

Enrico Ghezzi tra paura e desiderio cinefilo

«Il cinema vuole il culo. Non basta il fantasma seduto accanto a noi a farci transcendere l'obbligo del tempo.»

(Enrico Ghezzi, *Club a club*, in *Paura e desiderio. Cose (mai) viste*, 1974-2001, p. 310)



Roberto Baldassarre

In esergo a questo profilo/omaggio è posta una delle tantissime divagazioni riflessive iper ermetiche di Enrico Ghezzi, attinta dal suo magmatico *Paura e desiderio. Cose (mai) viste*, 1974-2001 (1995), una corposa raccolta di dissertazioni, considerazioni e articoli apparsi precedentemente in riviste, libri e cataloghi. In questa lapidaria dichiarazione, vergata in un abbozzo di saggio, denominata da lui "dispensaccia a sé", che non era mai stato pubblicato prima (inserito nel libro con l'originale battitura dattiloscritta e correzioni a penna, quasi a evidenziare le tipiche digressioni ghezziiane), c'è tutta l'essenza e la corposità della cifra stilistica oratoria dell'autore, che nei suoi aggrovigliati ragionamenti sprigiona il suo culto per il discorso filosofico personale. Nei leggendari spezzoni introduttivi del programma televisivo *Fuori orario - Cose (mai) viste*, a volte era più ammaliante lasciarsi sommergere dai suoi attorcigliati pensieri che dai film proposti; un abbandonarsi a quell'ascolto

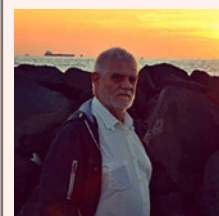
notturmo simile all'onirico sprofondare di Juliette (Dita Parlo) nelle immagini tratte da *L'Atalante* (1934) di Jean Vigo, non a caso utilizzate da sempre come "copertina" per *Fuori orario*. A pensarci bene, restando su questa linea riflessiva ghezziiana, si potrebbe mettere in rilievo che sebbene il medium fosse freddo (la Tv), per di più con Ghezzi che adottò la stranante asincronia del commento sulle sue immagini pre-registrate molto tempo prima, il suo esprimersi arruffato era caldo, proprio perché appassionato, in bilico tra faceta critica ed elucubrata cinefilia.

Spedita scheda anagrafica e professionale di Enrico Ghezzi.

Nasce a Lovere, un piccolo comune di Bergamo, il 26 giugno 1952, per poi trasferirsi in giovane età con la famiglia a Genova. È nel capoluogo ligure che si plasma la sua cultura cinematografica, frequentando il cineclub Filmstory e aderendo al gruppo cattolico Agesci. Per inciso, la Liguria ha dato i natali ad alcune fondamentali colonne della critica cinematografica, come Roberto Chiti, Claudio G. Fava o Gianni Amico, ed è nella seconda metà degli anni Sessanta che si forma una generazione di futuri giovani turchi-liguri che lasceranno

segue a pag. successiva

Publicani, farisei e sicofanti



Natalino Piras

La storia del cinema ne è popolata e di questo tempo, perdurante la peste, ne troviamo a iosa nel reale. I publicani e i farisei sono quelli richiamati dalla parabola evangelica del pubblico peccatore che dentro il tempio chiede perdono a Dio e dell'uomo di legge, con grande potere sacerdotale, amministrativo ed economico in apparenza osservante e giusto in realtà tutto il contrario, un sepolcro imbiancato. Erano invece sicofanti, al tempo della democrazia ateniese, quanti per denaro andavano ad accusare i trasgressori della legge alla pubblica autorità, un mestiere che ha finito per fare tutt'uno con quello dei calunniatori e delle spie, la gente più spregevole.

Un titolo che mette insieme letteratura cinema e tempo reale, presente compreso, è *Il tempo dei furfanti* pubblicato da Adelphi nel 1978 come appendice all'autobiografia di Lillian Hellman *Pentimento*.

Lillian Hellman fu la compagna di Dashiell Hammett e il libro in questione da cui Fred Zinnemann ricavò nel 1977 il film *Giulia* con Jane Fonda nella parte della scrittrice e Vanessa Redgrave in quella della sua amica, eroina antinazista.

segue a pag. 3

LETTA CONTINUA




Pierfrancesco UVA

segue da pag. precedente

un marcato segno nel mondo della critica cinematografica e nei palinsesti Rai: Tatti Sanguineti (Savona, 1946), Carlo Freccero (Savona, 1947), Oreste De Fornari (Genova, 1951) e Marco Giusti (Grosseto, 1953 – ma trasferitosi già bambino a Genova). Il tipo di esegesi critico-cinefila proposta da Enrico Ghezzi si può comprendere sia dalle assidue frequentazioni di cineclub d'essai e di sale di terza categoria, e sia dal suo percorso di studi, culminato con una tesi in Filosofia morale. Nel 1974, assieme a Marco Giusti e Teo Mora, fonda la rivista *Il*

falcone maltese, con cui il gruppo propone una critica espansa, che non sia legata a usuali schemi bacchettoni. Purtroppo la rivista sopravvive tenacemente soltanto per due anni. Nel 1978 Ghezzi vinse il concorso di programmatista-regista indetto dalla Rai per creare il polo ligure per la nascente terza rete, e nel 1980 si trasferì a Roma, iniziando a curare la programmazione cinematografica di Rai 3, ad esempio ideando cicli di film. Dal 1987 cominciò ad occuparsi del palinsesto della terza rete Rai, dando spazio a nascenti talenti (Cipri e Maresco)

e ideando alcuni programmi che hanno fatto la storia della televisione italiana. Nel 1985, assieme a Marco Giusti, creò una portentosa personale su Walt Disney al Festival del cinema di Venezia. Nel 1988 esordì dietro la macchina da presa realizzando l'episodio *Gelosi e tranquilli* del film collettivo *Provvisorio quasi d'amore*. Nel suo percorso professionale, fondamentale fu la stretta collaborazione con Marco Giusti, conosciuto durante le scorribande cinefile a Genova, che durò fino alla prima metà degli anni Novanta, per poi infrangersi con una furente litigata. Da molti anni Ghezzi è afflitto dal procedere degenerativo del morbo di Parkinson, e per tanto è stato costretto a ritirarsi dallo schermo e dalla vita pubblica.

Tappe ghezziiane fondamentali

Enrico Ghezzi ha messo il suo zampino filosofico su alcuni capisaldi della critica cinematografica e della televisione italiana, e un paio di essi ancora sono lì a (di)mostrare il loro sfavillio. Cominciamo dai libri:

Paura e desiderio. Cose (mai) viste, 1974-2001 (1995). Come già accennato contiene una mole enorme degli scritti di Ghezzi. Se si vuole conoscere l'autore e il suo stile, questo è il primo passo per comprenderlo, facendo gincane mentali – comunque piacevoli e costruttive – per capire nel profondo le sue riflessioni. Il titolo è il sunto perfetto delle sue ossessioni: *Paura e desiderio*, poli indiscussi del genere cinematografico (Thanatos ed eros), ma soprattutto omaggio alla sua passione per Kubrick,

citando il suo lungometraggio d'esordio, per decenni visionabile solamente in copie clandestine; *Cose (mai) viste*, auto-citazione del sottotitolo del suo programma di punta; 1974-2001, le datazioni degli scritti, che iniziano con una data vera (1974) e terminano con l'anno domini cinematografico per eccellenza, immortalato da Stanley Kubrick. Infine, la data di pubblicazione del volume, uscito proprio nell'anno del centenario del cinematografo.

Stanley Kubrick (1999). Tra i diversi volumi che compongono la collana *Il Castoro Cinema*, il tomo dedicato a Kubrick è stato uno dei più ven-

duti. Ghezzi si è appropriato, sin dalla prima edizione del 1977, del regista per eccellenza, e nelle pagine di questo saggio il critico ha dato sfogo alle sue elucubrazioni, filosofeggiando con costrutti ermetici su tutte e 13 le pellicole, cominciando *in medias res*, ossia da 2001: *Odissea nello spazio* (2001 – *A Space Odyssey* 1968), pellicola spartiacque della carriera del regista. In 20 anni il volume non ha subito modifiche o correzioni di pensiero, e ha subito poche aggiunte, anche perché da quel lontano 1977, Kubrick

ha realizzato solo 3 pellicole: *Shining* (*The Shining*, 1980), *Full Metal Jacket* (1987), *Eyes Wide Shut* (1999). L'ossessione per Kubrick si è manifestata, attraverso la stesura della prefazione, anche nel libro *Ladro di sguardi – Fotografie di fotografie 1945-1949* (1995), raccolta dei giovanili scatti fotografici del regista; e nell'introduzione, per l'edizione italiana, del libro/sceneggiatura *Lolita* (1997) di Vladimir Nabokov.

I programmi televisivi:

La magnifica ossessione (1985). Maxi maratona di 40 ore, curata assieme a Irene Bignardi e Marco Melani, per rendere omaggio ai primi 90 anni del cinematografo. Andata in onda su Rai 3, tra il 28 dicembre e il 30 dicembre, questo programma espanso si potrebbe definire il primo assaggio di quello che sarà poi *Fuori orario*, ossia riflessioni critiche e messa in onda di pellicole rare. Anche il titolo, che ossequia il melò per eccellenza *Magnificent Obsession* (1954) di Douglas Sirk, serve a corroborare la mania cinefila che vibra in questo straordinario evento televisivo. Per inciso, gli interventi critici erano tutti pre-registrati.

Schegge (1988-1995). Ideato assieme a Marco Giusti, era un programma di montaggio che prevalentemente attingeva, rispolverando i materiali rari sparsi, dal ricco magazzino Rai. La struttura Rai teche, creata per mettere in ordine la mole di materiale, sarebbe stata creata solo nel 1995. Come avverte il titolo, è solo una brevissima riproposizione di qualcosa proveniente dal passato, un frammento di memoria. *Schegge*, usualmente programma notturno, era



Enrico Ghezzi

un erudito momento nostalgico che riorganizzava per tematica gli spezzoni proposti. Famoso quello denominato *Schegge Jazz*, andato in onda tra il 31 agosto 1992 e l'11 dicembre 1992, che riproponeva vecchi filmati di concerti dal vivo di alcuni tra i più grandi jazzisti del Novecento.

Fuori orario. Cose (mai) viste (1988-presente). Dal 20 febbraio 1988, è la piccola oasi del cinema d'essai televisivo. La canzone *Because the Night* di Patty Smith che commenta le scene oniriche de *L'Atalante* sono ormai leggenda, e non ci si stanca mai di rivederle/riascoltarle. Lontano dalle mode e dallo spietato share, è stato per moltissimi anni l'unico luogo dove poter "reperire" pellicole rare o, per citare il sottotitolo, cose mai viste. Un appuntamento notturno fondamentale, non sempre rispettoso degli orari di palinsesto, ma saziante per quello che proponeva. Per molti spettatori era sempre un dilemma programmare il videoregistratore, e per tanto si utilizzava lo Slow Motion, per essere sicuri che tutto quello che veniva proposto sarebbe rientrato nei limiti della Vhs. Purtroppo *Fuori orario* con gli anni si è ridimensionato, da un lato perché Rai 3 gli concede meno spazio, e dall'altro per l'arrivo di internet delle nuove piattaforme di streaming, senza dimenticare il *Peer to Peer*, che consente il rispecchiamento di cose mai viste. In ogni modo *Fuori orario* rimane a tutt'oggi l'unico vero atto d'amore verso il cinema. P.s.: anche questo programma ha un titolo cinefilo, prendendo in prestito quello di *Fuori orario* (*After Hours*, 1985) di Martin Scorsese.

Blob (1989-presente). Ideato assieme a Marco Giusti (e tanti altri collaboratori succedutisi negli anni), la prima puntata andò in onda il 17 aprile 1989. L'intento di questo magmatico programma, che va in onda quotidianamente in fascia pre-serale, è quello di montare insieme i più bizzarri momenti televisivi del giorno prima (o della settimana), creando connessioni discorsive tra il variegato materiale televisivo scelto, a cui a volte si innestano clip cinematografiche. Come nei sopraccitati programmi, anche questo recupera il titolo di un famoso cult, ovvero dallo Sci-Fi (anti-comunista) *Blob – Fluido mortale* (*The Blob*, 1958) di Irvin S. Yeaworth, e come la massa gelatinosa di quel B-Movie, anche il programma *Blob* è una creatura che lorda e soffoca lo schermo televisivo. Negli anni il programma ha avuto anche "puntate speciali", creando delle beffarde monografie su un determinato personaggio.

Roberto Baldassarre

segue da pag. 1

Pentimento è il titolo anche dell'edizione originale del libro. È un termine che in pittura sta a indicare il ricoprire il dipinto con un altro, dopo aver raschiato l'originale oppure sovrapprendendo un quadro su un altro.

Giulia, personaggio di carne, fu una martire al tempo del nazismo. Era nell'*Armata degli eroi* (è il titolo italiano del film *L'Armée des ombres* diretto nel 1969 da Jean-Pierre Melville a sua volta tratto dal romanzo autobiografico di Joseph Kessel), spesso oscuri, che fecero la Resistenza, un grande contenitore di storie cinematografiche.

L'eroina di Lillian Hellman e di Fred Zinnemann è sorella in armi e in testimonianza di Sophie Scholl altro personaggio necessario da mettere a contrasto con pubblicani farisei e sicofanti del tempo filmico e soprattutto di quello reale, presente compreso.

Di Sophie Scholl così scrivo nel mio *Il dio che sta ad Auschwitz* che è pure la cronaca di un viaggio, cinema compreso, dentro il lager:

«Il senso del dolore dell'individuo si fa uno con il senso di dolore della Storia. Il senso della giovinezza rimane integro guardando a Sophie Scholl. Come forza perenne della ribellione e del sacrificio di sé. Come beltà mai persa. Era della Rosa Bianca, di ispirazione cristiana, lei, il fratello Hans e un altro gruppo di giovani professori e studenti dell'università di Monaco. Erano dentro la Germania in sfacelo, il quotidiano sordido della guerra combattuta altrove che però pretendeva obbedienza assoluta da parte di tutti. Il terrore del nazismo: la primaria mancanza di libertà. Una nazione in guerra, la logica dello sterminio come metodo, non possono non generare malessere interno anche nella parte non direttamente impegnata al fronte. È la Germania, quella della seconda guerra mondiale, che in senso prospettico e di ritorno al passato rendono i romanzi di Hans Fallada: *E adesso, pover'uomo?* (1932) e *Ognuno muore solo* (1947). Il livido predomina, il colore della fame a contrasto



con i rossi accesi che preludono all'ispessimento del buio. Odore di marcescenza. Fra non molto l'aria si riempirà di aerei. Le nubi grvide partoriranno bombe. Questo è il cielo sopra Berlino, su Monaco e sopra la Germania intera nel 1942, anno di nascita della Rosa Bianca. Sono già entrati in funzione lager e forni per ebrei, zingari, omosessuali, malati di mente, inabili al combattimento e prigionieri politici. La Rosa Bianca sa e intuisce di come terrore e livore generino il tremore nella massa ossequente, popolo di lupi fuori e pecore dentro. Impossibile pensare alla Resistenza. Eppure la Rosa Bianca organizza la Resistenza. La loro pratica summa di antinazismo è scrivere e diffondere opuscoli e volantini contro la guerra e contro Hitler. Parola e scrittura sono la loro unica arma. Deflagreranno nel silenzio, nel terrore e tremore. Rosa Bianca nella rete clandestina della Resistenza. Un bidello, un sicofante, dell'università di Monaco scoprì gli autori e i diffusori dei volantini. Li denunciò e consegnò alla Gestapo: i fratelli Scholl e gli altri professori e studenti. Quanto può lo zelo del delatore. Quattro giorni di torture per Sophie. Nessuna ritrattazione. Salì il patibolo con una gamba rotta dicendo: «Come possiamo aspettarci che la giustizia prevalga quando non c'è quasi nessuno disposto a dare se stesso individualmente per una giusta causa? È una giornata di sole così bella, e devo andare, ma che importa la mia morte, se attraverso di noi migliaia di persone sono risvegliate e suscitate all'azione?»

Un coraggio indicibile, da vera combattente della Resistenza. Sophie Scholl avrà per sempre 21 anni».



Adelmo e Marcella Valmarin alias Alba Doris (Ugo Tognazzi e Agostina Belli) in "Telefoni bianchi" (1976) di Dino Risi

Un film che questa storia racconta è *La Rosa Bianca - Sophie Scholl* (*Sophie Scholl - Die letzten Tage*) diretto nel 2005 da Marc Rothemund, una intensa Julia Jentsch nella parte dell'eroina. Sintomatico, per tornare a Lillian Hellman a Dashiell Hammett come *Pentimento*. Il tempo dei furfanti raccontati di loro perseguitati durante il maccartismo, l'America della caccia alle streghe comuniste a Hollywood e fuori (Lillian e Dashiell molto lavoravano per il cinema) che infuriò tra la fine degli anni Quaranta e la prima metà dei Cinquanta.

Il maccartismo è l'attuazione del tempo dei furfanti, dei farisei e dei sicofanti soprattutto, un prolungamento del tempo del nazismo in Germania e del fascismo in Italia dove essere spia del regime poteva risultare mestiere redditizio. Si pescava in alto ma pure nel basso, nel tempio e fuori dal tempio.

C'è un detto al mio paese per indicare questo status che è insieme individuale e sociale: «Se al tempo del fascio ti voleva male il Tale (era un disgraziato, analfabeta, reietto) eri un uomo morto».

Come Adelmo, Ugo Tognazzi, gobbo, male parlante, sordido che col suo motocarro percorre la Padania e commercia in "ebreucci" con i repubblicani di Salò e i nazisti nel film *Telefoni bianchi* (1976) di Dino Risi.

Siamo in tempo di Pasqua e nel segno del Risorto dovremmo mettere i furfanti a indicare in tutt'uno pubblicani, farisei e sicofanti, in un cammino che porti a qualche redenzione. Invece no.

C'è una scena in *Braveheart* (1995) di Mel Gibson dove a un certo punto, in una trattativa tra gli scozzesi ribelli e gli emissari di Edoardo I Plantageneto (Patrick McGoohan) dice uno di questi ambasciatori del male a un suo simile per mettere in cattiva luce Wallace, lo stesso Gibson, agli occhi della principessa Isabella di Francia (Sophie Marceau): «Sanguinarius homo indomitus est, et semper dicens mendacium», è un sanguinario uomo indomito pure se dice sempre menzogne. Il servo del re parla in latino ritenendo che questa lingua sia sconosciuta a *Braveheart* che invece subito lo stronca: «Ego numquam pronunciare mendacium, sed ego sum homo indomitus»: Mai io dico menzogne pure se sono un uomo indomito.

L'emissario del re più sanguinario e crudele succeduto nel trono d'Inghilterra serve la logica del

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

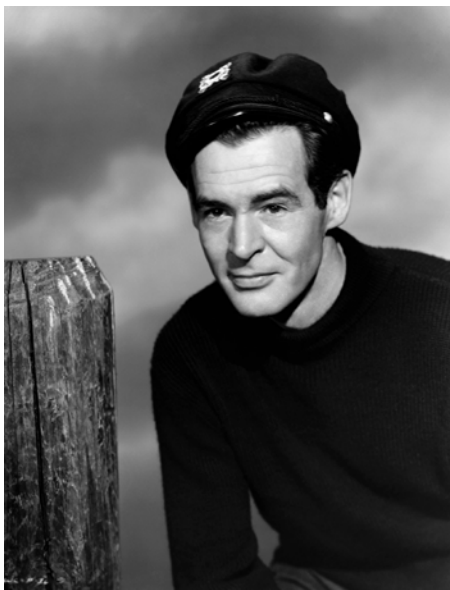
suo sovrano che è appunto quella di dominare e governare, nel terrore, col dire mendacium, il mestiere del sicofante, ancora più sordido se serve il fariseo.

L'accusare di menzogna il nemico è una delle trame più ricorrenti nel costruire il nemico nell'inventare trame e complotti dove non ci sono. Perché possano pesare nel giudizio contro il nemico, da condannare, da mettere a morte, da buttare in prigione, da esiliare, da ostracizzare. *Ostraka*, letteralmente conchiglie, erano, al tempo della democrazia ateniese, i cocci di terracotta su cui veniva scritto dal popolo o da una sua rappresentanza il nome del nemico pubblico da mandare all'esilio, il cocchio poi buttato dentro un'urna. Patirono l'ostracismo, appunto l'essere mandati via dalla propria casa e dalla patria anche Milziade e Temistocle, i vincitori dei Maratona e Salamina. In questa nostra vicenda di furfanti e loro vittime il cinema è la replica di molti fatti storici che da Caino a Hitler che sfrutta i *Protocolli dei Savi di Sion*, autentici falsi, per legittimare il genocidio degli ebrei, da Bruto che tradisce Cesare sino a Trump che dà corpo alla voglia di maccartismo dei suoi elettori sono moltiplicazione senza soluzione di continuità di farisei e sicofanti.

Nella storia del cinema, al comune spettatore rimangono impresse diverse facce che hanno in sé la postura e il soma di costruttori di perfidie e d'inganni servendosi di un qualcosa che sembra in loro innato. Come il sicofante che denunciò gli eroi della Rosa Bianca, come il Tale del mio paese, come Adelmo nella magistrale interpretazione di Ugo Tognazzi.

Prendete per esempio Edward G. Robinson (Bucarest 12 dicembre 1893-Los Angeles 26 gennaio 1973). Grandissimo attore spesso nei ruoli del fariseo per antonomasia (sono i farisei, il massimo dell'uomo malvagio che la sua malvagità simula e dissimula ad aizzare la canea perché Cristo, il giusto per antonomasia venga crocifisso al posto di Barabba): da quando fa Dathan, losco sorvegliante per conto del faraone degli schiavi ebrei nei *Dieci*

comandamenti (*The Ten Commandments*, 1956) di Cecil B. DeMille sino al gangster Rico Bandello, in *Piccolo Cesare* (*Little Caesar*, 1931), ricalcato su Al Capone, di Mervyn LeRoy. Tante volte l'attore Edward G. Robinson è l'emblema della cattiveria. Eppure l'uomo era tutt'altro, sincero e leale, pervaso di sentimenti forti nel rispetto dell'amicizia, liberal come si conveniva a uno che sapeva dell'esperienza dell'immigrato, dello straniero. Edward G. Robinson era come un'altra icona cattiva del cinema, Robert Ryan, in realtà un sincero democratico che mai tradì. Invece Edward G. Robinson fu

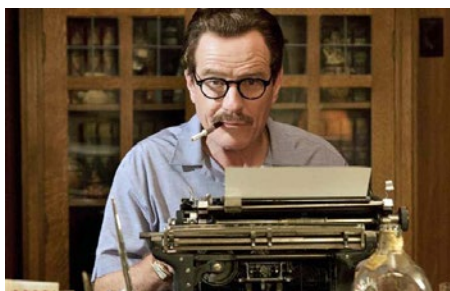


Robert Ryan (1909 - 1973)

investito appieno dalla bufera del maccartismo che ne stroncò la carriera. Lo travolsero i farisei e i sicofanti e quando riuscì a venirne fuori, libero pure dal marchio di essere stato un traditore dei compagni, lo aspettava, propinqua, la morte.

Una vicenda emblematica che racconta bene *L'ultima parola*, il libro di Bruce Alexander Cook, e il film (2015) di Jay Roach, la esemplare vita di Dalton Trumbo (Bryan Cranston nel film), forse il più grande sceneggiatore hollywoodiano di tutti i tempi, autore tra gli altri di *Spartacus* (1960) di Stanley Kubrick, *Exodus* (1960) di Otto Preminger, *Papillon* (1963) di Franklin J. Schaffner, uno ostracizzato, proscritto, nelle liste nere, calunniato da sicofanti come John Wayne, finito in prigione e liberato, privato del suo nome, che però mai tradì.

Natalino Piras



"L'ultima parola - La vera storia di Dalton Trumbo" (2015) di Jay Roach

Poetiche

Ti andrebbe...

SENZA IMPEGNO
 TI ANDREBBE
 COSÌ SENZA IMPEGNO
 DI INNAMORARTI DI ME.
 SI POTREBBE PASSARE
 DEL TEMPO INSIEME
 A MANGIARE / BERE / RIDERE
 FARE L'AMORE
 GUARDARE FILM / LEGGERE LIBRI
 ANDARE AL MARE.
 TI ANDREBBE
 COSÌ SENZA IMPEGNO
 DI STARE INSIEME
 OGGI / DOMANI / DOPO DOMANI
 UN MESE / UN ANNO / UN SECOLO
 NELLA BUONA E CATTIVA SORTE
 MA ANCHE IN QUELLA
 DISCRETA / NORMALE / INSOLITA
 CIOÈ TI ANDREBBE
 COSÌ SENZA IMPEGNO DI
 BACIARCI PER SEMPRE
 E DI TENERCI STRETTI MENTRE
 IL MONDO FUORI ESPLODE -
 TI ANDREBBE COSÌ SENZA IMPEGNO
 DI VENIRE VIA CON ME
 A INGANNARE IL TEMPO E LA MORTE

Ti andrebbe così, senza impegno di innamorarti di me. Si potrebbe passare del tempo insieme a mangiare/bere/ridere fare l'amore guardare film/leggere libri andare al mare.

Ti andrebbe così senza impegno di stare insieme oggi/ domani/ dopodomani un mese/ un anno/ un secolo nella buona e nella cattiva sorte ma anche in quella discreta/ normale/ insolita.

Cioè, ti andrebbe così, senza impegno di baciarci sempre e di tenerci stretti mentre il mondo fuori esplose. Ti andrebbe, così senza impegno di venire via con me ad ingannare il tempo e la morte.

Anonimo (dal web)



Edward G. Robinson è Dathan in "I dieci comandamenti" (1956) di Cecil B. DeMille

Festival

Buon Compleanno Faber 2021 / Tre

La FICC nel festival culturale giunto alla IX edizione



Marco Asunis

Questo nuovo tassello della IX edizione del festival *Buon Compleanno Faber 2021* segue gli articoli di Claudia Pinelli e Sandra Atzara apparsi nel precedente numero di Marzo di **Diari di Cineclub** (DdC, n. 92, pagg.

44/45). L'ampiezza e l'originalità di questa manifestazione dai tanti addentellati culturali, sociali e politici, è tale che tanti possano raccontarla da più punti di vista. E ognuno di questi capitoli produce storie a sé, che in libri, cinema, teatro, musica o testimonianze dirette di vita possono apparire come alianti leggeri rivolti verso una ricercata umanizzazione. Nel 2020 l'VIII edizione del festival si concluse immediatamente prima dell'inizio del blackout imposto dall'emergere del Covid-19, in un proseguo d'anno che per altre vie maledette ha fatto perdere amici carissimi di *Faber*, come il giornalista Gianni Mura e il direttore di A - Rivista Anarchica Paolo Finzi, ai quali l'edizione del 2021 di BCF è stata mestamente dedicata. In questo nuovo anno persistentemente pandemico, così ancora tanto restrittivo e socialmente distanziante, solo la caparbieta e una visione immaginifica del direttore artistico storico di BCF Gerardo Ferrara potevano pensare a una idea resistente del festival, sempre caparbiamente ispirata e ancorata al buon mentore Fabrizio De André, cantore degli umili e ultimi, dell'anarchia, poeta e fustigatore di tutti i poteri perché di "poteri buoni non ce n'è". E' grazie alla forza di una rete solidale di amici e compagni che Gerardo Ferrara è riuscito a perpetuare anche in questo nuovo *annus horribilis* una straordinaria operazione che è stata, di pari passo, culturale e politica. Un progetto complesso che è maturato in una grande manifestazione associativa che, per la prima volta dal vivo senza pubblico ma ancora con tanti ospiti seppure per la gran parte non in presenza, si è sviluppata grazie alla professionalità di persone come quelle di Enrico Picchiri e Giulio Gianbalvo, operatori e registi della piattaforma digitale Eja TV, fondamentale per la sua divulgazione via web. E' in questo quadro che la FICC -- Federazione Italiana dei Circoli del Cinema ha potuto sostenere quella parte di manifestazione distintasi col cinema e l'audiovisivo, in cui sono rimbalzate storie maledette di diritti vilipesi, storie ancora brucianti, che continuano magari a incrociarsi con le ingiustizie di una realtà tuttora presente. Come nel caso recente dei due volontari anziani Lorena Fornasier e Gian Andrea Franchi, trasformati in carnefici a Trieste perché impegnati in azioni solidali verso i migranti e che per tali azioni sono incriminati di immigrazione



Buon Compleanno Faber

clandestina. Non è stato perciò casuale l'aver affrontato il tema della tragedia dei migranti del mare con un confronto diretto col regista iraniano Mohammed Reza Masoudi, autore



"The pains of the sea" di Mohammed Reza Masoudi.

del cortometraggio *The pains of the sea*. Un film premiato alla XII edizione del Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli da una giuria internazionale congiunta di operatori culturali della FICC e della IFFS - International Federation of Film Societies. Sul dramma della migrazione è intervenuto Duccio Faccini, giornalista e direttore di *Altraeconomia*, che ha evidenziato le disumane problematiche persistenti nella cosiddetta Rotta Balcanica con le gravi responsabilità italiane ed europee nel disastro umanitario in quest'area dell'Est Europa. Un festival, quello di Napoli, che è diventato motivo di confronto col suo dinamico direttore artistico, Maurizio Del Bufalo, sull'impegno di tanti anni sui diritti umani in tante parti del mondo. Questioni fondamentali che tale festival ha rilanciato attraverso una iniziativa tipicamente identitaria napoletana, quella della *Rete del Caffè*



"Jenin, Jenin" di Mohamed Bakri

Sospeso, tesa a sostenere con una pratica generosa, quanti tra registi, letterati, poeti, teatranti, pittori e musicisti sono colpiti e perseguitati sui diritti umani nei propri paesi d'origine. Come nel caso del regista e attore di origine palestinese e di cittadinanza israeliana Mohamed Bakri, che è intervenuto a BCF con un messaggio per raccontare della tremenda odissea col suo documentario del 2002, *Jenin, Jenin*: un film bandito da Israele e messo al rogo perché ritenuto "gravemente pericoloso e diffamatorio", con Bakri indecentemente condannato dalla corte di Lod per aver denunciato orrori dell'esercito israeliano contro il popolo palestinese. Problematiche politiche e sociali che si sono ben evidenziate con una ulteriore testimonianza di Luisa Morgantini, coriacea presidente di AssoPacePalestina impegnata da tempo nella difesa dei diritti dei palestinesi, che ha richiamato le ingiustizie

segue a pag. successiva



Luisa Morgantini al centro con rappresentanti dell'Associazione Pace Palestina



Vittorio Arrigoni detto Vik (1975 - 15 Ap. 2011 Striscia di Gaza)

segue da pag. precedente



Egidia Beretta Arrigoni, una madre racconta del figlio

impunite israeliane nei confronti di tale popolazione, aggravatesi col lockdown con la pandemia in essere. La stessa Luisa Morgantini è successivamente intervenuta in un altro momento emozionante del festival, quando si è ricordata la storia di Vittorio Arrigoni, ucciso a Gaza nel 2011. Con lei, insieme alla madre di Vittorio, Egidia Beretta Arrigoni, sono stati riscoperti i momenti della sua vita e dell'impegno generoso di volontario internazionalisti.



sta. Momenti ben evidenziati da un meraviglioso audioracconto in podcast in sei puntate realizzato da Samuele Sciarrillo, intitolato *Le ali di Vik - La storia di Vittorio Arrigoni*, in cui risaltano le sue coerenti battaglie ispirate dai riferimenti e dagli esempi emblematici pacifisti di Gandhi e Nelson Mandela. *Sono innamorata di Pippa Bacca* è il documentario del 2019 di Simone Manetti che il festival BCF 2021 ha inserito nel suo programma per ricordare un'altra figura poco conosciuta ma importante per il suo impegno pacifista, quella di Giuseppina Pasqualino di Marineo, in arte Pippa Bacca, un'artista partita in autostop da Milano con la sua amica Silvia Moro per un viaggio - performance e con l'idea di raggiungere Gerusalemme, volendo attraversare undici paesi già stati ognuno di questi teatro di guerra. L'intento era incontrare in ognuno di questi luoghi ostetriche locali, quali simbolo da onorare per il ruolo di essere generatrici di vita in territori violentati dalla morte. Una grande idea immaginifica che si interrompe nel Marzo del 2008 a Istanbul, in Turchia, dove Pippa viene violentata e uccisa da un camionista a cui aveva chiesto un passaggio. A chiudere il film le foto di Costanza Ferrini e l'opera Acetosella, in un intreccio dialogante tra parole e musica. A ragionare sul film e a testimoniare sulla vita reale di Pippa Bacca hanno partecipato il regista Simone Manetti con Michele Lobaccaro,

tra gli autori di una canzone dell'album Human dedicato specificamente a lei. Ha partecipato all'incontro la stessa sorella di Pippa Bacca, Antonietta Pasqualino di Marineo, che ne ha ricordato la profonda umanità e l'importante ruolo formativo svolto dalla loro madre. Durante tale narrazione è nata l'idea di un incontro collettivo dedicato a Pippa Bacca, nel quale si sono confrontati artisti sardi, altri provenienti da Roma e Perugia, altri ancora dalla Francia e dalla Catalogna. *Il caso Braibanti* di Carmen Giardina e Massimiliano Palmese è il documentario del 2020 che ha aperto un'altra interessante pagina del festival, recuperando la tormentata storia di Aldo Braibanti, ex partigiano, poeta, filosofo, uomo di teatro, che alla fine degli anni '60 fu protagonista suo malgrado di un processo che divise letteralmente l'Italia. Un processo tentato nel 1968, un anno prima della strage di Stato di Piazza Fontana. A confrontarsi e a raccontare del film e delle vicissitudini vissute da Aldo



"Il caso Braibanti" di Carmen Giardina e Massimiliano Palmese

Braibanti, accusato di plagio nei confronti del suo amante Giovanni Sanfratello, è stata la brava regista genovese Carmen Giardina, che ha ben evidenziato il contesto in cui quella emblematica vicenda si svolse, tra un'Italia permeata da rigurgiti clericofascisti e un contesto generale nel quale già avanzava la contestazione giovanile e operaia che reclamava più libertà e diritti. A riportarci infine, pesantemente, ancora in quel clima di fine anni Sessanta, è stato il bel documentario animato di Claudia Cipriani e Niccolò Volpati, *"Pino. Vita accidentale di un anarchico"* (NdR recensione di Marco Asunis su *Diari di Cineclub* n. 90 - Gennaio 2021 pagg. 8/9). Un film che in modo originale ha consentito di riesumare la storia della strage di Piazza Fontana del 12 dicembre 1969 a Milano, intrecciando la vita dell'anarchico Pino Pinelli con lo sguardo e la memoria delle due figlie Silvia e Claudia, bambine nel tempo di quei tragici accadimenti. Con la presenza degli autori si è parlato del valore tutto umano e politico di voler recuperare una vicenda così tragica della storia italiana. Quell'attentato avvenuto alla Banca dell'Agricoltura causò 17 vittime, 18 con quella di Pino Pinelli, come ebbe a sottolineare tanto tempo dopo al Quirinale davanti alla sua famiglia il presidente della Repubblica Giorgio Napolitano, nel momento della riabilitazione e delle scuse ufficiali per l'ingiusto coinvolgimento nella strage di Pinelli. Una strage organizzata da gruppi neofascisti coperti dai servizi segreti italiani. Strage di Stato ricorda il film, in cui enormi furono i depistaggi e infamanti le accuse sul gruppo degli anarchici e

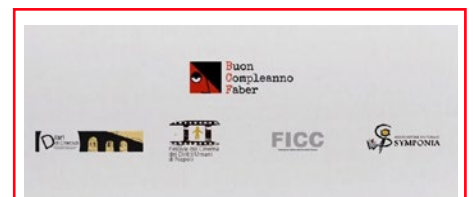


per le falsità sul suicidato Pinelli. In forma semplice e originale, attraverso lo sguardo di Claudia e Silvia, emerge la vita familiare gioiosa e i grandi interessi culturali e politici del ferroviere Pinelli. Riemergono ricordi e le dure battaglie di mamma Licia volti a recuperare la verità vera e l'onorabilità del proprio marito. Il racconto dei due autori e la diretta presenza nei giorni del festival di Claudia Pinelli, protagonista di una intensa testimonianza, sono stati di forte impatto emotivo che hanno reso palpitanti e ancora vive persone e vicende indissolubilmente legate alla storia drammatica del nostro paese, e a chi, direttamente o indirettamente, l'ha vissuta. Infine c'è chi come Giuseppe Casu ha voluto raccontare del suo impegno a realizzare un film sul rigore morale di Antonio Gramsci.

Un lavoro sul grande politico e intellettuale sardo su un piano più introspettivo, raffrontandolo magari all'esperienza vissuta da Fabrizio De André sulla comune privazione di libertà, che - come ha affermato lo stesso regista Casu -, "li ha portati entrambi a scavare sulle rispettive disavventure, per rielaborarle e trarne la forza per trasmettere messaggi universali. Seguire questi percorsi che li hanno portati a un risultato così solare, è quel che mi interessa in modo particolare". Seppure in piena pandemia e in condizioni quanto mai complicate e difficili, BCF 2021, anche attraverso il cinema e i suoi tanti protagonisti, è riuscito ancora una volta a parlarci di storie e di vite a noi vicine, a emozionarci e a farci pensare.

Marco Asunis

Diari di Cineclub | Media partner



Da vedere assolutamente:

1940-2021 Buon compleanno Faber. Non una cover non un omaggio e nemmeno un ricordo (9° edizione) Signora Libertà Signorina Fantasia | (dedicato a Paolo Finzi e Gianni Mura)

Direzione artistica Gerardo Ferrara
BCF - Festival Diritti Umani Napoli
 clicca qui: <https://bit.ly/38V6Ot9>

BCF - Il caso Braibanti
 clicca qui: <https://bit.ly/3ICGkBF>

BCF - Sono innamorata di Pippa Bacca
 clicca qui: <https://bit.ly/2OZmrsH>

BCF - Egidia Beretta Arrigoni e Luisa Morgantini
 clicca qui: <https://bit.ly/3rf9JD4>

BCF - Pinelli
 clicca qui: <https://bit.ly/3cdd3KJ>

Echi dal Medioevo o cinema licenzioso?

La voglia dei cazzi e altri fabliaux medievali, l'altra realtà del periodo storico



Lucia Bruni

Alessandro Barbero, eminente storico, quando ha tradotto e "riscritto" alcuni spassosi *fabliaux* medievali per una recente pubblicazione ("La voglia dei cazzi e altri fabliaux medievali") a cura delle Edizioni Effe-
fedi, non pensava certo al cinema. Il titolo "azzardato" del libro (a cui l'autore dedica una dettagliata interessante nota introduttiva, come farà del resto per gli assunti di tutti i successivi testi) ha però invogliato i più curiosi, come me, ad addentrarsi nelle contorte vie dei numerosi girotondi del sesso quale protagonista di altre discipline artistiche. Come il cinema ad esempio.

Ma prima di procedere allo scandaglio dell'universo cinefilo vorrei spendere qualche parola su questo libro abbastanza singolare.

Sappiamo che i *fabliaux* sono poemetti francesi duecenteschi, per lo più anonimi, i quali, come scrive Barbero nella introduzione, "con la loro esplicita franchezza parrebbero incarnare a prima vista, una gioiosa rabelaisiana libertà di linguaggio; in realtà", continua lo storico, "le cose sono più complesse come si scopre analizzando nel suo insieme questo ricchissimo corpus testuale (al di là, voglio dire, del ristretto campione qui proposto in traduzione italiana).

In diversi casi il punto di partenza della narrazione è proprio la discrepanza fra il linguaggio e la realtà, provocata e spinta fino all'assurdo delle convenzioni sociali. [...] Del resto i *fabliaux*, come spiega Barbero nella "Nota alla traduzione", "sono di per sé testi folli e divertenti, erano scritti per il puro divertimento del pubblico, nella forma che allora era la più moderna e che piaceva di più. Sembra evidente che se si vuole ottenere il medesimo effetto, e cioè quello che anche nelle nostre scuole si chiama ormai il piacere del testo, si debba presentarli nelle forme che piacciono oggi: e dunque, innanzitutto, in prosa." [...]

Il tema di alcuni di questi brevi racconti è stato ripreso nel tempo da scrittori come La Fontaine, Perrault, i fratelli Grimm (per il racconto "I quattro desideri di San Martino"), o Chaucer e Boccaccio (per "Il mugnaio e i due chierici"), o ancora Sacchetti, Bandello, Straparola (per "Il prete tinto"), per evidenziarne alcuni.

E il cinema?

Innanzitutto, credo sia opportuno operare un distinguo fra film erotici e film pornografici. In effetti entrambi i generi indulgono alla trattazione del sesso al centro delle storie ma si differenziano nell'approccio con l'argomento. Il secondo, per ovvi motivi più strumentalizzato e totalmente scevro da "orpelli elegiaci", mi sembra che poco abbia a che fare con i

percorsi artistici del cinema, sul primo invece si apre un ampio ventaglio di risorse e credo sia opportuna una premessa.

Sia nei *fabliaux* raccolti da Barbero che in alcuni film così detti erotici – che andrò a citare – il sesso è visto come gioioso divertimento, oppure oggetto di burla e inganni o altro ma sempre ameni.

Viene subito in mente il castigatissimo (oggi) film muto *Messalina* del 1923, prodotto e diretto da Enrico Guazzoni, o l'altro, altrettanto castigato del 1951, dall'omonimo titolo, diretto da Carmine Gallone, o ancora, per restare in tema, il più "audace" *Messalina, venere Imperatrice* (1960) di Vittorio Cottafavi, con una provocante Belinda Lee, sorta di "polpettone pseudo storico", secondo Paolo Mereghetti; fino a scendere nell'erotico *Messalina Messalina!* (1977) di Bruno Corbucci, "modestissima farsa di quelle che una volta si definivano scollacciate" sempre per voce di Mereghetti.

Credo però che per la trattazione tenga il primato la *Trilogia della vita* di Pier Paolo Pasolini, tre film girati fra il 1971 e il 1974, ovvero *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972), *Il fiore delle Mille e una notte* (1974).

Il Decameron è la trasposizione di nove novelle del Boccaccio fra cui alcune delle più audaci come quella del furbo ortolano Masetto da



Lamporecchio, che si finge sordomuto per entrare come lavorante in un convento di suore finendo per mettere discordia fra le consorelle che se lo contendono per farselo amante, o la novella di Tingoccio, che torna dall'Aldilà per rivelare all'amico Meuccio come far l'amore non sia considerato peccato. E ancora quella di Donno Gianni che possiede l'amata davanti al marito di lei facendogli credere di poterla tramutare in una cavalla. Quest'ultimo è accostabile al tema trattato nel racconto "Il mugnaio e i due chierici" del libro di Barbero, ad esempio. Altro episodio del film da accostare ai racconti del libro è quello dell'infedele Peronella, che fa entrare il marito in una giara per concedersi all'amante, e il riferimento, sebbene con esiti diversi va a "Il prete tinto" del libro.

Cosa analoga accade nel secondo film *I racconti di Canterbury*, ispirato all'opera omonima

La voglia dei cazzi

e altri fabliaux medievali

Tradotti e presentati da

Alessandro Barbero



EDIZIONE MERCURO

dello scrittore medievale inglese Geoffrey Chaucer, in cui, durante il viaggio verso Canterbury per onorare la tomba del santo Thomas Becket, lo scrittore (interpretato da Pasolini stesso) assieme ad altri pellegrini, raccontano storie e aneddoti per ingannare il tempo. Otto episodi (dei ventuno racconti originali) ci portano nel mondo del sesso e degli inganni rivisitati in chiave talvolta comica e grottesca.

Il terzo, *Il fiore delle Mille e una notte*, ambientato nell'antico Oriente, ha per protagonista il giovane Nur-ed-Din che cerca l'amata Zummurud rapita dai briganti e la ritrova dopo vari disavventure, sotto le spoglie maschili del re

Sair. Ma la vicenda principale si intreccia con altre numerose storie secondo la citazione chiave del testo "Le mille e una notte" ("la verità non sta in un sol sogno ma in molti sogni"), tutte incentrate sul tema della vittoria sui pregiudizi che rendono impossibili i rapporti d'amore, anche quello omosessuale.

Ho indugiato su Pasolini sia perché lo reputo uno dei poeti, scrittori e registi fra i più incorruttibili in fatto di coerenza morale, sia perché, proprio per questo suo carattere, si possono trovare gli agganci migliori con l'argomento trattato.

Questo ultimo film che chiude la "trilogia", impostato e condotto come un film fantastico, non manca di risvolti politico-ideologici, sebbene ancora filtrati dalla cultura popolare, capace di tolleranza, di spirito gioioso, di sogni, quella cultura destinata purtroppo a venire

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

schacciata quando l'aggancio col potere si fa diretto e senza scampo.

Questo avverrà poi in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, ideato da Pasolini come primo di una ipotetica "Trilogia della morte", quasi premonitrice della sua tragica scomparsa. Il film infatti uscirà postumo. Ecco come talvolta il cinema riesce a entrare con prepotenza nella vita e diviene amaro testimone del suo compimento.

Ritornando al nostro libro e ai film a esso collegati, faccio un salto nel tempo e passo dal Medioevo alla fine del Settecento con Choderlos de Laclos e il suo romanzo epistolare "Les liaisons dangereuses", ovvero *Le relazioni pericolose* tradotto nel film omonimo da Stephen Frears nel 1988. Il *fabliau* che compare sul libro di Barbero e a cui romanzo e, ovviamente, relativo film sembrano ispirarsi ha un titolo un tantino osé: "Il vescovo che benedisse la fica".

E ancora un film-commedia erotico sull'opera di uno scrittore lombardo del Cinquecento, Gian Francesco Straparola (più volte citato nel libro per i *fabliaux* che lo hanno ispirato), il quale con "Le piacevoli notti", una raccolta di settantacinque novelle e fiabe, ispira il film del 1966 in tre episodi, dal titolo omonimo diretto da Armando Crispino e Luciano Lucignani.

E che dire del *fabliau* "Il contadino dottore" da cui di certo Molière, celebre drammaturgo francese del Seicento, prese spunto per scrivere la commedia "Le Médecin malgré lui"? Il tema si ritrova pari pari nel film *Medico per forza* del 1931 diretto da Carlo Campogalliani.

Ancora troviamo il *fabliau* "La borghese d'Orléans", un tema assai diffuso che oltre a sollecitare nei secoli novellieri famosi, a partire da Boccaccio, Poggio Bracciolini, Bandello, La Fontaine, fino a Mozart ("Le nozze di Figaro"), è approdato al cinema nel 2016 con *Amore e inganni*, un film di Whit Stillman, liberamente tratto dal romanzo epistolare "Lady Susan" di Jean Austen.

Ma potremmo continuare con film a sfondo erotico quali *9 settimane e 1/2* (1986) diretto da Adrian Lyne, una leziosa superficiale commedia che strizza l'occhio al mito del maschio selvaggio, oppure *Ultimo tango a Parigi* (1972), scritto e diretto da Bernardo Bertolucci, film scandalo degli anni Settanta che, scriveva Meregghetti nel 1993, è "invecchiato bene" perché "ancora capace di parlarci della solitudine e della distanza dei sessi nella nostra società". Purtroppo i quasi trent'anni trascorsi lo svuotano di questo significato consegnandoci oggi un erotismo sbiadito, amorfo e inghiottito da una devastante globalizzazione. E ancora *Vizi privati e pubbliche virtù* (1986) di Miklòs Jancsó, tesi sul sesso come strumento di ribellione, tanto per citarne alcuni.

Riguardo al linguaggio in uso sull'argomento, che di certo in apertura ha suscitato un po' di perplessità, vorrei concludere con la riflessione dello stesso Barbero:

"[...]E oggi? La scommessa è quella di fingere che nell'epoca in cui viviamo né le parole, né le cose facciano più paura, nemmeno nei titoli. Ma sarà poi davvero così?"

Lucia Bruni

#2 Prosegue un'analisi sulla crisi delle sale cinematografiche iniziata nel precedente numero di Diari di Cineclub

L'irreversibile delocalizzazione del cinema



Angel Quintana

Il professor Francesco Casetti ha, nel suo libro *La Galassia Lumière*, fatto emergere una serie di elementi importanti che fanno riflettere sulle trasformazioni che la tecnologia digitale ha imposto al cinema. In una delle sue considerazioni ha sviluppato il

ruolo che ha avuto la delocalizzazione nel passaggio del cinema con la sala e il suo speciale schermo cinematografico alle altre forme. Attualmente, con il propagarsi della pandemia, il processo di delocalizzazione che si andava sempre più sviluppando con la nascita delle piattaforme digitali appare oggi ormai un fenomeno irreversibile.

Nel mondo dell'economia il termine *offshoring* o delocalizzazione si riferisce a un processo di trasferimento di attività di servizi o di produzione di determinate imprese in altri paesi in cui vigono bassi salari. Tali aziende possono trovare in questi nuovi paesi ciò di cui hanno bisogno per la loro produzione, utilizzando a loro sfruttamento comunque esternalizzazioni specializzate. Questo termine comprende due idee molto interessanti per comprendere anche il percorso che ha seguito l'audiovisivo lungo tutto l'ultimo decennio: la perdita del suo spazio originario (le sale cinematografiche) e la degradazione del prodotto, a partire dal deterioramento progressivo della sua qualità e dall'emergere di un modello audiovisivo sempre più conformizzato.

Intorno al 2010, all'inizio del decennio scorso, si è presentato un potente fantasma che ha iniziato a spaventare sia il mondo della produzione che quello della creazione: il fantasma che aleggiava era quello della pirateria. Il formato DVD si era imposto nel mercato, consentendo il recupero di tutto un cinema scordato dalla memoria, presentato addirittura talvolta con edizioni critiche con allegati straordinari. Il nuovo materiale aveva accelerato la possibilità di poter archiviare tutto, trasformando la vecchia passione per il cinema dall'idea di voler vedere tutto alla possibilità di poter possedere tutti i film del mondo. La divulgazione febbrile del DVD fu presto accompagnata da un altro fenomeno decisivo: l'esistenza e lo sviluppo di dispositivi informatici pirata che consentivano di condividere i film nel computer, scaricarli e conservarli su dischi rigidi. La nuova passione cinefila smise così di concentrarsi sulla ricerca del tesoro perduto nelle cineteche, nei

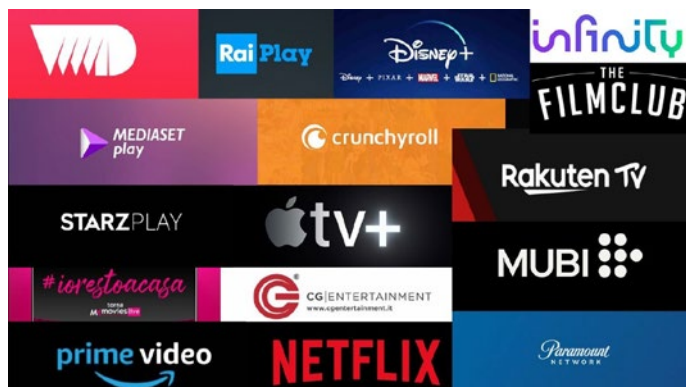
cineclub o nei festival. Per poter avere tutti i film, era sufficiente utilizzare un dispositivo come il software e-mule che permettesse di scaricare e condividere i film. La nascente cinefilia poteva acquisire tutto ciò che fino a quel momento non si era potuto vedere, perfino ciò che l'industria cinematografica aveva scartato o semplicemente quel che la storia ufficiale aveva reso invisibile. Tutto poteva essere ritrovato, visto, registrato e facilmente conservato.

La frenesia del fenomeno della pirateria non solo ha influenzato il supposto gusto raffinato per la passione al cinema, ma ha anche attratto lo spettatore della classe media che scopriva un modo pratico di poter guardare anteprime cinematografiche gratuitamente senza obbligatoriamente passare per il botteghino. La pirateria ha avuto un impatto così forte da generare una enorme paura da parte di un'industria cinematografica che vedeva i suoi film scaricati e visti nell'illegalità, al punto tale che perfino delle anteprime potevano essere viste prima che uscissero nelle sale cinematografiche. Quando determinati distributori ritardavano eccessivamente a far uscire particolari titoli di film, una parte consistente di pubblico riusciva a vederli prima utilizzando dispositivi pirata. Uno dei fattori chiave dell'epoca dei DVD e della pirateria fu l'uso dei computer come nuovo Kinetoscopio - nel senso che Edison diede a quell'invenzione -, che consentiva la visione individuale di tutti i generi di film. Nell'ambito puramente domestico, lo schermo non era più solo la TV nella sala da pranzo o perfino l'home cinema che definiva lo spazio di una speciale visione. All'interno di ogni casa coesistevano più schermi e in ogni famiglia si determinava una diversificazione dei gusti e delle diverse visioni di cui godere.

La domanda. La pirateria è stata il banco di prova per il successivo sviluppo delle piattaforme digitali?

Se si esamina la tempistica dei processi avvenuti con la digitalizzazione nell'industria audiovisiva, vedremo che alla fine del primo decennio di questo secolo l'ultimo segmento che mancava all'affermazione totale del digitale era la parte conclusiva della visione. In molti

segue a pag. successiva



segue da pag. successiva

paesi la digitalizzazione delle sale cinematografiche è iniziata intorno al 2010 e i proiettori a 35mm hanno iniziato a diventare obsoleti. Prima della digitalizzazione sono state sperimentate operazioni come il 3-D, che le società di produzione utilizzavano per rafforzare il blocco analogico dei circuiti visivi. Il 3-D, nato come un toccasana, non è durato a lungo, perché una volta assimilata la novità tecnologica non si sviluppò nessuna sperimentazione successiva attorno al progetto. Con la digitalizzazione le sale cinematografiche diventavano dipendenti dai computer e le pellicole smisero di essere prodotte con i loro cinque o sei rotoli di celluloidi per ridursi a un semplice DCP, ossia al Digital Cinema Package che equivaleva al digitale della pellicola. Il percorso diventava tutto più semplice e veloce. I distributori smisero così di fare copie di film in 35 mm, il che consentiva una maggiore circolazione dei film e una semplicità nelle proiezioni. Questo processo poteva aprire perfino nuovi modi di programmazione, consentiva anche un migliore utilizzo della versione originale in paesi in cui sussisteva il doppiaggio facendo crescere le diverse possibilità per una visione cinematografica. Né le sale cinematografiche, né i distributori hanno tenuto conto dei nuovi vantaggi del fenomeno, mantenendo le loro vecchie pratiche basate sulla concentrazione di anteprime e la ricerca di un target di pubblico ben definito - fondamentalmente di giovani e adolescenti - attorno a un modello di blockbuster che entrava in crisi in modo repentino rispetto alle proprie formule stantie.

L'origine della delocalizzazione non si trova nel passaggio dalla proiezione analogica a quella digitale, poiché il cambiamento tecnologico non era stato altro che un cambiamento prevedibile. La delocalizzazione iniziò a verificarsi a causa del fatto che le sale cinematografiche non sapevano più come rinnovare il loro modello di pubblico e promuovere le differenti novità che emergevano. Mentre le sale entravano in crisi, lo spazio frammentato della visione individuale che aveva alimentato la pirateria acquistava rilevanza con gli schermi che tendevano a moltiplicarsi, fino a culminare nella nascita di legali piattaforme digitali. Una serie di piattaforme come Netflix, Amazon, HBO o MUBI hanno finito per occupare una centralità che mai prima aveva avuto il cinema e successivamente la televisione. Questa centralità è cresciuta a dismisura durante la pandemia, quando i cinema sono stati chiusi e le piattaforme digitali sono diventate un sistema di intrattenimento chiave in risposta ai diversi confinamenti umani e sociali. Le piattaforme hanno creato un nuovo modello di spettatore cinefilo che ha smesso di voler avere tutto, di voler vedere tutto o, semplicemente, di conoscere come è possibile vedere tutto. Anche l'idea del film - o della serie filmica - come oggetto materiale da collezionare

entrava in crisi. I film sono visti per lo più online, nei nuovi speciali kinoscopio in modo disordinato e in chiara relazione di contiguità con le serie tv programmate. La chiusura delle sale è stata un colpo duro che ha causato a molte di queste problemi nel definire un futuro diverso che rispondesse allo sviluppo concitato della delocalizzazione. L'idea che ci fosse un pubblico adulto che stava a casa davanti allo schermo della televisione e un pubblico giovane che andava a vedere i blockbuster nelle sale, non aveva più logica.

Le grandi major non hanno perciò esitato a vendere i loro film al miglior offerente. Una piattaforma come Disney ha creato il proprio marchio e ha preferito rilasciare un film come *Soul* alla piattaforma multinazionale e casa di produzione cinematografica Pixar piuttosto che renderlo inutilizzabile in sale cinematografiche chiuse in molti paesi. La crisi delle sale ha visto società statunitensi operanti nella distribuzione come Netflix, convertirsi in mostri audiovisivi in cui la logica prima non era più la visione o la quantificazione del pubblico in sala, ma la massima offerta dei generi cinematografici in modo tale che nessuno potesse sfuggire, come con i pesci, dalle reti.

Il business è collegato alla miniera dei dati utilizzabili e consiste nel conquistare quanti più abbonati possibile. È sufficiente promuovere determinate opere per acquisire un certo prestigio e non c'è da preoccuparsi se queste non emergono, perché ci saranno gli algoritmi a definire il modello dello spettatore medio che potrà accedere alla catena commerciale. I gestori dei multiplex vedono con impotenza e angoscia il loro futuro. A differenza di quanti invece prospettano un cinema indipendente che, sebbene anche questi guardino con preoccupazione allo strapotere delle piattaforme, sono consci che la scommessa sulla differenziazione del pubblico può avere prospettive di salvezza rispetto all'omogeneizzazione dei grandi multiplex. Prima della pandemia, molti gestori di sale sono caduti nella trappola of-

cinematografici importanti, dove non si trattava più di vendere l'esclusività di opere pensate per il grande schermo, poiché la differenza tra il piccolo e il grande schermo era stata in questo frattempo cancellata. Mentre il festival di Cannes, a dire il vero sotto la pressione dei distributori francesi, ha resistito alla forza ricattatoria di Netflix, il festival di Venezia ha trovato nelle prestigiose produzioni della grande piattaforma una fonte di glamour e pubblicità. L'apparizione del gigante Netflix è stato un fattore che ha portato la delocalizzazione audiovisiva a un punto di non ritorno. La sala intesa come luogo originario e come spazio sacro per le mostre cinematografiche non ha ora un futuro chiaro, mentre viceversa gli schermi dei computer consolidano le loro posizioni. I prestigiosi film offerti dalla filiera servono ad alimentare la produzione di tutti i tipi di sottoprodotto, subappaltati e di infima qualità presenti nel catalogo. Comunque sia, i gestori che fanno parte dell'istituzione cinematografica non hanno avuto altra scelta che arrendersi davanti alle grandi piattaforme. Al momento, qualsiasi film indipendente ha più possibilità oggi di entrare nel catalogo Netflix che attendere che la situazione nei cinema si normalizzi dopo la pandemia. Alcuni festival cinematografici sono stati addirittura inaugurati con film che potevano essere visti il giorno dopo su una piattaforma e che non sarebbero passati nelle sale, con critici cinematografici che parlavano di film che non sarebbero apparsi nella sala cinematografica ma solo nelle diverse piattaforme digitali. Per il suo ruolo sociale, lo sconcerto nei confronti della critica nell'ambito del futuro del cinema delocalizzato sta diventando sempre più pesante. La delocalizzazione cinematografica ha depotenziato tutte le istituzioni dell'universo audiovisivo. Essa ha addirittura messo in crisi una delle novità che sembravano essersi consolidate nel corso del decennio: le serie filmiche televisive. Negli ultimi cinque anni un fenomeno chiave nell'universo delle

serie cinematografiche è stata la scomparsa dei grandi titoli di culto, mentre invece si è accentuato il fenomeno della pubblicità per anteprime che provocavano attesa da parte degli appassionati di questo genere, ma che spesso finiva per accompagnarsi con una successiva frustrazione. Sembra come se tutto l'intero universo delle serie televisive sia in fase di revisione, che la sua seconda età dell'oro sia giunta al termine, aprendo nuove vie, nuove strade che sconcertano e depistano un pubblico che non sa più cosa scegliere, o cosa apprezzare. Il tanto eccesso genera confusione e dispersione. La politica di certe piattaforme di riempire il loro catalogo in qualsiasi modo, sta rimodellando la stessa configurazione degli spettatori. Spettatori per un pubblico nuovo che si ritrova più frammentato che mai.

Ángel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis



ferta da Netflix: se la piattaforma offriva loro *The Irishman* di Martin Scorsese, *Roma* di Alfonso Cuarón o *Mank* di David Fincher, accettando di distribuire film che concorrevano agli Oscar, di fatto quegli schermi cinematografici contribuivano ad alimentare proiezioni attraverso una concorrenza sleale. Lo stesso problema si è verificato in diversi festival

Abbiamo ricevuto

Il cinema di oggi: una riflessione

Alberto Castellano
Mimesis

Introduzione

Queste dieci riflessioni sono state pubblicate sui **Diari di Cineclub** *periodico indipendente online di cultura e informazione cinematografica* da ottobre 2017 a gennaio 2020. Una riflessione complessiva sul cinema di oggi non dal punto di vista linguistico, estetico o teorico ma della sopravvivenza dell'oggetto-film alla luce dei cambiamenti epocali che hanno condizionato e stravolto il consumo cinematografico tradizionale fino ad arrivare ad una diversa percezione complessiva del cinema. Una mutazione che coinvolge il pubblico, la critica, i media cartacei e televisivi, i produttori, i distributori, gli esercenti, i docenti universitari. Vengono approfonditi l'emorragia del pubblico diventata allarmante negli ultimi anni, il modo in cui lo spettatore contemporaneo si pone rispetto al cinema, la sua dimensione solitaria da "eroico" sopravvissuto e la fine del coinvolgimento emotivo di massa, il suo rapporto come lettore con la recensione di una volta e con i giudizi, le stroncature o le esaltazioni dei critici, l'identità della critica odierna, la crisi della "centralità" della sala e le nuove modalità di fruizione sui device e sulle piattaforme digitali. Si tratta di argomenti dai quali non si può prescindere in un'ottica di dover fare i conti con lo scenario contemporaneo del cinema in senso globale e di una fisiologica mutazione antropologica dell'attore principale dello spettacolo e non solo. Eppure da tempo – da quando sono cominciati ad affiorare i primi segnali di un cambiamento epocale – i quotidiani, i settimanali, i vari periodici mensili con relativi opinionisti che una volta avevano un peso autorevole non se ne occupano o perché l'approfondimento è uno spazio ormai abbandonato o perché sono temi che non fanno "notizia" e non servono alla causa commerciale della carta stampata (ammesso che quelli che hanno una priorità su questi fanno gioco visto che i giornali anaspiano da anni in una crisi con perdita progressiva di copie vendute) o perché alcune cose si danno per scontate nell'ottica di una crisi generale del settore analizzata in molti casi con pressapochismo e superficialità o ancora perché nella maggior parte delle testate si vuole evitare di creare fruizioni con le varie categorie chiamate inevitabilmente in causa nelle riflessioni. Resta il fatto che avendo avuto l'opportunità di esprimere le mie riflessioni su un mondo che ho attraversato in lungo e in largo da critico, giornalista ma soprattutto da spettatore "privilegiato" su un periodico indipendente online come **Diari di Cineclub** non ho perso l'occasione di approfondire i vari aspetti del cinema di oggi senza l'atteggiamento di chi ha la "ricetta" per risolvere i problemi da varie angolazioni ma con un approccio fenomenologico, una lucidità analitica e



MIMESIS CINEMA / MINIMA

l'umiltà di chi vuole aprire un dibattito e ritrovare un atteggiamento problematico che potrebbe aiutare a raggiungere un equilibrio perduto tra tutte le categorie coinvolte e le parti in causa.

Alberto Castellano è saggista e critico cinematografico napoletano. Ha scritto per circa venti anni per "Il Mattino" di Napoli e attualmente collabora con "alias" (supplemento settimanale de "il manifesto") e **Diari di Cineclub**. Autore di numerosi saggi e volumi dedicati a Franchi e Ingrassia, Douglas Sirk,

Carlo Verdone, Clint Eastwood, Paul Schrader, alla comicità e al doppiaggio, è stato professore a contratto di *Semiologia del cinema* all'Università degli Studi di Salerno e ha fatto parte della giuria Fipresci (Federazione della Critica Internazionale) in numerosi festival.

Il cinema di oggi: una riflessione
Alberto Castellano
Mimesis Cinema / Minima
€ 8,00
ISBN-13: 9788857565682

10 FILM ambientati su una barca

*7 puntata



Giorgio Campani

Il mare: a volte ce ne dimentichiamo, ma ricopre l'ottanta per cento del nostro pianeta, come la composizione del nostro corpo umano è strutturata nella sua maggioranza nel suo elemento: l'acqua. Una piattaforma selvaggia, insondata ed insondabile, dove l'uomo, a differenza della terra ferma, deve esercitare il suo controllo cento, mille volte più attentamente. Ed in mezzo a questa belva imprevedibile, l'uomo ha il suo regno su un'imbarcazione, una piccola riproduzione della sua amata terra ferma, controllabile, organizzabile, flessibile ad ogni capriccio del vento, della marea, del cielo. Mi ha sempre enormemente affascinato il mare, amo guardare e riguardare video su Youtube di imbarcazioni che tentano di domarlo, di acquietare la sua furia, di capire come superarlo, prevedendo la sua prossima mossa. In questo elemento l'uomo ritorna impotente, anche dopo migliaia di anni, e sono state scritte, cantate, filmate e raccontate migliaia di storie su questo tema. Una piattaforma dove tutto ritorna come in origine, la sorte dell'uomo moderno potrebbe essere la stessa di un ominide delle caverne. Il suo lenzuolo riflettente non è che l'involucro di un mondo invisibile: la sua popolazione, le sue bestie più temibili, le città che ancora non sappiamo siano esistite o no, i canyon, i vulcani, enormi deserti ricoperti dei suoi relitti e le sue vittime, i tesori che ha rubato, e che cela nel buio delle sue fredde interiora. Dal tono di queste prime quindici righe penso traspaia il mio amore per questo palcoscenico d'acqua, e delle innumerevoli storie che abbia scaturito. Uomini che danno la caccia a belve marine, uomini che combattono altri uomini sullo specchio dell'acqua o sotto di esso, uomini che da soli scrutano sé stessi, nel mare. Per citare Melville: "Il mare, dove ciascuno, come in uno specchio, ritrova sé stesso". Molte di queste storie che elencherò le conoscerete già, ma non importa. Una canzone può avvalersi delle più dolci e struggenti parole, scivolando su melodie ammalianti che, come la guglia di un brigantino, arrivano dirette al nostro cuore. Ma la voce di chi le canta differisce da gola a gola, da cuore a cuore. E se per "cantanti" intendiamo registi, scenografi, meravigliosi attori, gli esempi che vi fornirò sono a parer mio, quasi ineguagliabili. Salpiamo.

Moby Dick: la Balena Bianca, di John Huston, 1956. Il mondo del cinema ha tentato moltissime volte di riprodurre la storia del capolavoro di Melville, a partire da *Il mostro del mare*, del 1926, fino al recente *Heart of the sea*, di Ron Howard. Ma nessuno di questi ha mai avvicinato l'epicità del racconto originale come il film di Huston. Inizia il film ed abbiamo la



10 FILM AMBIENTATI SU UNA BARCA

stessa identica frase di inizio del romanzo (*chiamatemi Ismaele*), pronunciata da Stefano Sibaldi, uno dei doppiatori che non finirà mai d'amare; la sua voce è quella del narratore perfetto perché, come dichiarò il grande Glauco Onorato, riusciva a modulare la propria voce in maniera incredibile. Ismaele è il narratore, perché unico superstite del disastro del Pequod, ma il vero protagonista della storia è ovviamente il capitano Achab. Come ben sappiamo, un personaggio intriso d'odio, capace di soggiogare con la sua profondissima fede nel suo intento di vendetta verso la balena albina, un personaggio enorme e profondo. Decine di attori hanno tentato di impersonificare questa figura, non solo nei vari film ma anche nei numerosi film per la TV americana ed inglese: Patrick Stewart (il capitano Picard di *Star Trek: The Next Generation*), Danny Glover, Jack Aranson, e molti altri. Ma nessuno di essi ha mai toccato le vette di drammaticità di Gregory Peck, in questo film. La prima volta che lo vidi, per primo mi colpì il trucco: una lunga cicatrice segna verticalmente l'occhio sinistro del capitano, e dove la cicatrice tocca barba e capelli, rigorosamente neri come la pece, ciuffi bianchi si fanno strada, bianchi come la balena, a delineare "un'interna pena o crocifissione", sempre per citare Melville. La simbiosi tra Achab e *Moby Dick* è resa meravigliosamente, egli può prevedere la sua apparizione anche quando ella è ancora sott'acqua. Ogni personaggio e scenografia sono curati in maniera eccezionale, la colonna sonora è trascinate. Uno dei punti più commoventi, è il sermone in Chiesa di Padre Mapple, ritrasposto pari pari dal romanzo, dove viene citata la meravigliosa parabola del Giona che, avendo tradito Dio, si ritrova sul fondo dell'oceano, inghiottito da una balena. Un cameo memorabile, interpretato,

sotto una enorme pancia, barba e baffi, da un eccezionale Orson Welles.

Lo Squalo, di Steven Spielberg, 1975. So benissimo che i tre quarti di questo film non si svolgono a bordo di una nave, ma gli ultimi quaranta minuti del film sono così intensi che è impossibile non citarlo. Nel suo primo vero film di grande produzione, Spielberg rovescia molti principi della narrazione filmica: è una delle prime volte in cui il villain, lo squalo, non viene quasi mai mostrato durante il film, se non in gran parte in inquadrature in soggettiva e pochissime riprese da media distanza. Ma in realtà non abbiamo idea di quanto sia lungo, largo, quanto sia grande la sua bocca, quanto sia realmente pericoloso, fino a che l'ultima parte del film non ce lo rivela. Tre personaggi Hooper (Richard Dreyfuss), Brody (Roy Scheider) e Quint (un immenso Robert Shaw, una vera e propria incarnazione di Achab, anche qui) si imbarcano sulla Orca, per dare la caccia all'enorme pesce. Ben presto si rendono conto che il mare non è casa loro, che in realtà è lo squalo che sta cacciando loro. Ed in particolare due inquadrate meravigliose ci rivelano le vere dimensioni della bestia (*quello è più di sei metri!!! Anche otto metri, e tre tonnellate almeno. Ci serve una barca più grossa*). Tra pasture, lenze d'acciaio spezzate, barili gialli, arpioni e gabbie d'acciaio, gli ultimi minuti sono tra i più emozionanti che ricordi. Ancora oggi, almeno una volta a settimana, rivedo questa parte del film. La maestria nella narrazione di Spielberg si mostra anche con l'aneddoto della Corazzata Indianapolis, raccontato una sera da Quint, a cena, dove gli spiega da dove proviene il suo terrore per gli squali e la sua determinazione a cacciarli per tutta la vita. Una storia raccapricciante, che è

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

tra l'altro vera. La HBO baserà un documentario su questa storia, più tardi, nel 2016, Nicholas Cage sarà protagonista del film *USS Indianapolis*. Kon-Tiki, di Joachim Roenning ed Espen Sandberg, 2012. *Kon-Tiki* era il nome di una zattera che nel 1947 partì alla volta dell'Oceano Pacifico per raggiungere le isole della Polinesia, costruita, organizzata e guidata dall'esploratore norvegese Thor Heyerdahl. Un uomo animato da una irrefrenabile curiosità, determinazione e follia, che decide, insieme a cinque suoi colleghi studiosi, di ripercorrere in zattera la rotta di 4300 miglia che parte dal Perù per raggiungere la Polinesia, la stessa rotta che i Polinesiani avevano percorso con (gli stessi) mezzi di navigazione rudimentali. Il cuore di questa storia, rigorosamente vera, è il personaggio di Thor, il classico carattere affascinato dal mistero che, a differenza dei citati Achab e Quint, è guidato da determinazione e follia per conoscere e affrontare i misteri della natura, e non per dominarli o distruggerli. Un film quasi interamente girato a bordo della zattera di legno che, insieme al suo equipaggio, saranno preda dell'impermanenza della condizione emotiva del mare e dei suoi abitanti, affrontando tempeste e attacchi da parte di un branco di squali. Candidato all'Oscar come miglior film straniero, poi andato allo struggente *Amour* di M. Haneke. *Il coltello nell'acqua*, di Roman Polanski, 1962. Il primo film di Polanski fu proprio un film ambientato su una barca (tema poi ripreso dal seguente *Luna di Fiele*, dove si ripropone il tema della coppia e dell'elemento esterno ad essa). Ed i personaggi al centro della vicenda sono tre: Andrea, uomo maturo e affermato, la giovane moglie Cristina, ed un giovane autostoppista che viene invitato, quasi per gioco dal dispotico Andrea sulla loro imbarcazione. Il groviglio della relazione tra i tre personaggi, "intrappolati" dall'imbarcazione in mezzo al lago, è il fulcro dell'intero film, così controverso e pieno di significati nascosti. Oltre ad un'inedita scena di nudo (inusuale per il cinema conservatore dell'epoca), i tre attori principali non avevano quasi esperienze precedenti. La barca ed il lago fungono ancora una volta da sfondo dal quale non ci si può sottrarre ad una introspezione, sino al ben fatto finale. Sempre di Polanski, del 1986, *Pirati* fu un vero e proprio disastro al botteghino. Un film il cui progetto era nella mente del regista sin da dopo *Chinatown*, ma che per svariate peripezie, poté realizzare solo anni dopo. Polanski voleva Jack Nicholson come interprete del famigerato Capitan Red, ma per esigenze di produzione ripiegò su Walter Matthau, che in qualche modo diede una vena comica perfetta al tenore della storia, soprattutto nel rapporto del capitano col suo fido sguattero, Ranocchio. I due saranno al centro della storia, quasi completamente svolta in mare, prima su una sgangherata zattera, e poi a bordo di un vascello spagnolo, il Nettuno, a bordo del quale prima saranno aggiunti all'equipaggio, per poi aizzare l'ammutinamento generale. Benché Polanski volesse dare chiaramente un tono comico

al racconto, questo è un gran film sui pirati: i dialoghi sono meravigliosi, ben al di sopra dei coloriti epiteti pirateschi della ben più acclamata pentologia de *I Pirati dei Caraibi* o della saga di *Monkey Island* della Lucasarts. Una vera e propria perla che ebbi la fortuna di godermi al cinema. Polanski voleva anche omaggiare il filone d'avventura piratesca del quale, negli anni '30, era Errol Flynn una vera e propria icona cinematografica. Indimenticabile il suo *Capitan Blood*, del 1935, dove l'attore di origine australiana interpreta un dottore che, dopo varie sfortunate vicissitudini, si dà alla pirateria, diventando un vero e proprio terrore dei mari. Flynn era perfetto per quel ruolo, lo sarebbe ancora oggi, a dire il vero, faceva parte di quel gruppo di esseri umani che forse sono più a loro agio nei panni di attori che nelle spoglie di personaggio celebre, fuori dal set. Flynn che era anche un proverbiale amante del mare, proprietario di un immenso veliero nel quale passava gran parte del suo tempo libero, il più del tempo a bere e divertirsi (divertente il ritratto che Jude Law ne dà in *The Aviator* di Scorsese, anche se il suo personaggio meriterebbe un intero film dedicato a lui). *Il vecchio e il mare*, di John Sturges, 1958. Come per *Moby Dick*, anche qui la storia è arcaica. Ma mi ha sempre ammaliato quanto il racconto di Hemingway, ed il film di Sturges, descrivessero così meravigliosamente il rapporto che c'è tra l'uomo che combatte ed allo stesso tempo ama il mare, l'entità in cui esso lavora, vive, e che è, allo stesso tempo, uno specchio. Spencer Tracy, anch'egli anziano in realtà, impersona il vecchio Santiago con la sua enorme umanità espressiva, un volto capace di esprimere rabbia, gioia e disperazione con la stessa identica intensità. Nei suoi dialoghi con sé stesso, o con il mare, il vecchio affronta la sua avventura più grande che, come mi ricordava un amico, è sempre destinata ad una sconfitta, quando si ha a che fare col mare, che è parabola della visione della vita dell'autore. E mentre vediamo i sogni (le tigri che si rotolano sulle spiagge africane), i colpi di remi del vecchio, la dolce voce di Gino Cervi ci descrive cosa il vecchio ha nel cuore in quel momento. Ritroviamo Spencer Tracy, nelle stesse vesti di marinaio, in un altro capolavoro, *Capitani Coraggiosi*, di Victor Fleming, del 1937. Un film che probabilmente continuerò a guardare e rimirare anche quando avrò novanta anni, ed al quale, come tutti i figli devoti alla propria figura paterna, sono profondamente legato. Il piccolo Harvey, ragazzo viziato, figlio di un uomo d'affari che non ha mai tempo da spendere con lui, cade in mare durante un viaggio in nave, e viene raccolto da Manuel Fidello, Tracy appunto, un pescatore pieno di vita, che lo salva dalle acque e lo porta a bordo della goletta sulla quale lavora come pescatore. Una volta capito che non farà ritorno a casa prima che la stagione di pesca sia finita, Harvey si ribella. Sarà Manuel a domarlo, insegnargli a pescare, ad essere un uomo e a trattarlo come un figlio. Il rapporto che si instaura tra i due

sarà di profonda amicizia, tanto che Harvey desidererà restare con Manuel anche quando sarà a terra. Solo per spiegarvi quanto sono devoto a questo film, sappiate che la sigla iniziale di ogni mio video è la canzone "Pescioli-



"U-Boot 96" (1981) di Wolfgang Petersen

no" che Manuel canta sul ponte di guardia, dopo cena. *Master & Commander*, di Peter Weir, 2003. Ad inizio 800, quando le guerre napoleoniche infuriavano, una nave inglese, capitanata da Aubrey (R. Crowe), solca i mari, alla ricerca della sua antagonista francese, la Acheron. Il film è interamente dedicato all'inseguimento, duello, ed agli incredibili espedienti che ognuna delle due navi esercita sull'altra per eluderla e sfuggirle, o attaccare. Ci voleva un australiano come Weir per dipingere un film d'avventura così eccezionale, inarrivabile non solo per la storia, ma anche per costumi, dialoghi, e per la ricostruzione della vecchia Fortuna, la nave inglese, della quale entremmo letteralmente ad essere parte dell'equipaggio. Un assoluto capolavoro della filmografia navale. Ma, mio malgrado, solo secondo ad un ben più epico film: *U-BOOT 96*, di Wolfgang Petersen, del 1981. Questo è, in assoluto, il più grande film di battaglia marina mai prodotto, ed uno dei cinque film sulla Seconda Guerra Mondiale più belli ed immersivi di sempre. Basti pensare che le vicende dell'equipaggio tedesco del sommergibile U-BOOT sono talmente emozionanti e terribili che, nonostante la durata notevole della pellicola (caldamente consigliata la Uncut, di oltre 4 ore) l'azione corre frenetica, anche nei momenti di pura terribile calma, mentre l'equipaggio attende l'esplosione di una bomba di profondità sganciata dal nemico, si immerge a zig-zag per evitare i sonar delle navi nemiche, procede a motori quasi spenti per non emettere suoni. Pensate che l'equipaggio, che all'inizio del film vediamo sbarbato, pulito e con una pelle perfetta, man mano che arriviamo al terribile finale, sarà sempre più sporco, fradicio, sudicio, gli occhi infossati nelle orbite, le labbra vivide. Tutto volere del regista tedesco, che per dare un senso ancora più realistico e coinvolgente, obbligò a girare le scene d'azione con gli stessi vestiti, senza mai lavarsi e senza riposo. Il modello ricostruito dello U-BOOT 96 usato per questa pellicola, venne, in seguito, prestato a Spielberg, per una scena de *I Predatori dell'Arca perduta*, il quale lo rese alla produzione tedesca.

Giorgio Campani

Il sogno. La via regia al cinema dell'inconscio



Fabio Massimo Penna

Cinema e sogno, un rapporto da sempre molto stretto. Al di là dell'introduzione di sequenze oniriche nei film, il sogno sembra avere molto in comune con la tecnica cinematografica. Si ha quasi la sensazione che il nostro inconscio operi una sorta di montaggio delle inquadrature che si formano nella nostra mente quando dormiamo. D'altronde è ampiamente dimostrato come il modo di operare del nostro cervello e del film siano simili. Nel loro importante saggio *La tecnica del montaggio cinematografico* Karel Reisz e Gavin Millar riportano un brano di Ernest Lindgren in cui l'autore paragona il nostro sguardo alle sequenze cinematografiche, con gli occhi che si muovono per avere una visione totale dell'ambiente in cui ci troviamo come in una sorta di panoramica, prima di fermarsi su di un dettaglio, come avviene nel primo piano filmico. Conclude Lindgren: "Nella misura in cui il film riproduce il movimento, ci può dare una rappresentazione viva di ciò che vediamo; l'impiego del montaggio riproduce esattamente il modo in cui normalmente osserviamo la realtà" (in Karel Reisz- Gavin Millar, *La tecnica del montaggio cinematografico*, SugarCo edizioni, Milano, 1983). Inoltre la partecipazione dei nostri sensi alla visione filmica è sempre attiva talché il movimento delle immagini sarebbe, secondo la teoria del "movimento illusorio", dovuto all'intervento del nostro cervello che aggiunge il moto ai fotogrammi fissi che scorrono ad alta velocità. Non sorprende quindi che anche l'attività onirica presenti straordinarie analogie con l'arte cinematografica. Alcuni studiosi, ad esempio, hanno equiparato il buio della sala cinematografica all'oscurità che avvolge la retina nel momento della chiusura delle palpebre. Nonostante queste similitudini la presenza di un sogno all'interno di una pellicola procura nello spettatore un effetto di straniamento. Come sappiamo l'accettazione delle vicende che scorrono sullo schermo da parte del riguardante è dovuta al fenomeno dell'illusione parziale, ovvero al fatto che lo spettatore non ha la sensazione completa di assistere a fatti reali e "il cinema dà contemporaneamente l'impressione d'un avvenimento reale e d'un quadro" (Rudolf Arnheim, *Film come arte*, Giangiacomo Feltrinelli editore, Milano, 1989). Mentre assiste alla sequenza onirica sullo schermo lo spettatore attribuisce "al personaggio che sogna quel regime di credulità che lui stesso condivide nelle sequenze ordinarie; e che in questo caso deve sconfessare, o comunque mettere tra parentesi" (Antonio Costa, *Immagine d'un immagine - cinema e letteratura*, Utet libreria, 1993, Torino). Lo spettatore, dunque, attribuisce al protagonista della pellicola quella dimensione di "illusione parziale" nella quale è immerso lui stesso. Tradizionalmente

il film rappresenta il passaggio dallo stato di veglia al sonno attraverso alcuni artifici tecnici. I più comuni sono la dissolvenza incrociata, l'effetto flou con la sfocatura delle immagini, il passaggio dal colore al bianco e nero, le sovrimpressioni, l'impiego del grandangolo e, insomma, qualsiasi strumento possa rivelarsi utile per marcare in maniera decisa la transizione dalla dimensione reale a quella onirica. Vi è però chi ha effettuato scelte stilistiche completamente innovative rispetto alla tradizione come Hitchcock il quale per la sequenza onirica di *Io ti salverò* (1945) decide di evitare espedienti quali effetto-nebbia, tremolii, flou per scegliere sogni caratterizzati da contorni chiari e netti. Per ottenere questo risultato si rivolge all'estro fantastico di Salvador Dalí (non tutte le idee del geniale pittore vengono, però, impiegate) e alla fine vediamo Gregory Peck che si addormenta e in una sorta di dissolvenza incrociata appaiono alcuni occhi che si sovrappongono seguiti da una carrellata in avanti verso il protagonista del film seduto a un tavolo a giocare a carte prima che la stessa scena venga riproposta come inserto dentro un occhio gigantesco. Un grande regista come lo spagnolo Luis Buñuel, artista legato saldamente alla corrente surrealista, è portato a sovrapporre continuamente il piano del sogno a quello della realtà. Un film come *Il fascino discreto della borghesia* (1972) è pieno di situazioni paradossali che nella realtà non potrebbero mai verificarsi (una cena elegante viene interrotta da un plotone di militari che si autoinvitano alla serata, la cucina di un ristorante viene adibita a camera ardente con tanto di cadavere da vegliare) ma che acquistano senso se intese come momenti di un sogno. Lo stile onirico permea *8 e 1/2* (1962) di Federico Fellini e si esplicita attraverso l'accostamento incoerente delle immagini, unite senza seguire un procedimento logico ma secondo l'andamento imprevedibile delle sequenze di un sogno. La scena iniziale con il protagonista chiuso nella sua automobile che a fatica riesce a uscire prima di librarsi in aria fino a raggiungere le nuvole stabilisce la dimensione onirica che ha un peso preponderante nella pellicola. In *Inception* (2010) Christopher Nolan immagina un personaggio capace di entrare nei sogni degli altri per scoprirne i segreti conservati nel subconscio. Per il regista londinese entrare nei sogni altrui sarebbe la chiave per conquistare il mondo. La dimensione onirica, considerata la parte più importante della vita dai surrealisti, assume un ruolo fondamentale nel campo dell'arte



"Io ti salverò" (1945) di Alfred Hitchcock



"Il fascino discreto della borghesia" (1972) di Luis Buñuel



"8 1/2" (1963) di Federico Fellini



"Inception" (2010) di Christopher Nolan

e della cultura. Per Sigmund Freud il sogno è la via regia all'inconscio e significativamente l'opera che fonda la psicoanalisi è *L'interpretazione dei sogni* che vede la luce tra il 1899 e il 1900. Pochi anni prima, nel 1895, i fratelli Louis e Auguste Lumière avevano inventato il cinematografo. Oltre alla vicinanza di data di nascita, psicoanalisi e cinema condividono l'ostracismo iniziale di scienziati e intellettuali poco disposti ad accogliere la neonata disciplina scientifica e il nuovo mezzo artistico. Tale prossimità è confermata anche dal fatto che l'autore di uno dei saggi più importanti sul cinema *Film come arte* (1959) sia stato scritto da Rudolf Arnheim, uno psicologo.

Fabio Massimo Penna

Alexandre Alexeïeff. Lui e io



Giannalberto Bendazzi

Ho conosciuto Alexandre Alexeïeff al Festival del cinema d'animazione di Abano Terme nella primavera del 1971. Era in piedi davanti alla sala del cinema, so-

lenne e aggraziato allo stesso tempo. Mi presentai e lui mi accolse cordialmente. Fino a quel momento, tra i suoi film avevo visto solo *Una notte sul Monte Calvo*, e l'avevo assai ammirato. "Be', non ce ne sono molti altri da guardare..." commentò lui con un sorriso. Mi accompagnò in sala, e sedette accanto a me durante la proiezione. Aveva 70 anni, io 25.

Durante il festival trovai molte occasioni per conversare, sia con lui sia con la moglie e co-autrice Claire Parker, nata a Boston ma presto trasferitasi a Parigi. Per loro l'età di una persona non significava nulla; allo stesso modo, io avevo sempre avuto amici più anziani, ed essendo giornalista ero abituato ad affrontare e intervistare persone famose e di vaglia. Quando il festival finì, ci lasciammo calorosamente e ci scambiammo gli indirizzi.

Pensavo che questa fosse una delle solite conoscenze da festival: avremmo cenato insieme al prossimo evento, chissà quanti mesi dopo, e magari ci saremmo scambiati gli auguri per il capodanno. Sorprendentemente, la settimana successiva arrivò una cartolina di auguri da Parigi; qualche tempo dopo, una cartolina dalla località balneare di Armor, dove la coppia si stava rilassando per alcuni giorni.

Il messaggio era chiaro: Alexeïeff mi voleva come amico. Presi carta e penna e gli scrissi la prima delle decine di lettere che sarebbero andate avanti e indietro tra Milano e Parigi per undici anni.

Ho adorato Alosha (il suo soprannome per le persone vicine; per quelle vicinissime, Šura; io fui promosso a persona vicinissima negli ultimi tre anni della nostra frequentazione). Era felice di essere un grande artista, ma decisamente non era altezzoso. (Questo approccio si adattava perfettamente alla mia mentalità. Quando, nel corso degli anni, sono riuscito bene in alcuni dei compiti che il lavoro mi imponeva, mi sono condotto con umiltà - NON con l'ipocrita modestia).



A. Alexeïeff a 55 anni



Claire Parker a 20 anni

Quando pubblicai il mio primo tentativo di storia generale dell'animazione, nel 1978, non ebbe paura di fare da garante, scrivendo una bellissima introduzione. Era il mio maestro, il mio mentore, mio fratello.

Per motivi di età era il fratello maggiore (non un padre, perché la genitorialità non era un'emozione che gli si addicesse). Era anche mio fratello minore (sua dichiarazione) perché gli davo una sensazione di protezione: ero alto e muscoloso e avevo la lingua tagliente.

Lui e Claire vivevano a Parigi, 36 avenue Jean Moulin. Il numero 36 corrispondeva a un portone anonimo, su una facciata anonima. Dietro tutto questo, si apriva un universo diverso. Un vicolo rettilineo lungo una cinquantina di metri, con degli *ateliers d'artiste* e il relativo orto/frutteto sui due lati. L'ultimo a destra, ombreggiato da un grande tiglio e preceduto da un piccolo giardino, era stato adattato da Alosha e Claire come bottega e abitazione allo stesso tempo. Ho organizzato due volte una retrospettiva monografica sulla coppia a Milano. Nel 1973 facemmo la prima proiezione italiana di *Quadri di un'esposizione* e la mostra delle acqueforti di lui. Nel 1980 facemmo la prima - e forse unica - proiezione dell'intera produzione dei film (contenente *Tre temi*, appena ultimato) alla presenza di entrambi i registi.

In quegli undici anni, più volte ero andato a trovarli a Parigi e loro erano venuti da me a Milano. Inoltre, avevamo i festival come punto d'incontro. Ma nel giugno 1981 lui e Claire si erano staccati dalla folla di Annecy, e avevano preferito abitare in un rifugio di montagna nelle Alpi circostanti, che un amico aveva prestato loro.

Lassù Alosha mi confessò di aver scoperto che Claire aveva il cancro. L'estate del 1981 fu segnata da lettere e conversazioni telefoniche di mano in mano più frenetiche. Non voleva vedere nessuno, né me né i suoi amici parigini. Alla fine accettò che Claire fosse ricoverata all'American Hospital, dove ci si prese solerte cura di lei. Quando divenne evidente che era condannata senza appello, l'ospedale mise un letto nel loro soggiorno e la lasciò morire a casa. Alla fine di settembre presi un treno e andai a trovarli,

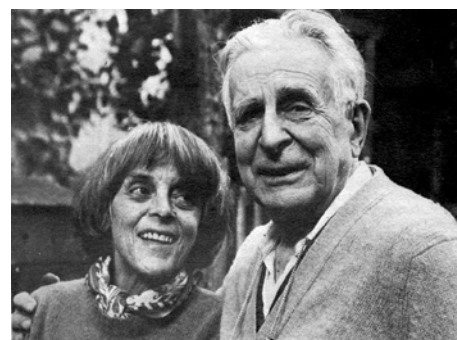
Alexeïeff

Alexandre Alexeïeff (1901-1982) lasciò la nativa Russia nel 1919, fuggendo la guerra civile seguita alla Rivoluzione del 1917. Si stabilì a Parigi nel 1921. Appresa la tecnica dell'acquaforte da autodidatta, divenne in breve tempo uno dei più stimati illustratori di libri da collezione. La sua prima moglie, Alexandra Grinevsky, lo rese padre di una bambina, Svetlana, nel 1923; ma il matrimonio non durò a lungo. Definitivo fu invece l'incontro con l'americana di Parigi Claire Parker (1906-1981), che egli conobbe nel 1930 e che da allora in poi fu l'altra metà di lui, sia nella vita sia nell'arte.

Ideato e fabbricato il primo schermo di spilli (una tavola di legno sulla quale erano infisse centinaia di migliaia di spilli retrattili), i due girarono il cortometraggio *Una notte sul Monte Calvo* (1933), che traspondeva in immagini l'omonimo brano musicale di Modest Musorgskij. Ritraeva una sabbia di streghe, con immagini (permesse dallo schermo di spilli) che equivalevano ad acqueforti animate. Per l'arte cinematografica era una novità accecante.

Durante la Seconda guerra mondiale la coppia si trasferì in Nordamerica, dove lavorò per il National Film Board of Canada (*En passant*, 1942). Di ritorno a Parigi, nel 1963 crearono *Il naso*, dal racconto di Nikolaj Gogol, nel 1972 *Quadri di un'esposizione*, nel 1980 *Tre temi* (questi ultimi due cortometraggi erano di nuovo basati su musica di Musorgskij).

G.B.



Claire Parker e Alexandre Alexeïeff

nonostante il loro divieto. Alosha si stava occupando della pulizia e di tutte le cose pratiche (in altre parole, lasciava o metteva tutto in disordine); e la moribonda puzzava. La sollevai per permettere a lui di cambiare le lenzuola. Non aveva peso. Un medico algerino, un uomo gentile e comprensivo, trascorreva un'ora al giorno con la vecchia coppia. Claire mi pregò di andarmene. Il 3 ottobre era morta.

Alosha non poteva far fronte alla vita da solo, e a ottantun anni la sua lucidità stava svanendo. Nel 1982 sognava ad occhi aperti di realizzare un lungometraggio in memoria di Claire e trascorse due settimane da me a Milano "per discutere della sceneggiatura"; poi tornò a Parigi e fu preso in cura da sua figlia Svetlana. Una mattina di agosto, ascoltavo il giornale radio delle 8 mentre mi radevo. A Parigi, un maestro del cinema era morto. Mi precipitai al telefono. Rispose Svetlana. Eravamo tutti e

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

due così avviliti che la nostra conversazione fu quasi monosillabica. Due giorni dopo, con i tempi delle poste italiane, mi arrivò una lettera, l'ultima di lui. "Farò qualcosa che ti addolorerà", diceva. Aveva lasciato volontariamente questo mondo.

Quando nessun film era in produzione, Alosha era impegnato a incidere le sue acqueforti, Claire era impegnata con le minuzie delle pulizie quotidiane, ed entrambi leggevano molto. Lui conosceva russo, francese, tedesco e inglese. Lei conosceva l'inglese e il francese e aveva imparato il russo al punto da leggergli ad alta voce Tolstoj e Puskin prima di dormire. Erano lenti e si divertivano a perdere tempo. La loro conversazione era piena di divagazioni. Aneddoti, ricordi, argomenti filosofici molto interessanti. Ma pur sempre divagazioni. Nell'organizzare le retrospettive di Milano ho lavorato con loro e ho affrontato i loro ghirgiori mentali, impazzendo.

Avevano una magia segreta e speciale che nessun altro poteva condividere: erano innamorati. Non erano solo una bella coppia o una buona squadra. Erano innamorati come il giorno del loro primo incontro.

Lei lo amava, punto. Lui l'amava e aveva creato con lei una patria tutta sua. Il vero Paese, a quel tempo, era sovietico, e a un russo "bianco" era proibito. Se fosse stato raggiungibile, il contrasto tra la vera vita quotidiana e i suoi ricordi d'infanzia e di adolescenza sarebbe stato devastante.

Ma era russo. Rispondendo al telefono, non diceva "hallo" o "qui Alexeïeff", ma "Aleksyeyef". Quando gli feci visita per la prima volta a Parigi, mi portò in un ristorante russo. Nei suoi ultimi, senili giorni, cercava di parlare russo con me. "Sura, abbiamo sempre comunicato in francese. A volte in inglese. Non so dire una parola in russo". "Tu sei mio amico. Come puoi essere mio amico e non parlare la mia lingua?". La sua vita era finita il giorno in cui era partito da Vladivostok. Il resto era stato sopravvivenza.

La mente di Claire era chiara e profonda ed eccelleva sia nella logica sia nell'intuizione. Era schietta, non timida, non sottomessa. Una volta l'ho vista confrontarsi con lui per una scelta artistica sullo schermo di spilli, e averla vinta. Ma il ruolo che aveva scelto per se stessa era di supporto, dato che era meno creativa di lui. La sua relazione con me era un sottoprodotto della relazione Alosha-me.



"Una notte sul Monte Calvo" (1933) di A. Alexeïeff.

Quando parlava da donna a uomo, parlava volentieri di lui o di loro, mai della propria vita o delle proprie opinioni. Nonostante le insistenti pressioni del marito, non accettò mai di essere una protagonista. L'unica eccezione che conosco fu la sua partecipazione da solista a una giuria del festival di Annecy. L'architettura delle relazioni di Alosha era peculiare. Da un lato, mi presentò a malincuore sua figlia, Svetlana. Quando i suoi nipoti ed io eravamo contemporaneamente a Parigi, li menzionava e notava che avevamo più o meno la stessa età, ma ci teneva separati. Non ha mai detto una parola su scrittori famosi come André Malraux o Philippe Soupault, che erano suoi amici molto stretti. D'altra parte, volle a tutti i costi che incontrassi la vedova di Berthold Bartosch, l'autore dell'*Idée* (1931) anche se aveva smantellato l'atelier/appartamento sopra il teatro del Vieux Colombier dove il marito aveva realizzato il film. Mi trascinò anche a incontrare George Dunning, il regista del lungometraggio d'animazione *Yellow Submarine* (1968). Un trascinamento felice, devo dire. Era piuttosto timido nei confronti dei suoi film, e in pubblico sostenne sempre che li amava tutti, su base uguale. In privato, le classifiche erano le seguenti: primi, a pari merito,



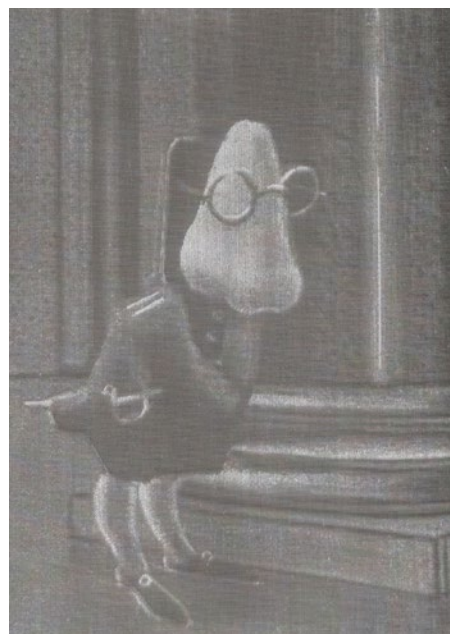
A. Alexeïeff "Notte"



A. Alexeïeff "Quadri"



A. Alexeïeff "Notte"



A. Alexeïeff "Il naso"

Una notte sul Monte Calvo e *Quadri di un'esposizione*; terzo, *Il naso*; quarto, *En passant*; quinto, *Tre temi*; sesto, l'intero gruppo di film pubblicitari.

Una notte sul Monte Calvo fu trasposto in film d'animazione anche da Walt Disney, come parte di *Fantasia* (1940). Alosha sempre insistette che i due cortometraggi erano troppo diversi per essere confrontati ed elogiò la buona animazione del prodotto hollywoodiano. La Disney aveva copiato o preso ispirazione da lui? Era irremovibile: "Alla Disney non erano nemmeno consapevoli che il mio film fosse esistito".

Alosha fu sempre altruista nei confronti dei suoi colleghi animatori. Amava particolarmente Norman McLaren e la sua incessante ricerca di innovazioni stilistiche e tecniche. I suoi colleghi preferiti erano i polacchi Jan Lenica e Daniel Szczechura, i francesi Paul Grimault e Jean-François Laguionie, l'americano John Hubley.

Un critico cinematografico è sempre a disagio quando incontra un regista, ancor di più quando è un amico intimo. Ci sono tre opzioni: le emozioni influenzano favorevolmente il critico; le emozioni paralizzano un approccio sano al lavoro; le emozioni verso l'autore vanno a modo loro; le emozioni verso il film hanno un itinerario completamente diverso rispetto a quello della vicinanza umana. Sono stato fortunato ad abbracciare, con lui, la terza opzione. Ho amato sia l'autore che - separatamente - i film. Potei scrivere i miei saggi Alexeïeffiani senza alcun imbarazzo.

Una volta Alexeïeff mi mostrò il poster di una retrospettiva cinematografica, più una mostra di incisioni, dedicata a lui.

- Che cosa te ne pare?

- La massa in bianco e nero dell'immagine tratta dal film è troppo pesante per bilanciare la filigrana di colore dell'incisione.

- Almeno sei sincero... - borbottò come risposta, piuttosto contrariato.

Aveva creato *lui* il suo poster...

Giannalberto Bendazzi

La memoria di ieri e di oggi: articoli ritrovati. Rinascita pag. 28 - 11 agosto 1962

Stampa e critica cinematografica di fronte all'evoluzione del pubblico

Contraddittorie novità nei quotidiani e nelle riviste



Mino Argentieri

Da qualche anno è in corso un processo di lenta evoluzione del pubblico, parallelamente al concretizzarsi di una nuova congiuntura cinematografica. Il fenomeno, che ha radici diverse, presenta aspetti abbastanza singolari.

Primo fra tutti quello di un progressivo affinamento del gusto, che matura in un periodo — le statistiche della SIAK sono eloquenti — contrassegnato da una costante diminuzione delle presenze al cinematografo. In parole povere, mentre la vendita dei biglietti si contrae, in alcuni strati di spettatori s'accresce l'interesse per il cinema. Tanto è vero che, sin da adesso, sicuri del fatto loro, produttori ed esercenti prendono in considerazione l'opportunità di ridurre al minimo indispensabile ogni forma di pubblicità diretta, destinata a sollecitare i consumi.

La polemica culturale

Sino al '53-'54, i giornali che si occupavano di cinema, in larga misura e in maniera costante, si contavano appena sulle dita di una mano. Tranne qualche eccezione, gli unici quotidiani e settimanali che non esaurivano l'attività cinematografica nelle rubriche dedicate alle recensioni erano i fogli e i periodici di sinistra, impegnati nella lotta per l'affermazione del neorealismo e contro le esose pretese della censura. Più tardi, tuttavia, si è esteso il numero di quei giornali che s'interessavano di cinema, pur non rivolgendosi a una categoria di lettori specializzati. Questo stadio di espansione ha raggiunto recentemente indici assai alti. Non solo, a poco a poco, il peso e l'autorevolezza dei critici hanno avuto un'incidenza avvertibile, ma il cinema ha letteralmente invaso i quotidiani e i rotocalchi. Il lettore, in breve, anche il più sprovveduto e indifferente, è posto oggi nella condizione di essere incuriosito alle faccende cinematografiche.

Tuttavia, non diremmo che a una così larga penetrazione corrisponda un soddisfacente livello qualitativo. Ancora prevale un'eccessiva e smisurata attenzione agli elementi divistici e mondani propri del mondo dello spettacolo, nonché all'informazione (abilmente manipolata), la più ghiotta, stuzzicante, varia e appetitosa, sui programmi delle case produttrici, sui film in cantiere, sui progetti dei registi e delle stars, sugli amori

e sulle pene sentimentali delle attrici. Né bisogna dimenticare che, strada facendo, sui grandi giornali la polemica culturale ha perso vigore. Nelle terze pagine e persino nelle cosiddette «pagine degli spettacoli» raramente si leggono articoli, che elaborino la tematica critica ricorrente nel frettoloso esercizio quotidiano. Spesso le recensioni sono tirate via: ancora più spesso dominano una indulgenza di giudizio e una reticenza, sulle quali cade il sospetto di una volontà propensa ad accattivarsi la simpatia del lettore e non soltanto del lettore: quasi sempre si evita di imbastire dialoghi, che invece sarebbero necessari; regolarmente si sfugge lo scontro delle opinioni e si viene meno a un serio intendimento divulgativo. In sintesi, sosteneremo che se l'attuale boom cinematografico sulla stampa offre al lettore una infinità di sollecitazioni; se, grosso modo, concorre a mettere in circolazione una colorita e suggestiva episodica relativa agli artefici del fatto filmico, nel complesso si è ancora lontani da una proficua e sostanziosa operazione culturale.

Di pari passo, si registra la scomparsa dei settimanali e dei quindicinali cinematografici. Nati in periodo fascista, quando il rotocalco

costituiva una esperienza nuova, essi hanno ricevuto un sensibile impulso dopo la Liberazione. Si trattava, in genere, di un tipo di pubblicistica (ricordiamo *Cinetempo* di Guerrasio, *Film d'oggi* di Puccini, *Star* di Patti, *Fotogrammi* di Contini, *La critica cinematografica* di Marchi, *Bis* di Cappelli) che, fiancheggiata da periodici popolari di nessun valore culturale (*Film* di Doletti, *Hollywood*, ecc.), cercava di dare vita a un'agile formula che conciliasse le esigenze della divulgazione con quelle della disamina critica. In questo ordine, i più compiuti e fecondi tentativi erano incarnati da *Cinema*, *Cinema nuovo* e *L'eco del cinema*, tre quindicinali che hanno cessato le pubblicazioni o che, come *Cinema Nuovo*, si sono trasformati in rivista a periodicità bimestrale. Nell'elenco inseriremo inoltre, alcuni mensili — da *Sequenze a Film*, da *La rassegna del film* a *La rivista del cinema italiano*, da *Cinema sovietico* a *Schermi* — che in data più o meno fresca sono prematuramente scomparsi.

Maggiore interesse per il cinema

A che cosa si deve l'improvvisa fine di un filone, il cui tramonto ha coinciso pressappoco con l'accresciuto interesse del pubblico per il cinema, inteso come importante avvenimento culturale-spettacolare? All'interrogativo rispondono le leggi inflessibili di un mercato editoriale, il quale ha ristretto i suoi confini nella misura in cui i grandi rotocalchi e i quotidiani, con sistematica frequenza, hanno cominciato a ospitare articoli cinematografici, battendo i rivali in tempestività e soprattutto raggiungendo un pubblico vasto ed eterogeneo. Si è verificato così un vero e proprio travaso, che ha segnato il crollo della stampa cinematografica e persino dei fogli sottratti da intenti dichiaratamente commerciali. Ancora più preoccupante si delinea il panorama, se si pensa che le riviste esistenti — *Cinema nuovo*, *Film-critica*, *Film-selezione*, *Cinema '60*, *Cinema Sud*, *Il nuovo spettatore cinematografico*, *Bianco e nero*, *Inquadrature*, *Cine-forum*, *La rivista del cinema*, *Centro Film*, *Cinema domani*, *Maschere* — operano in un mercato estremamente frazionato e rischiano, forse anche a causa del loro isolamento, di conseguire un grado di specializzazione

il quale, se potrebbe avere il merito di ramificare con cento sfumature la ricerca critica, minaccia di delimitare la sfera d'influenza delle riviste stesse a un pubblico molto ristretto. Riepilogando, osserveremo dunque segue a pag. successiva

Rinascita pag. 28 11 agosto 1962 Problemi della cultura

Contraddittorie novità nei quotidiani e nelle riviste

Stampa e critica cinematografica di fronte all'evoluzione del pubblico

di Mino Argentieri

A che cosa si deve l'improvvisa fine di un filone, il cui tramonto ha coinciso pressappoco con l'accresciuto interesse del pubblico per il cinema, inteso come importante avvenimento culturale-spettacolare? All'interrogativo rispondono le leggi inflessibili di un mercato editoriale, il quale ha ristretto i suoi confini nella misura in cui i grandi rotocalchi e i quotidiani, con sistematica frequenza, hanno cominciato a ospitare articoli cinematografici, battendo i rivali in tempestività e soprattutto raggiungendo un pubblico vasto ed eterogeneo. Si è verificato così un vero e proprio travaso, che ha segnato il crollo della stampa cinematografica e persino dei fogli sottratti da intenti dichiaratamente commerciali. Ancora più preoccupante si delinea il panorama, se si pensa che le riviste esistenti — Cinema nuovo, Film-critica, Film-selezione, Cinema '60, Cinema Sud, Il nuovo spettatore cinematografico, Bianco e nero, Inquadrature, Cine-forum, La rivista del cinema, Centro Film, Cinema domani, Maschere — operano in un mercato estremamente frazionato e rischiano, forse anche a causa del loro isolamento, di conseguire un grado di specializzazione il quale, se potrebbe avere il merito di ramificare con cento sfumature la ricerca critica, minaccia di delimitare la sfera d'influenza delle riviste stesse a un pubblico molto ristretto. Riepilogando, osserveremo dunque segue a pag. successiva

Eugenio Garin
A. Leone di Castro
Storia di Pirandello

La cultura italiana tra '800 e '900
Pavanesco e Medico, Salvemini, Gramsci, le polemiche sull'eredità critica e sul marxismo. I nuovi interessi filosofici, e i risultati della giovane critica in un esemplare bilingue edito da cento anni di cultura italiana.

segue da pag. precedente

che se, in questi ultimi tempi, si è avuto un notevole incremento delle fonti informative e divulgative, agevolato da una richiesta circoscritta nei limiti di un generico ed epidermico interesse alle questioni cinematografiche, d'altro canto, la ricerca culturale più seria si è andata sempre più frantumando. Non escludiamo che, a questo proposito, abbiano giocato un ruolo decisivo la crisi del neorealismo e le difficoltà obiettive che impediscono di ristabilire, nei vari settori della critica, una piattaforma unitaria.

Lo schieramento cattolico, tanto per citare un esempio, si presenta profondamente diviso. Lo rappresentano, da una parte, *La rivista del cinematografo*, che affila le sue armi per arginare i successi di un cinema laico; e dall'altra, *Cineforum*, che si distingue dalla consorella per una maggiore apertura di orizzonti intellettuali; nonché *Bianco e nero*, che tenta di gettare un ponte fra le istanze di un cattolicesimo illuminato e le risultanze della cultura moderna.

Molteplicità di iniziative

Nell'ambito delle riviste cinematografiche, che si richiamano all'estetica marxista, riscontriamo, se non una sostanziale divisione, direttrici di marcia alquanto differenti. Sarà sufficiente sottolineare il caso di *Cinema Nuovo*, saldamente ancorato agli insegnamenti di Lukacs e fermo nel proposito di combattere i prodotti artistici della decadenza e dell'irrazionalismo; e di *Cinema '60*, che si mostra invece particolarmente attento alle avanguardie

(*Nouvelle vague*, *New american cinema*, *Free cinema*. ecc.)

e auspica un cinema che, portatore di nuovi contenuti, affondi le sue radici nella contemporaneità e si traduca nella conquista di un linguaggio libero dalla convenzione spettacolare e dai compromessi mercantili. All'elenco aggiungeremo *Film-critica*, sempre più ispirato alle teorie di Galvano Della Volpe e *Film-selezione*, che ha avanzato parecchie riserve sulla rinascita della cinematografia italiana. Non v'è dubbio che la molteplicità delle iniziative editoriali, rispecchiando la presenza di correnti che prendono corpo all'interno di uno stesso versante culturale, ha facilitato una maggiore articolazione del dibattito; ma è altresì vero che tutto ciò avviene in un momento in cui la nuova leva degli spettatori non rimane affatto estranea alle polemiche in corso ed è toccata soltanto da una pubblicitaria, la quale non solo non ha alcun carattere specialistico, bensì si prefigge esclusivamente scopi informativi. Ne scaturisce un

quadro, a nostro avviso, contraddittorio per almeno tre ragioni. Anzitutto perché a una fase estensiva della divulgazione cinematografica non fa riscontro un consistente impegno culturale; in secondo luogo, perché questa fase estensiva è condizionata in modo massiccio dalle finalità pubblicitarie di una industria — quella filmistica — che mira più a familiarizzare i suoi esemplari presso il pubblico, che a educare gli spettatori e a fornire loro un metro critico di valutazione. E, infine, perché le riviste cinematografiche, nella materiale impossibilità di fronteggiare l'urto della concorrenza, accorciano il raggio della loro azione sotto la minaccia, tutt'altro che ipotetica, di impantanarsi in sottili e tortuose disquisizioni e di parlare a esigue convenicole di iniziati.

Il problema, da noi accennato, non è di scarso rilievo, né crediamo che sia facilmente risolvibile. Non vorremmo che l'avvenire ci riservasse la sgradita sorpresa di vedere alcuni esponenti della cultura cinematografica abdicare agli imperativi di una esigenza divulgativa corrotta da calcoli pubblicitari; così come non vorremmo che l'analisi più rigorosa e conseguente e la difesa dei valori culturali del cinema fosse prerogativa di piccole riviste seguite da qualche migliaio di appassionati. In tale eventualità, si creerebbe in Italia un insanabile e insano conflitto fra gli strumenti di una cultura di massa, che si manifesta a un basso standard, e alcune isole dell'intelligenza condannate a un aristocratico monadismo.

Mimo Argentieri

Il Quadraro: architettura e location di Mamma Roma



Roberto Luciani

Come già nel suo primo film del 1961, *Accattone*, anche in *Mamma Roma* dell'anno successivo, Pier Paolo Pasolini ambienta la sua storia sullo sfondo di periferie romane che preferiva chiamare borgate.

Anna Magnani, nel film Roma Garofolo, abita dapprima a Casal Bertone nel palazzo dei ferrovieri in piazza Tommaso De Cristoforis (chiamato pure "dei due cervi") perché raffigurati sopra l'ingresso principale, per poi trasferirsi con il figlio Ettore Garofolo all'oscuro della pro-

fessione della mamma (la prostituta) all'Ina-Casa Quadraro. Al di là della tragedia dei due protagonisti, il film analizza i primi segni della trasformazione di una città che si sta corrompendo perdendo i suoi originari caratteri.



L'Ina-Casa

Tra il 1950 e il 1954 sui vasti terreni dei marchesi Gerini, in un'area di circa 36 ettari di terreno tra via Tuscolana e il Parco degli Acquedotti, l'Ina-Casa realizzò l'intervento più consistente del territorio romano. Con tre interventi diversi si realizzò un complesso di circa 3.150 alloggi.

L'Ina-Casa era nata nel 1949, con la legge n. 43 (cosiddetta legge Fanfani) per concretizzare il piano d'incremento dell'occupazione operaia, tramite la costruzione di case per lavoratori, con l'utilizzazione di fondi internazionali, dai contributi statali e con trattenute prelevate dai lavoratori e dai datori di lavoro.

L'intervento al Tuscolano, impiantato subito dopo quello del Tiburtino e del Valco San Paolo, venne attuato in tre fasi distinte con l'apporto di vari progettisti. Il primo settore, meno omogeneo perché privo di un piano urbanistico determinato, ma inserito nel piano particolareggiato del 1949, che si basava sulle indicazioni del piano Regolatore del 1931, è compreso tra via del Quadraro, via Tuscolana, via Publola e via Lomonica, e consiste in una serie di edifici, dai quattro a sei piani, prevalentemente in linea, firmati da quindici architetti, tra cui Nicolosi, Gatti, Fioroni, Barucci e Dall'Olio. Il secondo intervento, tra largo Spartaco, via del Quadraro, via Selinunte e via Cartagine, con progetto urbanistico di Mario De Renzi e Saverio Muratori e architettonico anche

segue a pag. successiva

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 15 (nuova serie) anno 19 Sabato 11 agosto 1962 Lire cento

Discussioni con i socialisti

La polemica che negli ultimi tempi si susseguisce sui quotidiani dei due partiti, tra socialisti e comunisti, non è mai stata interessante, su tutto nelli. Alcune hanno avuto punti di partenza precise, come quella su quel libro che è stato scritto in Giordania, e che riguarda i comunisti italiani sulla scia di quella di sinistra che a lungo pensano e fanno talora pensare che nel vicino alle anticamere delle anticamere dei paesi socialisti, dove ricorrono direttori e comunisti, e qualche volta il comunista qualche sospetto. Tutto sommato però, i tentativi da parte quasi annuali, di unire i due partiti sono venuti alla luce, per ciò che riguarda i socialisti, che tendono nelle quasi a poche una riflessione. Una è la tendenza a scindere, forse incomprensibile, nella polemica di tipo anti-comunista, dove non si può parlare di un unico fatto, ma un po' di schizofrenia alla luce. L'altra è a considerare quasi esclusiva una manifestazione critica alla condotta dei socialisti che precede da dei comunisti e quindi a considerare in questa direzione un fatto marxista, cui la ricorrenza la stessa tranquillità con la quale vengono accolti gli attacchi, le ingiunzioni altrettanto, le proposte assurde e i giudizi offensivi provenienti da altri partiti, per esempio dalla parte democristiana. Non abbiamo alcuna intenzione di entrare qui nel merito dei singoli argomenti che hanno dato luogo a dibattito. Ci basti osservare che noi abbiamo la nostra visione degli sviluppi politici generali e dei singoli fatti che la democristiana, che questa nostra visione sostiene fatti e materiali momenti di critica di quella che si vuol chiamare ad è la nostra maggioranza governativa, e che questa critica abbiamo il dovere di esporla e analizzarla, e un po' di contrastare a fare, con tranquillità, una critica di ordine che per noi non è un fatto a intelli approssimativa. Ciò che al di sopra della nostra intenzione è che, dal tempo, nostro a una indagine approfondita, e il problema generale del rapporto tra comunisti e socialisti nell'attuale situazione del paese.

Non senza averla e caratterizzata dell'Italia e la differenza da molti altri paesi socialisti europei, la presenza di un fatto, profondo e solido.

Sommario

- 1. Brian Noyelle
- 2. Il socialismo e la libertà
- 3. Ettore Baruffi
- 4. Perché sono socialista
- 5. Bruno Lanini
- 6. Il socialismo e la libertà
- 7. Mario Togliatti
- 8. Corrado e Biagi
- 9. Nino Cipolla
- 10. Il socialismo e la libertà
- 11. Gianfranco Gotti
- 12. Il socialismo e la libertà
- 13. Francesco
- 14. Il socialismo e la libertà
- 15. Il socialismo e la libertà
- 16. Il socialismo e la libertà
- 17. Il socialismo e la libertà
- 18. Il socialismo e la libertà
- 19. Il socialismo e la libertà
- 20. Il socialismo e la libertà

pag. 11 **L'intervista di Gomulka che la rivista "Life", ha rifiutato**

Come il PCI ha elaborato le Tesi per il suo X Congresso pag. 3

segue da pag. precedente

di Lucio Cambellotti, Giuseppe Perugini, Dante Tassotti e Luigi Vagnetti, è un complesso vivacemente articolato con varie tipologie edilizie dalle case torri agli alloggi in linea. L'ultima fase, progettata interamente da Adalberto Libera, tra via Selinunte e la ferrovia, è un complesso chiuso da un muro, con case basse a ballatoio realizzate intorno a un giardino.

La casa di Mamma Roma al "boomerang"

Tra i tre interventi il primo che si incontra provenendo dal centro della città è subito dopo il Quadraro è il cosiddetto Tuscolano II, di De Renzi e Muratori. Su Largo Spartaco i due architetti hanno progettato un ampio edificio in linea, di sette piani, che si flette a V a creare una sorta di piazza. La facciata, in laterizio, è scandita da snelli pilastri e cornici marcapiano che creano una sequenza di sezioni su cui si aprono una finestra e un balcone.

Al centro della costruzione, chiamata familiarmente "boomerang", una capriata in cemento armato sovrappassa la strada e introduce all'interno del quartiere.

In un appartamento di questo palazzo, individuato dallo scenografo del film Flavio Mogherini, abitava Roma Garofolo. Gli esterni delle scene sono stati girati nelle strade del popolare quartiere e nel vicino Parco degli Acquedotti, a quel tempo degradato e occupato da baraccopoli e case abusive solo successivamente demolite.

Le case torri

Sulla destra del "boomerang" si trovano una serie di edifici in linea, progettati da Cambellotti e Perugini, su tre piani con andamento sinuoso e file continue di finestre uniformi. Sulla sinistra di via Sagunto, invece, si erge una costruzione ancora più lunga di quella d'ingresso, ugualmente firmata da De Renzi e Muratori. Rappresenta la colonna vertebrale del quartiere e si compone di edifici su cinque piani. L'andamento spezzato del complesso è creato dalla flessione ad angolo ottuso del corpo centrale e dalla composizione di alloggi sfalsati, con balconi molto aggettanti. L'apertura centrale ci conduce a via Paestum dove si alternano le altre case in linea di tre piani, progettate da Vagnetti e Tassotti. Quelle di Vagnetti, più vivaci, mostrano caratteristici balconi ad U e tetti cadenzati ritmicamente, le altre propongono linee più razionali.

A marcare i limiti del lotto, su via Cartagine e via del Quadraro si ergono le case torri di De Renzi e Muratori. Le cinque di via Cartagine sono torri quadrate, di sette livelli con due appartamenti per piano. Da notare i balconi sporgenti, i

cantionali evidenziati dai pluviali e i frontoni laterali traforati. Le altre sei torri di via del Quadraro, tutte disegnate da De Renzi con pianta stellare a quattro bracci, si alzano su nove piani di quattro appartamenti sfalsati. I volumi di altezza diversa vengono riuniti dalla copertura a tetto.

L'Unità di abitazione orizzontale

Da via del Quadraro si raggiunge via Selinunte, dove un muro continuo racchiude l'unità di abitazione orizzontale, nota come Tuscolano III. Realizzato tra il 1950 e il 1954, questo terzo intervento è stato concepito interamente da Adalberto Libera, figura predominante dell'Ina-Casa, di cui diresse l'Ufficio Progetti. La sua sperimentazione per questo lavoro è volta a individuare un'unità intermedia tra la "casa" e il "quartiere", una ricerca simile a quella operata da Le Corbusier per l'unità d'habitation,



Il "boomerang", prospetto principale su Largo Spartaco, architetti De Renzi e Muratori (foto Claudio Bernardini 2021)



Il "boomerang", prospetto posteriore da cui si accede all'ingresso alla casa di Anna Magnani in Mamma Roma, Via dei Treviri 47, architetti De Renzi e Muratori (foto Claudio Bernardini 2021)



Arco d'ingresso all'Unità di Abitazione Orizzontale, Via Selinunte 49, architetto Libera (foto Claudio Bernardini 2021)



Il mercato di via Lucio Sestio dove mamma Roma ha un banco di ortofrutta



Quadraro, Via Sagunto



Via Paestum, case in linea di tre piani, architetti Vagnetti e Tassotti, sullo sfondo le case torri (foto Claudio Bernardini 2021)

ma che porterà a risultati tipologici e architettonici ben diversi.

Sul muro di recinzione, in tufo, l'unico ingresso, evidenziato da una volta ribassata sospesa tra due ali di esercizi commerciali, ci conduce al giardino interno, di forma trapezoidale con alti pini marittimi, dove si snoda un sistema di stradine che distribuisce i singoli alloggi. Ogni vialetto, lungo e stretto, intonato e tinteggiato con colori diversi è fornito di pensiline e panchine. Le case, a un solo piano, raggruppano quattro alloggi per famiglie dai quattro agli otto membri, disposte a L intorno a un patio privato, di cui tre contigui e il quarto rovesciato per motivi di esposizione.

Nel giardino interno prospetta anche l'edificio a ballatoio, che con i suoi quattro piani sovrasta le casette orizzontali. Progettato per single o coppie contiene piccoli appartamenti, di soli 50 mq. Si erge su pali di fondazione, che lasciano il piano terra completamente libero, e mostra una struttura in cemento a vista. Sul fronte principale, il parapetto in rete metallica protegge il lungo ballatoio.

L'Unità di Abitazione Orizzontale è stata progettata da Libera dopo un viaggio in Marocco, che ne influenza l'impianto a "casbah", il progetto resta un esperimento isolato, un microcosmo decisamente antimetropolitano, non privo di suggestioni formali risolte all'interno dell'idea-forza del recinto.

Roberto Luciani

Deliri e psicosi tra le pagine di Umezu, re del manga horror



Ali Raffaele Matar

Ormai da decenni, l'universo di appassionati dell'orrore aguzza gli occhi quando si parla di horror giapponese. L'adorazione per pellicole di registi del calibro di Tsukamoto Shinya, Miike Takashi, Nakata Hideo e Sion

ai lettori italiani le opere del maestro nell'apposita Umezz Collection. La collana, inaugurata con il futuristico *Io sono Shingo* in sette tomi, ha raggiunto il suo picco con la pubblicazione della trilogia di *Baptism* e il recente *Orochi*. Sarebbe riduttivo, però, considerare le opere di Umezu come dei meri divertissement del brivido. Un capolavoro come *Baptism*, così come alcune delle storie contenute in *Orochi*, celano tra le proprie pagine un'analisi della com-

Sono, si affianca non di rado al desiderio di riscoprire gemme del passato, più appetibili per i veri cultori del genere. Questa stessa fetta di pubblico amante del cinema dell'orrore troverà pane per i propri denti con le storie di quello che è stato - e lo è senza dubbio ancora - l'impareggiabile re del manga horror: Umezu Kazuo (conosciuto anche solo come *Umezz*). Figlio della generazione dell'anteguerra, classe 1936, Umezu ha fatto il suo debutto nel mondo del fumetto negli anni cinquanta, accompagnandosi al cammino di altre leggende dell'*age d'or* del manga come Tezuka, Mizuki e Ishinomori, specializzandosi nella nicchia del macabro. A vederlo oggi in carne ed ossa, Umezu, vestito ossessivamente alla "Where's Wally", con quella lunga maglia a stripes bianche e rosse e il sorriso perennemente stampato sul volto, tutto pare meno che il padrino dell'horror giapponese. Un personaggio iconico che, invece, ha ispirato vecchie e nuove leve di artisti, sceneggiatori e registi dell'orrore, disturbando il sonno di generazioni di lettori. Il fumettista horror Ito Junji, per citarne uno, autore dei celeberrimi *Tomie* e *Spirale*, si è sempre dichiarato un grande appassionato di Umezu. E, come lui molti altri autori di horror e non. Così, oggi, per la logica secondo la quale non si può comprendere il presente senza conoscere l'arte di ieri, l'editore perugino Star Comics rende fruibili

Una vignetta di Umezu tratta da *Orochi*

plessa psicologia femminile. Vanità, invidia, ossessione per il fascino e l'apparenza fisica portano le donne ritratte da Umezu a diventare perfide vendicatrici senza scrupoli. L'attrice protagonista di *Baptism*, per esempio, impazzisce quando nota allo specchio che il suo

Copertina dell'edizione italiana di *Baptism*

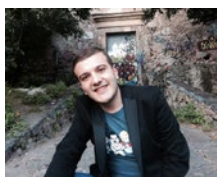
volto inizia a riempirsi di macchie e rughe, comunissimi segni dell'età che avanza. Rifiutandosi ad accettare il cambiamento corporale, decide che l'unica soluzione è quella di partorire una bambina immacolata, farla crescere sana per poi... impossessarsi del suo corpo da adolescente, tramite uno scambio di cervelli. L'opera dispone di più livelli di lettura e non si ferma unicamente allo scambio di cervelli tra madre e figlia proponendosi, a lettura ultimata, come una riflessione sul senso stesso della maternità e della creazione. La battuta finale dell'ultimo volume recita difatti questo interrogativo: "Cos'è Dio per l'uomo? Cos'è l'uomo per Dio? E cos'ha dato Dio all'uomo?". Simili tematiche vengono trattate in *Orochi*, dove le prime storie della serie, slegate fra loro - se non per la presenza dell'omonimo personaggio riportato nel titolo stesso - narrano dell'ossessione femminile per la bellezza effimera e il desiderio di accaparrarsi un buon partito per il proprio avvenire, interrogando sempre il lettore su questioni filosofiche e identitarie, che travalicano il confine dell'orrore tradizionale, realizzato solo per spaventare o stuzzicare chi legge. Che si sia voluto cimentare nello studio della psicologia di alcune donne estreme o che abbia preso spunto dall'archivio folkloristico nipponico, ricco di spaventose figure femminili, la maestria di Umezu si ravvede non solo nelle sue storie profonde ma anche nelle sue illustrazioni. Quelle in bianco e nero hanno spesso contrasti grafici che rimandano al sofisticato cinema muto degli anni trenta. Splendide come quelle a colori, stampate finemente da Star Comics tra le pagine dei volumi della collana. Un'operazione editoriale degna di un grande autore, al quale non si poteva permettere di restare ancora inedito in Italia.

Copertina dell'edizione italiana di *Orochi*

Il maestro Umezu in compagnia dell'artista Kusama Yayoi

Ali Raffaele Matar

Il comico che morì mangiando un croissant! Un ricordo di Mr. James Finlayson



Ignazio Gori

È una faccia che non si dimentica quella di James Henderson Finlayson, incisiva come doveva essere quella della “spalla”, del prototipo del caratterista,

una figura professionale che nel cinema odierno, da diversi decenni, è stata assorbita da altre e ben diverse dinamiche attoriali.

James Finlayson, per tutti “Jimmy”, non è stato solo un caratterista inimitabile, ma un attore a tutto tondo. In una piacevole chiacchierata di qualche anno fa, parlando di Oreste Lionello, Leo Gullotta mi ha fatto notare che dal suo punto di vista non ci dovrebbero essere distinzioni “caratteristiche” tra gli attori, indipendentemente dal ruolo; “caratterista” è un termine inventato da chi è fuori dalla macchina del cinema. Ci sono semmai attori e non attori.

Questo concetto espresso da parte di chi, nella visione dei critici, ha militato per anni come caratterista sia nel cinema d'autore che in quello denominato di Serie B, non risparmiandosi ovviamente anche ruoli di prim'ordine, mi è tornato prepotentemente alla memoria di recente, dopo svariati approfondimenti filmografici su diversi attori e soprattutto dopo aver “beccato” James Finlayson nel piccolo ruolo di un cocchiere londinese nella deliziosa commedia *Raffles* diretta da Sam Wood (1939). Non ricordavo infatti di aver mai visto il nostro “Finly” recitare lontano dagli eterni amici Laurel e Hardy, con i quali sembrava aver stretto una collaborazione artistica talmente salda e continuativa, da poter essere scambiata quasi per una simbiosi.

Bisogna comunque aggiungere che la memoria collettiva, oltre ad essere paurosamente corta, è altresì ancorata a particolari, a caratteristiche appunto che contraddistinguono un attore o un personaggio, e la particolarità di Jimmy è senz'altro riconducibile al “double take”.

Il *Cambridge Dictionary* definisce l'azione tipica del “double take” con:

“Guardare qualcuno o qualcosa e subito dopo riguardare, per accertarsi di averlo effettivamente riconosciuto/a, o notare qualcosa di inusuale”.

Si tratta di un secondo sguardo, come per intendere: “Non riesco a credere che sia davvero lui/lei!” o “Non riesco a credere che stia davvero succedendo questo!”.

Nel gergo cinematografico il “double take” è un espediente comico che veniva usato più che altro nel cinema muto – quando la mimica era molto più importante per trasmettere lo stato d'animo - o nel primo periodo del sonoro, quando un'esitazione era enfatizzata dallo sbigottimento, dall'incredulità, situazione che generava di solito ulteriori effetti comici.

Grazie a caratteri somatici buffi – baffoni e strabismo – e a una mimica facciale a dir poco fenomenale, Finlayson ha elevato la tecnica



«Ringrazio il Cielo ogni giorno, per aver trovato un attore in grado di tener testa alle gag di Laurel e Hardy!»

(Hal Roach su James Finlayson)

del “double take” a forma d'arte, a *unicum*, ad appuntamento meccanico imprescindibile nella memoria visiva di tutti i fan della filmografia laurelhardyana. Personalmente credo che Finlayson, oltre al merito di aver tipizzato questa specialità, sia stato l'ultimo esponente di questa “mossa”, che come il “pernacchio” mitizzato da Eduardo De Filippo, è cinematograficamente passato di moda.

Il linguaggio cinematografico infatti muta velocemente, così come mutano velocemente i tempi di reazione comica del pubblico.

Larbert è un paesino di circa diecimila anime, quadrupedi compresi, vicino Falkirk. Ci troviamo nella regione centrale della verde e tranquilla Scozia. Uno di quei luoghi dove, “ohibò!”, non succede mai nulla. Brumoso d'inverno, pallido d'estate. Ma ai cacciatori cinefili non sarà certo sfuggito di recente, passati di lì per caso o non, di notare una via intitolata a James Henderson Finlayson. Lo attesta il quotidiano *The Falkirk Herald* con un articolo a firma di Roy Beers, datato 7 Luglio 2019. “L'attore James Finlayson è stato onorato con



(Finlayson con Martha Sleeper)

l'intitolazione di una strada e una targa nella città di Larbert ... Ma questo è davvero sufficiente per ricordare una icona immortale della comicità?”, scrive il giornalista, con una punta di provocazione. E, aggiungerei io, perché mai ci sono voluti sessantasei anni dalla morte dell'attore?

Le inevitabili lacune della memoria, i “black holes” della burocrazia culturale. Ogni mondo è paese.

Il “Terzo Uomo” della coppia Laurel e Hardy era infatti nato proprio a Larbert nel lontano 27 Agosto 1887 ed è considerato l'indiscutibile eroe locale, non solo il più illustre cittadino. Senza dubbio il povero Jimmy è il principale artefice della notorietà cinefila di questa anonima cittadina scozzese. Lo dichiara entusiasta Alistair Young, discendente di Finlayson (“*first cousin twice removed*”: equazione parentale di difficile soluzione) che si definisce un fanatico di “Finly”, tanto da fondare un fan club, facilmente rintracciabile su Facebook. Young studia da anni gli intricati legami genealogici che lo vogliono discendente di Finlayson, quasi una simpatica ossessione¹.

Inoltre porta avanti da anni una crociata che rivendica l'illustre antenato come il propiziatore dello “*slow-burning*”, la tecnica comica di *gags* a catena, con pathos crescente, che ha reso sostanzialmente leggendari Laurel & Hardy. Tutto iniziò con *Big Business* (Grandi Affari) un corto in 20 min. del 1929, diretto da James W. Horne e Leo McCarey, un vero gioiello di comicità e primo esempio concreto di “*slow-burning*”. Il resto è noto.

Forse il nostro amico Alistair non ha tutti i torti nell'essere così fiero del suo illustre parente, tanto che persino la città di Falkirk, che ingloba la piccola Larbert nella sua area di competenza territoriale (*council*), ha rivendicato il diritto di ricordare Finlayson con una statua.

Una mera azione per attirare turisti? Forse. Ma un tributo in più non può far certo male alla memoria di Jimmy, il quale andrebbe ricordato non solo per le tante pellicole girate con i sodali L&H.

Qualcuno infatti ha storto il naso dopo la visione del recente tributo di Jon S. Baird *Stan & Ollie* (2018) nel quale a Finlayson è stato riservato solo un piccolo cameo interpretato da Keith MacPherson; ma d'altronde, come sostiene lo stesso Alistair Young, solo un tributo monografico potrebbe restituire la giusta considerazione artistica che Jimmy merita. Una piccola colpa però il buon Baird, da scozzese, ce l'ha, d'altronde il patriottismo quando dovrebbe farsi valere se non in questi casi?

segue a pag. successiva

¹ Chiunque voglia chiedere spiegazioni o abbia trovato ulteriori connessioni parentali tra la famiglia di Young (o la vostra, non si sa mai!) e quella di James Finlayson, può scrivere all'apposito indirizzo email: our.relations.tent.of.jhf@btinternet.com

segue da pag. precedente

Mettendo da parte queste sterili polemiche, lo stesso Finly, se fosse in vita, non se la prenderebbe troppo, dopo la visione del film, avrebbe al massimo strabuzzato gli occhi, e con un fulmineo "double take" rivolto a Baird, avrebbe gracchiato: "Ma come, siamo scozzesi tutti e due e non mi fili?!".

Uno dei ruoli più azzeccati della sua carriera è senz'altro quello in *Bonnie Scotland* (Allegrini scozzesi, di James W. Horne, 1935) dove interpreta un irascibile sergente maggiore dell'esercito scozzese, che porta tra l'altro il suo stesso cognome: Finlayson. Un ruolo che racchiude tutto il suo ironico "scottish spirit", un orgoglioso aplomb militare destinato comunque a sgretolarsi nel tentativo di fare di Stanlio e Ollio dei veri soldati di frontiera; fallimento rinnovato quattro anni dopo, nel bellissimo e commovente capolavoro *The Flying Deuces* (I diavoli volanti, di A. Edward Sutherland, 1939), quando Finly, nel ruolo di una guardia della prigione, tenta di correggere l'indisciplina dei due legionari pasticcioni. Finlayson a parte, è un film questo speciale, l'unico in cui la morte verrà a toccare l'armonia della coppia comica, Oliver Hardy infatti morirà, reincarnandosi nel finale in un cavallo. Molti non sanno che Finlayson è stato il più grande amico di un altro comico di spalla che ha segnato un'epoca: Ben Turpin. Un'amicizia profonda e sincera, che non avrebbe risparmiato la condivisione di momenti difficoltosi. Anche Turpin (New Orleans 1869 - Santa Monica 1940), era noto per la caratteristica mimica, accentuata dal buffo, se non grottesco sguardo strabico. Turpin aveva iniziato con il varietà per poi finire a lavorare nel cinema; decine e decine di piccole parti, camei, soprattutto nei primi corti di Chaplin, per finire con due collaborazioni con Laurel & Hardy: *Our Wife* (La sposa rapita) di James W. Horne, nel 1931, dove interpreta un simpatico giudice di pace e *Saps at Sea* (C'era una volta un piccolo naviglio) regia di Gordon Douglas, uscito nove



Ben Turpin (1869 - 1940) attore e comico del film muto. Lo strabismo fu la principale chiave del successo del suo personaggio comico



Alistair Young, cugino di Finlayson

anni dopo, nel 1940, dove interpreta un idraulico, poco erotico, ovviamente strabico e incompetente.

Jimmy voleva molto bene a Ben, i due si erano molto aiutati e appoggiati e si frequentavano spesso anche fuori dal lavoro. Andavano sempre a bere birra e whisky in un minuscolo bar dalle parti di Malibù, tutto in legno, chiamato *Sea Girl*, oggi giorno impossibile da rintracciare, uno di quei luoghi inghiottiti dal tempo, frammento di una poesia solitaria. La partecipazione di James al funerale dell'amico fu davvero commossa, tanto che fu tra gli intimi che portarono il feretro in spalla. Questo dettaglio fu l'ennesima dimostrazione di quanto Finlayson fosse rispettato e conosciuto all'interno del mondo di Hollywood, nella *Golden*

Age, l'Età d'Oro del cinema, la cui prima incrinatura molti attribuiscono alla triste vicenda del processo a Roscoe "Fatty" Arbuckle, altro grandissimo comico, che andrebbe riscoperto in maniera adeguata (leggetevi la biografia scritta da Jerry Stahl "Io, Ciccione" pubblicata in Italia da Mondadori. Ne vale la pena).

Finlayson appare "visibile" in trentatré film di Laurel e Hardy e risulta, seguito da Charlie Hall e Mae Busch, la spalla più fedele e affidabile del duo comico. Con Hall infatti condivide il ruolo della "vittima sacrificale" preferita dei pasticci del duo. Per gli appassionati delle chicche, aggiungiamo che il nostro ha recitato anche in *Hats Off* (corto del 1927 per la regia di Hal Yates), l'unico corto interamente perduto della filmografia laurelhardiana e in *Any Old Port* (Pugno di ferro, di James W. Horne, 1932), nel quale, chissà per quali oscure ragioni di montaggio, le sue scene sono state tagliate. Dunque in realtà il conto totale arriverebbe a trentacinque pellicole. Forse un record ... e a proposito, partendo da questa statistica, mi rivolgo agli attenti lettori di **Diari di Cineclub** nell'individuare altre collaborazioni nel mondo del cinema, comico e non, così altrettanto longeve: da Gigi Reder e Paolo Villaggio e così via ...

Ma non è tutto, perché l'indomito scozzese, è apparso in altri diciannove film con il solo Stan Laurel - nelle vesti di attore e/o regista - prima che si formasse e consolidasse il sodalizio con Oliver Hardy. Non vanno nemmeno dimenticati i cinque girati con il solo Oliver Hardy, quando quest'ultimo, più che un "babe", un pacioccone, era un "villain", un brutto. Durante il suo periodo nella scuderia del leggendario Hal Roach - un tipo duro e concreto, a suo modo geniale e lungimirante, che suscitava interesse e stima persino in Benito Mussolini - Finlayson non si è limitato alle partecipazioni nei film con Laurel e Hardy, ma lo possiamo vedere anche nella serie *Our Gang*, in Italia nota come *Le piccole canaglie*; sei apparizioni tra le quali mi sento di segnalare l'episodio *Mush & Milk* (Abbasso la pappa, di Robert F. McGowan, 1933). Le simpatiche canaglie sono "imprigionate" in un collegio dove regna una direttrice vecchia brutta e cattiva, che schiavizza i ragazzini e li costringe a mangiare solo farinata per non spendere troppo. Un giorno, il signor Brown, un simpatico scorbuto interpretato da Finlayson, comunica a Cap, un umile maestro dall'animo puro, l'unico che nel collegio abbia davvero a cuore la sorte dei ragazzi, che sono finalmente arrivati gli arretrati della sua pensione. Cap, un uomo dal cuore d'oro, sarà felice di adottare Sammy, Spanky e le



"Mush and milk" - Finlayson

altre simpatiche canaglie salvandole dalle grinfie della direttrice. Un corto davvero delizioso (disponibile cliccando su youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=I9we-H2EoM>)

"Finly" evidentemente era compatibile con molti altri capo-comici dell'epoca, tanto da recitare tra il 1925 e il 1933 in cinque pellicole accompagnando un altro grande dell'ilarità, Charley Chase (a proposito, andatevi a vedere *The Heckler*, 1940): *Hard Boiled*, *Innocent Husbands* e *The Caretaker's Daughter* dirette dal grande Leo McCarey - l'artefice, non troppo velato, per chi ancora non lo sapesse, della nascita della coppia Laurel & Hardy - *Forgotten Sweeties* di James Parrott e per finire con *His Silent Racket* diretto dallo stesso Chase nel 1933. Come noteranno gli appassionati, la cosa curiosa è che in quasi tutte queste pellicole Jimmy rinuncerà ai suoi inseparabili baffi! Perché mai? Misteri del cinema!

James Henderson Finlayson è stato il perno, soprattutto nelle comiche di Laurel & Hardy, intorno al quale far esplodere gags esilaranti, esasperate dalla mimica e dall'isterismo improvviso. La sua attitudine alla recitazione lo convinse a lasciare l'università, dopo aver frequentato il prestigioso George Watson's College di Edimburgo,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

per darsi al teatro, lasciando di stucco la famiglia di estrazione benestante.

La svolta fu nel 1911, quando sbarca negli Stati Uniti per una tournée. James capisce che per proseguire la carriera artistica deve fermarsi nella terra delle opportunità e si stabilisce a Los Angeles, dopo essersi esibito anche sul palcoscenico di Broadway. Il film di debutto è *In Dutch*, un corto del 1918 diretto da John G. Blystone, dopo il quale firma un contratto di tre anni per la *Keystone Kops* di Mack Sennett.

Nel 1921 passa al servizio degli Hal Roach Studios. Il resto lo sapete già, una serie impressionante di successi e di incasso, tuttora obbligati passaggi nei palinsesti televisivi di tutto il mondo: *The Second Hundred Years* e *Sugar Daddies*, diretti entrambi da Fred Guiol (1927); *The Hoose-Gow* di James Parrott (1929); *The Devil's Brother*, regia di Hal Roach e Charley Rogers (1933); *The Bohemian Girl* diretto da James W. Horne e Charley Rogers (1936); *Way out West* di James W. Horne (1937); il già citato *The Flying Deuces* (I diavoli volanti) di A. Edward Sutherland (1939) ... per finire con *A Champ at Oxford* diretto nel 1940 da Alfred Goulding, il film che segna la fine della proficua collaborazione con Laurel e Hardy; pellicola tra l'altro da ricordare per l'esordio di un altro grandissimo attore, Peter Cushing, in un piccolo ruolo di studente.

James lo troviamo anche, seppur in ruoli terziari, in grandi film d'autore, non comici. Su tutti il bellissimo *Foreign Correspondent* (Il prigioniero di Amsterdam, 1940), una delle opere

recitare in *Here Comes the Groom* (È arrivato lo sposo), una bellissima commedia musicale con Bing Crosby e Louis Armstrong nella parte di se stesso. Quello con Capra è un magico congedo. James infatti saluta il mondo due anni dopo, per arresto cardiaco, il 9 Ottobre del 1953, a sessantasei primavere. Stava facendo colazione, da vero scozzese, con il solito caffè e ricotta, e un croissant integrale. Da un momento all'altro sarebbe arrivata l'amica attrice inglese Stephanie Insall, con la quale usava fare colazione tutti i giorni. A proposito di donne: da quel che ci risulta Jimmy ne amò veramente solo una, Emily Cora Gilbert (1899-1991), con la quale fu sposato dal 1919 al 1924, senza prole.

James Finlayson ha fatto del bene a così tante persone che il suo funerale, annunciato dalla stampa cittadina, fu molto affollato. *L'Hollywood Reporter* riporterà la notizia un paio di giorni dopo:

"Funeral services will be held today for Jimmy Finlayson, 66, one of the original Keystone Kops, at 3 p.m. at Pierce Bros., Hollywood. The actor, who was also the heavy in Laurel & Hardy two reels, died in his sleep at his Hollywood home Thursday night."

In realtà non è morto nel sonno. L'amica Stephanie Insall, colei che lo trovò immobile, senza vita, al tavolino imbandito per la colazione quella mattina di Ottobre, volendo omaggiare l'ironico spirito dell'amico di merende, depose sulla bara l'ultimo pezzo di croissant mai terminato: "Questo è per te Jimmy, nel caso ti venisse fame e volessi terminarlo". Sarebbe divertente immaginare l'attore strabuzzare gli occhi nella bara, esclamando



Laurel, Hardy, Finlayson ... e altre bellezze al bagno

il suo classico "D'ooooohhhhh!!!!" isterico e stizzito per la screanzata battuta dell'amica.

Gli aneddoti sulla sua vita si sprecano. C'è chi dice che fu estremamente tirchio, talmente tirchio da rinunciare a un secondo matrimonio solo perché incapace a trovare una donna che offrisse sempre per lui (se è una battuta è grandiosa, se è la verità lo è ancora di più!). Fu un accanito anti-tabagista, forse per i troppi "sigari esplosivi" che gli hanno annerito la faccia sul set e, fatto curioso, sul finire della carriera si è visto diagnosticare un problema di deambulazione a causa dei tanti - e non finti! - calci sul posteriore ricevuti nei film, soprattutto da Stan e Ollie.

Gli italiani lo conoscono tramite la voce prestata da Stefano Sibaldi, Aldo Silvani, Gaetano Verna, Luigi Almirante, Luigi Pavese, Gino Pagnani, Silvio Spaccesi, Ollinto Cristina, Massimo Dapporto e il grande Paolo Stoppa. Ma qual era la vera voce di Jimmy?

Sicuramente la voce di chi ci ha fatto ridere con estrema semplicità e leggerezza. E non è forse dunque questo un piccolo miracolo?

Per chiunque voglia andare a fargli visita, Jimmy è sepolto al "Chapel of the Pines", un cimitero situato al 1605 di South Catalina Street, a Los Angeles, lo stesso ove riposano altre star del cinema, tra le quali l'amica Mae Busch.

Per quanto mi riguarda, andrò presto a Lambert. In tasca avrò come al solito il mio amato "Nuvolario" di Fosco Maraini. Entrerò in un pub. Da solo, in un angolo, berrò la mia birra gigante e penserò a Jimmy. Penserò alle sue bevute con Ben Turpin, al *Sea Girl*. Penserò al suo *almand croissant* non finito, alla sua faccia buffa e malinconica. Penserò a Jimmy. Penserò a Jimmy, al caro vecchio Jimmy Finlayson. E sarò felice, guardando le nuvole.

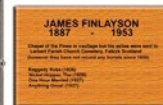
Ignazio Gori



Hardy, Finlayson, Laurel & Sharon Lynn in "Way out West" - Allegri vagabondi (1937)

più sottovalutate di Alfred Hitchcock, ma bellissimo, e nella pungente satira sul nazismo "To Be or Not To Be" (Vogliamo Vivere) di Ernst Lubitsch. L'ultima uscita del nostro eroe avverrà nel 1951, quando Frank Capra lo chiama per

2 Trad. "Si terranno oggi i funerali di James Finlayson, 66 anni, uno degli attori originali dei Keystone Kops. Le esequie avranno luogo alle ore 15, al Pierce Brothers, Hollywood. L'attore, spalla in molti corti di Laurel & Hardy, è morto nel sonno nella sua casa di Hollywood, lo scorso giovedì notte."



Chapel of the Pines, Los Angeles, California

La Filosofia della Scienza e il cinema: il paradosso delle immagini come ipertempo



Leonardo Dini

Senza dubbio il cinema riesce dove nessun esperimento scientifico ancora non è mai riuscito ad ottenere. il paradosso di essere nel tempo e fuori dal tempo allo stesso momento.

La filosofia e specialmente la filosofia scientifica si è interrogata per secoli sul fenomeno del rapporto tra tempo e immagini.

Si dice che il mito della caverna di Platone raffiguri il primo film della storia. Sicuramente il rapporto tra tempo e immagini è cambiato nella percezione umana con il cinema.

Enrico Ghezzi, filosoficamente, chiamò il suo programma tv su Rai Tre *Fuori Orario*, citando il titolo di un noto film americano, proprio per indicare un metodo di trasmettere e mostrare il cinema fuori dal suo orario di visione ordinario, favorendone una buona visione che sia anche una visione nelle ore e nel tempo notturno, dedicato al sonno, dunque ai sogni.

I sogni che hanno ispirato anche il mito platonico e che nella cultura aborigena australiana sono elemento creatore del mondo reale visibile, sono a loro volta la prima forma di cinema dell'umanità e la più antica e inata, quella che nasce dal e nel subconscio e che proietta e crea, come nel cinema appunto, visioni e scenari, personaggi e situazioni immaginarie.

Il cinema d'arte è certamente sogno e visione, basti citare: Fellini, Bertolucci, Kurosawa, Herzog, Antonioni, tutto il grande cinema di ogni epoca della sua storia, vive della dimensione atemporale del sogno, si fa pittura visiva di sogni e idee dei registi.

Nella filosofia contemporanea, il filosofo della scienza Karl R. Popper ha descritto questo scenario ideale, nella sua teoria dei tre mondi, mondo delle idee, mondo che crea il reale e mondo effettuale: si descrive con questa teoria anche il sillogismo della creazione nel cinema che si scinde tra il mondo 1, delle idee di regista e sceneggiatori, il mondo 2 della realizzazione dei film e il mondo 3 dei film realizzati, che come amava dire Fellini "camminano con le loro gambe", come esseri nuovi, creati al mondo dal regista heideggerianamente, gettati nel Mondo, nel Tempo, il tutto echeggiando la teoria Platonica dei mondi ideali, che ha precedentemente ispirato anche l'idealismo trascendentale tedesco, fortemente correlato alla poetica visiva estetica del Romanticismo. Il tempo viene vinto dal cinema, gli attori, trascendendo la natura umana originaria, riescono

nell'impresa impossibile di essere gli unici umani che, mediante le immagini e svincolati dal loro corpo fisico, vivono per sempre, oltre il tempo, trasformati in ideali: statue o dipinti di cinema, opere d'arte umane, involontarie, che si proiettano, con i film, in un ipertempo-metatepo che è quello del tempo assoluto, quello che i filosofi chiamano Essere.

Films come *La rosa purpurea del Cairo* di W. Allen o *Brasil* di Terry Gilliam, o *2001 Odissea nello spazio*, dimostrano la validità di questa asserzione. Del resto il vero interrogativo filosofico e non, è se le immagini siano nel

Ritorno al futuro di Zemeckis supera la linea del tempo, il continuum spazio temporale per entrare nel futuro e intuirne fantascientificamente una variante possibile.

Del resto se i films di fantascienza e fantasy sanno descrivere, talvolta in modo davvero efficace, il futuro, ed accade dagli albori del cinema con il celebre film muto ispirato al viaggio sulla Luna precognizzato da Jules Verne, oggi gli effetti speciali digitali, in tre dimensioni e multidimensionali, rendono possibili ipotesi e immagini che finora sembravano appartenere solo alla fantasia dei racconti e romanzi di fantascienza o dell'arte e musica sperimentale. L'unica effettiva, anche se virtuale, macchina del tempo realizzata dalla specie umana nella sua techne, è il cinema.

Anche se biologia, esobiologia, fisica, astrofisica teoriche e sperimentali hanno individuato formule e ingredienti per entrare nel tempo, modificarlo, perfino in ipotesi invertirlo, come nel singolare paradosso della teoria del tempo del logico matematico Kurt Godel, di fatto incontrare i mondi ulteriori intuiti da Giordano Bruno e da Copernico, ed entrare tra "le pieghe della materia" come definiva le dimensioni ulteriori il filosofo della scienza Giulio Giorello, rimane ancora soltanto una potenzialità del futuro.

Gli antenati futuri, proposti dai paradossi della fantascienza cinematografica come ipotesi, si evidenziano in sceneggiature come quella dell'*Uomo bicentenario*, film con Robin Williams o del viaggio oltre la vita quasi Dantesco, dello stesso Williams, in un altro suo film, *Al di là dei sogni*, tale conseguentemente appare il tempo oltre il tempo che fa incontrare il passato e il futuro con il presente in *The others*, film con Nicole Kidman, o quello del Jack Nicholson di *Shining*, che attraversa il tempo nel film kubrickiano, ambientato un secolo fa, e ancora il Brad Pitt di *The curious case of Benjamin Button*, del regista David Fincher, con un protagonista che torna indietro nel tempo dall'epilogo della vita viaggiando verso la sua stessa nascita in un'altra opera che descrive bene il problema dell'Essere nel tempo, e così a sua volta la filosofia si interroga sul

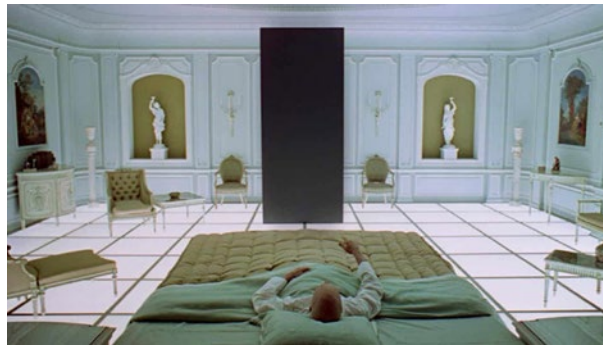
rapporto tra gli esseri e il tempo che li crea, attraversa e domina, con il famoso saggio *Sein und Zeit* di Martin Heidegger e che nel cinema ha efficacemente indagato Ingmar Bergman, in tutto il suo cinema filosofico per definizione e in particolare nel *Settimo sigillo*.

Il tempo e lo spazio tempo, visto come confine da attraversare, sono al centro di film come

segue a pag. successiva



"Brazil" (1985) di Terry Gilliam



"2001: Odissea nello spazio" di Stanley Kubrick



"Il pianeta delle scimmie" (1968) di Franklin J. Schaffner

tempo, *in der Zeit*, oppure se il tempo sia parte delle immagini, se quindi il cinema sia nel tempo, oltre il tempo o diacronico e atemporale dunque fuori dal tempo.

Certo lo sono le idee di registi e sceneggiatori che lo creano.

Il film *Il pianeta delle scimmie*, *Planet of Apes*, nelle due versioni, è paradigmatico in tal senso perché esattamente come la serie di films

segue da pag. precedente

Stargate, meglio riuscito nell'omonimo serial televisivo, che narra come in un precedente serial tv: *Spazio 1999*, la possibilità secondo una nuova tecnologia esoplanataria, di superare l'orizzonte cosmologico e quello della "ostinata illusione" del tempo, come amava, da filosofo scientifico, definirla Albert Einstein.

Oggi, a differenza che nel passato, gli umani possono vedere, grazie al Cinema dei Documentari storici, il loro passato, si può letteralmente entrare dal 2000 nel '900, grazie al potere della "magnifica ossessione" dell'arte cinematografica e grazie a ricostruzioni storiche straordinariamente precise come quelle di Visconti, Zeffirelli, Eisenstein, ad esempio, si può entrare nel passato, attraverso la sua fedele ricostruzione. In altri casi il cinema che grazie invece alla fantascienza riesce a entrare nel futuro, può realmente anticiparlo come accaduto a Kubrick e Tarkowsky che descrivono in anticipo le missioni spaziali, o i films sulle futuribili esplorazioni di Marte e delle stelle, in *Contact* con Jodie Foster.

Ma il risultato più entusiasmante del cinema è rendere Marlene Dietrich o Humphry Bogart o James Dean contemporanei del XXI secolo, nel rendere infinitamente ripetibili quegli attimi di vita e di azione e di pensiero e movimento fisico ripresi dal film, facendo compiere a ogni attore passato, presente e futuro un involontario e impreveduto viaggio nel tempo.

La risposta alla questione iniziale di questo articolo è che filosoficamente il tempo è la immagine e che oltre la immagine inizia l'ipertempo delle dimensioni ulteriori dell'Essere.

Eppure quando noi richiamiamo alla mente la memoria viva, la immagine di qualcuno o qualcosa, lontano nel tempo, quando vediamo una foto di epoca o appunto un film, in un istante,



"Contact" (1997) di Robert Zemeckis

superiamo senza accorgercene, l'orizzonte spazio temporale e filosofico degli esseri, siamo per un attimo atemporali, come il pensiero di quelle immagini lontane, ricreiamo in noi il passato nel dualismo immagine memoria che si fa sintesi nel cinema che dunque, come nella armonia delle sfere di Platone, unisce gli esseri nell'Esserci oltre il tempo, mediante recondite armonie di suoni, immagini, voci, emozioni, e quanto sono importanti le musiche in questa sfida, allinea il presente al passato e al futuro e nella sua visione ap-percezione, per una o più ore, di tempo, attori e spettatori, escono dal tempo, per restare sospesi in un metatempo ideale, quello delle immagini e oltre le immagini, del cinema.

Leonardo Dini

Crazy heart – La dannazione e il bacio della seconda occasione



Stefano Pavan

Crazy heart, primo film diretto dallo sceneggiatore e regista Scott Cooper, basato sull'omonimo e bel romanzo di Thomas Cobb del 2008, è una storia semplice quanto realistica. È un po' come il testo di una ballata country dolce e disperata.

La figura del protagonista, Bad Blake (interpretato da un magistrale Jeff Bridges), vecchia star della musica country che suona da un locale all'altro per vivere e garantirsi la sua bottiglia di whisky, si muove on the road, sul suo pickup nello sfondo della provincia americana tra Texas e New Mexico.

Un cantautore folk alcolizzato, vissuto tra sregolatezze e matrimoni falliti che ritrova, in una giovane reporter e madre single, Jean, una superlativa Maggie Gyllenhaal (*Secretary* di Steven Shainberg, *Lontano da qui* di Sara Colangelo, *Hysteria* di Tanya Wexler), l'amore.

Tutti gli ingredienti sono già conosciuti, motel, deserti con stazioni di servizio solitarie (mancava il *Roy's Café* di Amboy nel Mojave), errori che si potevano evitare, dipendenza, un fisico ormai clinicamente al limite, la storia che si ripete, eppure Cooper, compie un'attenta analisi psicologica dello stereotipo del loser e lo fa senza scadere nel già visto.

Con accurata dedizione il regista non cede alla banalità di far percorrere a Bad la strada dell'autodistruzione per poi ricondurlo verso il successo, non cade nell'eroe ribelle, maledetto e alla fine casualmente vincente, ma si orienta verso una ricerca intima e naturale che spinge il personaggio ad ascoltare il suo passato.

Anche l'amore tra i due non si distrugge per gli errori, ma si trasforma e diviene un lenitivo salvifico che aiuta entrambi e li conduce su altre linee di vita.

Oltre all'ottima coppia dei protagonisti come non fare attenzione a Robert Duvall che interpreta Wayne Kramer, il saggio barista che sa parlare a Bad, e Colin Farrell che è Tommy Sweet, l'ex allievo di Blake che ha ormai preso il posto di Bad nel panorama del mercato discografico, ma riconosce al maestro sempre un palco d'onore.

Nel procedere delle scene, con un formato scope che sottolinea la bellezza del paesaggio, si attua un'elaborazione che diviene consapevolezza. Dalle sregolatezze rovinose Bad comprende che il crollo è vicino e riesce, con non poche difficoltà, ad uscire dal personaggio distruttivo che si è costruito per ritrovare l'uomo, la serenità e la sua musica.

È quasi una tacita espiazione che passo dopo passo, lo conduce in una normale quotidianità senza riscosse all'orizzonte. Il centro della storia risiede proprio nella capacità di un

essere umano di capire quando fermarsi e prendersi cura di respirare il tempo, senza bruciarlo per correre sulla ruota del criceto.

Tecnicamente molto suggestivi risultano i movimenti della camera che riescono a trasmetterci il senso interminabile degli orizzonti nelle vallate americane.

Crazy Heart è un altro di quei sporadici casi in cui si riscontra la voglia di realizzare un film lontano dal sistema.

Si percepisce il respiro di Peckinpah, di Cimino (*Thunderbolt and Lightfoot*, dove un giovane Bridges è coprotagonista insieme a Eastwood), un cinema artigianale apparentemente libero dai vincoli del botteghino dove un'armonica fotografia di Barry Markowitz si incontra perfettamente con il montaggio di John Axelrad.

La colonna sonora della pellicola merita un punto d'eccezione, volutamente creata attraverso suoni vintage, con attrezzature e microfoni d'epoca, sotto la direzione del maestro T Bone Burnett (*No Better Than This* di John Mellencamp, solo per citare una delle sue produzioni discografiche d'eccellenza) e il folk-singer Stephen Bruton, si presenta come un fiore all'occhiello con l'ulteriore particolarità: le canzoni cantate da Bad sono realmente provenienti dalla voce di Jeff Bridges con un risultato strepitosamente perfetto tanto che Bridges nel 2011 uscirà, sempre sotto la produzione di T Bone Burnett, con un suo album in stile folk/blues con brani scritti dallo stesso Bridges, da Burnett e da altri autori come Bruton, John Goodwin, Greg Brown e Thomas Cobb.

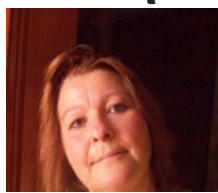
Il film, uscito in sordina tra il 2009 e il 2010, si è aggiudicato numerosi premi ricordiamo due Golden Globe: uno per il miglior attore in un film drammatico, vinto da Bridges e uno per la migliore canzone originale. Inoltre due Premi Oscar nel 2010: l'Oscar al miglior attore protagonista (Jeff Bridges) e l'Oscar alla miglior canzone originale per il brano *The Weary Kind* di Ryan Bingham.

Crazy Heart rientra perfettamente nel mito della "seconda occasione", in quella maledetta e inafferrabile possibilità che il destino, da qualche parte, ti può offrire. È come un treno in partenza sul quale devi scegliere, in maniera fulminea, se salire o restare giù.

Stefano Pavan



Citizen Rosi e il nostro Eduardo: diario di un viaggio tra indizi, ricordi sparsi e senso di responsabilità



Maria Procino

Ho sempre considerato il mio cinema come la tauromachia. Esporsi in un combattimento serrato con la realtà, mettere in gioco ogni volta le proprie posizioni intellettuali (Cadaveri eccellenti, diario). Ecco, questa riflessione di Francesco Rosi mi è venuta in mente alla fine del lavoro che ha portato alla realizzazione di Citizen Rosi il film che ricorda l'impegno civile ed etico di Rosi e Il nostro Eduardo il documentario girato per i 120 anni di Eduardo De Filippo.

(Cadaveri eccellenti, diario). Ecco, questa riflessione di Francesco Rosi mi è venuta in mente alla fine del lavoro che ha portato alla realizzazione di *Citizen Rosi* il film che ricorda l'impegno civile ed etico di Rosi e *Il nostro Eduardo* il documentario girato per i 120 anni di Eduardo De Filippo. Il primo con la regia di Didi Gnocchi e Carolina Rosi, il secondo con la regia della stessa Gnocchi e Michele Mally. Appena due anni separano la realizzazione dell'uno dall'altro, un periodo durante il quale abbiamo tutti vissuto una trasformazione profonda quanto tragicamente inaspettata e forse è stato il raccontare la caparbieta di questi due artisti nel concretizzare le loro idee che ha dato forza a chi ha collaborato per andare avanti. Scrive Eduardo: *Ho la sensazione che l'umanità stia andando di corsa verso un'era radicalmente nuova, in cui tutto ricomincerà daccapo* (La Stampa, 13 maggio 1980). E Rosi: *Oggi bisogna andare avanti facendo il nostro dovere di cittadini, consapevoli di dover lavorare molto per aiutare il Paese ad uscire fuori dal baratro in cui è caduto* (Il Mattino, 11 maggio 2012). Entrambi i film seguono una cifra stilistica ben precisa; dai racconti traspare il lavoro collettivo, organizzato privilegiando la collaborazione. Trapela la ricerca rigorosa portata avanti per la raccolta di materiale archivistico, audio e video, per la scelta dei luoghi che hanno avuto nella narrazione spesso un valore simbolico, per la cura nel taglio della luce. Si indovina il profondo rispetto e amore nei riguardi di figure così importanti dal punto di vista artistico e l'attenta cautela nel raccontare anche la loro vicenda umana senza mai sfociare in un becero quanto inutile voyerismo.

Citizen Rosi

Vincitore del premio Pasinetti 2019 alla 76 Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, il documentario è nato rielaborando un'idea su cui Carolina e Didi stavano già lavorando con Francesco Rosi che, attraverso alcuni dei suoi film, avrebbe raccontato il nostro Paese, evitando qualsiasi momento di autocelebrazione, come lui stesso chiede e precisa alla figlia in una delle sequenze del film. Con la sua scomparsa, ricorda Carolina, *la visione di come portare avanti il documentario si è modificata*.

Francesco nei suoi film ha sempre chiesto di riflettere sul potere, sul rapporto tra potere politico ed economico, ma anche sulla condizione

dell'uomo, mostrando la sua fragilità, i suoi limiti e la sua impotenza davanti alla morte fotografata sempre con un profondo senso di sacralità. *Un film è come la vita. Un film è la vita. Quando lo fai con onestà e con la consapevolezza di fare qualcosa che ti appartiene, ma che vuoi che appartenga anche agli altri, scatta un altissimo senso di responsabilità* (Rosi, 2014, p. 299). E quel senso di responsabilità attraversa tutta la sua esistenza: era un regista scomodo, per ogni film si documentava approfondendo i temi che avrebbe poi sviluppato, per questo ha letto e conservato migliaia di documenti iconografici, di relazioni, verbali, lettere, di appunti, di libri annotati, di ritagli stampa, tutto oggi conservato a Torino al Museo del cinema e nella sua biblioteca privata a Roma. Per costruire il film, sono state scelte alcune pellicole che, spiega Carolina: "hanno obbligato a riflettere intere generazioni. Mio padre ha anticipato la narrazione di una democrazia inquinata dalla corruzione fin dalla nascita" (Il Messaggero, 6 settembre 2019). E ancora Didi Gnocchi: "Il suo è un cinema che non invecchia anche quando parla di cronaca, perché sono le dinamiche del potere quelle che si raccontano, l'intreccio tra stato e antistato, i patti tra sistemi legali e illegali (La Provincia pavese, 7 maggio 2020). Fin dalle prime immagini del film, è Carolina figlia e attrice che ci porge la mano e ci invita a compiere il viaggio: *Scalavo una montagna mi sentivo così sulle sue ginocchia, piccola minuscola davanti ad una grande vertigine. Franco, io lo chia-*



Francesco Rosi e sua figlia Carolina

ma così, era alto maestoso, dava sicurezza [...] niente avrebbe potuto capirmi; il temporale era un rumore lontano. Le foto, i documenti presentati, i brani delle interviste al regista, le sequenze delle conversazioni tra lui e Carolina fissate dalla cinepresa, ci fanno immergere nella storia di un uomo che ha coniugato il forte senso del dovere, il suo rigore nel lavoro, con il grande amore per la famiglia e per le cose semplici. Scopriamo un Francesco bambino che passeggia tenendo per mano i suoi genitori Sebastiano e Amalia, in una Napoli che da lì a poco avrebbe conosciuto la distruzione



della guerra. Sorridiamo alle domande di una Carolina piccola che con la curiosità immediata che hanno solo i bambini, chiede cosa sia il ciak e la risposta di Francesco forse, senza accorgersene, la chiamava già ad uno sforzo enorme per riuscire a comprendere la vita, in quel momento per capire cosa volesse dire "sincrono"... Carolina ci racconta che l'immagine di un Francesco bambino con tanto di

coppola in testa, col nasino a patata, foto scattata da Sebastiano, vinse il concorso americano che chiedeva di immortalare il bimbo più somigliante a Jackie Coogan all'epoca il monello più famoso al mondo. Padre e figlio avrebbero voluto e potuto andare a Hollywood ma Amalia non ne volle sapere di pensare ai suoi amori così lontani. Ci soffermiamo con senso di pudore sulla foto che ritrae un'altra splendida bambina che Rosi aveva avuto dall'attrice Nora Ricci, Francesca è la figlia scomparsa tragicamente il

18 gennaio 1969 in un gravissimo incidente stradale. E' Francesco che narra quel momento di sofferenza devastante, quella storia che pure ha contribuito ad avvolgere di pietas le sue narrazioni, a creare un sostrato nei film, ancora tutto da scoprire. *Se non avessi reagito immediatamente non sarei riuscito poi ad uscire fuori, non avrei più lavorato. Sul tavolo dello studio di Rosi le fotografie di sua moglie Giancarla donna colta, forte e attiva si confondono con le foto dei film: quella che ricorda la lavorazione de *La terra trema* che segna l'inizio dell'avventura*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 cinematografica accanto a Luchino Visconti; quelle dei mercati generali de *La sfida*, foto realizzate dal padre che, fiero, lo seguiva e raccoglieva i ritagli stampa dei suoi film. Il paesaggio degli scatti privati accresce il nostro coinvolgimento emozionale. Rosi stesso racconta la volontà dei giovani di partecipare alla vita sociale e politica del paese dopo la guerra, quell'entusiasmo testimoniato anche da Eduardo in tante interviste: la speranza in una società nuova da costruire che si infranse ben presto. E' Carolina che rammenta il desiderio del padre che il cinema entri nelle scuole per raccontare la Storia. Perché il cinema non cambia il mondo certo ma, ribadiva Rosi: "può informare e gettare il dubbio nel pubblico, provocarlo, renderlo attivo" (Corriere della sera, 10 novembre 2002).

"Rosi [...] mostra l'immostrabile, espone i fatti nudi e crudi, spogliati dalle false apparenze, tramite una vera prassi materialista del cinema. I suoi film [...] sono opere di un uomo d'azione, destinate a essere viste e commentate, e non una teoria staccata di contingenze temporali. Filmando gli uomini, le molle della storia, gli ingranaggi del potere e dell'economia, così come sono, senza romanticismo, e non come si vorrebbe che fossero, pone le basi per un cinema politico" (Ciment, 2008, p. 31). Nel documentario si avvicinano le testimonianze di chi lo ha conosciuto, lo ha studiato o ha guardato ai suoi film come documenti unici di eventi drammatici: da Costa-Gravas a Marco Tullio Giordana a Roberto Andò, da Gherardo Colombo a Nino Di Matteo, a Nicola Gratteri e Vincenzo Calia. Con loro entriamo nei film: *Lucky Luciano* che esplora la madre di tutte le trattative Stato-mafia. Seguiamo i filmati di repertorio, gli attori, le persone comuni che Rosi faceva recitare. Ci sorprendiamo della straordinaria attualità delle pellicole, ci affascina la dimensione narrativa di stampo investigativo ma anche la puntigliosa ricostruzione dei contesti in cui si racconta un avvenimento senza mai dimenticare come rileva Roberto Andò il dato umano. Ancora Rosi spiega: *Preparo la mia scena mentalmente, prendo appunti, faccio schizzi, perché un film è una geometria, e bisogna conservare questo metodo. Ma al momento di girare, un dato elemento, per il posto che gli trovo di colpo nel contesto, può offrirmi la sintesi di tutto quanto credevo di dover spiegare con quattro o cinque inquadrature [...]. La lavorazione di un film è un momento di grande tensione [...]. Devo essere una specie di spugna, pronto ad assorbire"* (Ciment, 2008, p. 126-7). Scorrono le scene di *Salvatore Giuliano*, di Portella della Ginestra il 1 maggio 1947: è l'unica testimonianza oggi della strage e non si può che ripensare con rammarico al progetto mai realizzato di una pellicola sulla storia di Che Guevara e dell'America latina negli anni della rivoluzione cubana. Un film su quei 199 giorni avrebbe fissato nella memoria collettiva un altro eccidio: l'uccisione da parte dell'esercito boliviano di minatori

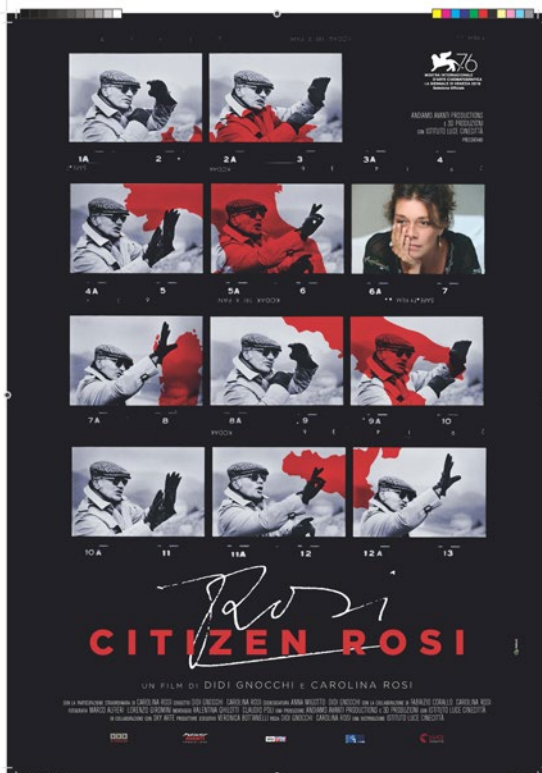
inermi e delle loro famiglie che la sera del 24 giugno 1967 avevano festeggiato, appena qualche ora prima, la festa di San Giovanni. Di quel progetto ci resta il diario redatto giorno dopo giorno durante il suo viaggio a Cuba, Perù e Bolivia a poche settimane dalla morte di Guevara e da cui traspare una vera e propria sceneggiatura (*I 199 giorni del Che*, 2017). "Oggi mio padre continuerebbe a difendere i valori imprescindibili della democrazia, lotterebbe per principi che riteneva non calpestabili e si indignerebbe per questi tempi populistici e trasformisti, augurandosi al più presto il cambiamento" (Il Mattino, 13 novembre 2009). Via via scorrono le immagini da *Il caso Mattei*, a *Cadaveri eccellenti*, e non possiamo fare a meno

non solo il documentario ha dato la possibilità di ritrovare o di conoscere un maestro del cinema internazionale, ma ha offerto l'opportunità di scoprire una figlia, una attrice e produttrice che nonostante i momenti di dolore vissuti, nonostante le difficoltà, non si è arresa e continua a portare avanti il suo lavoro con grande dignità e senso del dovere. *E alla fine quando l'ho visto indebolirsi diventare fragile... ho fatto finta di niente, ho continuato a scarlo a oppormi alle sue rocce a considerarlo una parete da affrontare perché non volevo perderlo né che lui si perdesse, avevo nostalgia dei suoi fulmini, dei suoi occhiali scuri, del suo modo di stare in piedi ironico e aggressivo: era così che noi facevamo cordata. La tradizione, il passaggio di consegne, è avvenuto.*

Il nostro Eduardo.

E' ancora Carolina come una Arianna moderna che raccoglie il gomitolo della storia e ci invita in un'altra avventura altrettanto magica ed avvincente, un viaggio nella vita artistica di Eduardo De Filippo, ricordando Luca suo figlio, alla ricerca di un Eduardo insolito, privato. Nella sua casa di campagna, dove è attiva anche un'azienda agricola la Scovaventi voluta fortemente da lei e da suo marito Luca De Filippo, si riunisce tutta la famiglia che la storia del teatro di Eduardo ce l'ha dentro: Annamaria e Paola mogli precedenti di Luca insieme ai figli Tommaso, Luisa e Matteo e ai figli piccoli di quest'ultimo: Luca ed Angelica. La storia parte dal verde dell'orto da cui ci pare di sentire i profumi del basilico e dei pomodori appena raccolti da Matteo, seguito dal piccolo Luca. E' l'incipit di due giornate che lo spettatore trascorrerà insieme a tutti loro; un nuovo itinerario che vivremo accanto a Matteo, Tommaso e Luisa nella loro e nostra riscoperta del commediografo ed attore partenopeo oggi riconosciuto fra i grandi nomi del teatro internazionale. Ricorda Didi Gnocchi: "Sinceramente ho fatto molta fatica ad approcciare la figura di Eduardo, anche perché ho dovuto addentrarmi sui terreni di storia teatrale che non conosco bene. E poi non era un uomo che amava parlare di sé, quindi non c'erano grandi tracce scritte. Ma mi sono resa conto che è stato davvero un gigante. Per me il suo teatro è un po' come leggere un libro di Cechov: esprime quella capacità di raccontare l'umano nella quotidianità e nei dettagli riuscendo a raggiungere il significato universale. E questo lo fanno solo i geni" (La Provincia pavese, 19 dicembre 2020). Filmare richiede tempo, ci ricorda Jean Bresschand, il documentario avvicina le stagioni, misura il tempo che passa e non guarda al reale come un'evidenza, attualizza la memoria attraverso una voce fuori campo, attraverso le immagini: "Il documentario non è il reportage. [...] il documentario cerca di eludere le false evidenze, d'interrogare le certezze apparenti, di riformulare gli approcci al reale" (Bresschand, 2005, p. 33). La cucina diviene il collante coinvolgente tra famiglia e spettatori fin dalle prime sequenze.

segue a pag. successiva



di essere avvolti dalla presenza scenica di un immenso Gian Maria Volontè. Scrive Luigi Di Gianni: "il cinema documentario autentico ha sempre rappresentato un'illustrazione critica e nello stesso tempo poetica dei fatti e della realtà, non limitata ad una improbabile registrazione oggettiva, ma aperta all'invenzione, alla creatività, alle esigenze espressive" (Iaccio, 2011, p. 180). *Citizen Rosi* ci svela la bellezza della costruzione delle scene, dei chiaroscuri e dei colori, delle ombre e delle luci, perché Francesco Rosi, rivela Gore Vidal, "realizzò, attraverso la Luce, un mondo di segni ed emblemi sorprendenti. Questo è ciò che l'arte del cinema - se mai esiste - dovrebbe essere" (Gesù, 1991, p. 89). Furio Colombo ricorda che Rosi si riteneva un artista non un intellettuale, rivendicando in queste parole il suo essere un regista completo, perché ribadiva: *la narrativa cinematografica fa o tenta di fare poesia*. Via via lo spettatore viene attanagliato da un senso di indignazione che offre la forza della conoscenza, ma viene conquistato anche dalla magia di un'emozione perché ci si accorge che

segue da pag. precedente

La preparazione del ragù evoca la voce di Eduardo e di Luca che insieme a Matteo recitano la poesia 'O rraù. Abbiamo quasi un canale diretto con i pensieri dei tre giovani fratelli; con la cura con la quale preparano il pranzo rileggono la memoria, perché la cucina come ogni momento di condivisione è cultura e richiede attenzione. Le immagini di Eduardo De Filippo e di Luca si amalgamano come ingredienti preziosi: le domande trovano risposte mentre la carne imbiondisce nella pentola pronta ad accogliere la conserva. Riti sacri, semplice la sua ricetta: *si va in scena come si va in cucina*. Matteo è cuoco e nel suo ristorante a Madrid offre a tutti i sapori dell'arte culinaria napoletana anche rielaborandola. *Se non avesse fatto l'attore* – chiede il giornalista – ed Eduardo risponde: *forse non sarei nato*. Ma in realtà in un'altra intervista letta da Tommaso confessa che avrebbe fatto il cuoco. Tommaso secondogenito è oggi presidente della Fondazione De Filippo anche lui con grande senso di responsabilità ha preso in mano l'impresa teatrale, la promozione di autori giovani, la tutela e la diffusione dell'opera del nonno soprattutto fra i ragazzi. "Sto facendo un mestiere che la vita ha



Tommaso, Matteo e Luisa De Filippo

deciso per me, anche drasticamente, e la ringrazio. Ma ora coltivo due missioni. Sondare nuovi linguaggi per fare arrivare ai giovani l'opera di Eduardo. E portare i suoi testi nelle scuole" (La Repubblica, 22 dicembre 2020). Anche Eduardo infatti come Francesco Rosi ribadiva l'importanza del teatro e del cinema come materie scolastiche. Il film presenta poi Luisa terzogenita di Luca che porta nel nome il ricordo di donne importanti nell'esistenza di Eduardo: la mamma e la figlia. Luisa ha ereditato l'amore per gli animali ma il suo impegno è anche con i ragazzi nelle scuole e con i ragazzi negli istituti di pena minorile perché anche loro conoscano la lezione artistica ed etica di Eduardo. Passo dopo passo il documentario ci presenta le donne che sono state importanti per Luca, donne colte, intelligenti pronte a sostenersi quando è necessario: *Siamo e basta riusciamo sicuramente a stare uniti quando c'è bisogno*, ripete Paola ed è quello che rende esemplare questa famiglia che si offre come esempio di risorsa, perché, superando momenti complicati, si è stretta, saldata quasi, nel nome dell'amore e del senso di responsabilità che è stato alla base anche di tutta la storia del drammaturgo ed attore partenopeo.

Insieme a loro scopriamo Eduardo e ritroviamo Luca a cui Eduardo passò il testimone e che se ne è andato troppo presto a 67 anni. Alla fine del racconto filmico il suo ricordo non conclude la storia, ma crea un nuovo inizio che parte dagli occhi dei suoi piccoli nipoti. Scriveva Eduardo: *Si dice che nella vita dell'uomo c'è un punto di partenza ed un punto di arrivo, di solito riferiti all'inizio e alla fine di una carriera. Io invece*

sono convinto del contrario: il punto di arrivo dell'uomo è il suo arrivo nel mondo, la sua nascita, mentre il punto di partenza è la morte che, oltre a rappresentare la sua partenza dal mondo, va a costituire un punto di partenza per i giovani. Perciò a me la morte m'incuriosisce, mi sgomenta, ma non mi fa paura, perché la considero la fine di un ciclo - il mio ciclo - che però darà vita ad altri cicli legati al mio.

Insieme ai nipoti apriamo uno scrigno prezioso e attraverso lettere private, materiale d'archivio, filmati, foto e brani delle commedie registrate per la Tv, il documentario restituisce allo spettatore la dimensione umana ma anche il rigore, la professionalità, la genialità di Eduardo De Filippo: *un uomo profonda-*

mente segnato dalla vita ma capace di vivere la contemporaneità con grande intuito. Basti pensare alla capacità di leggere per primo la profonda mutazione antropologica del dopoguerra, messa in scena con "Napoli milionaria". Ancor prima di Pasolini.

L'alto valore emotivo dà al film un fascino particolare, la narrazione scorre fluida: entriamo nell'atmosfera familiare di casa Scarpetta e nella vita con i fratelli Titina e Peppino. Il debutto a quattro anni al Teatro Valle di Roma: *indossavo un minuscolo kimono a fiori dai colori vivaci che avevo visto cucire da mia madre qualche giorno prima. Improvvisamente mi sentii afferrare e sollevare in alto, di faccia al pubblico, con la luce dei riflettori che mi abbagliava e mi isolava dalla folla*. Eduardo a 10 anni era uno scugnizzo che appena poteva scappava al cinema insieme ai suoi compagni di giochi, per vedere al Kursaal *Saturnino Farandola* e per fare scherzi al povero pianista accompagnatore del film muto. Emergono personaggi variegati, un mosaico di testimonianze convergono nel raccontare un poeta e un interprete, un drammaturgo e regista: da Massimo Ammaniti a Giulio Baffi, da Richard Attenborough a Isa Danieli, da Paola Quarenghi a Antonella Ottai a Anna Barsotti. Seguiamo Eduardo, attenti anche noi come i suoi nipoti, in un dialogo che travalica tempi e spazi, vita e morte, per rendersi universale. Scopriamo l'Eduardo rigoroso, l'artista severo con se stesso e con chi lavorava con lui nel rispetto del suo lavoro e del pubblico. *Io scrivo per tutti: ricchi, poveri, operai, professionisti... tutti, tutti! Belli, brutti, cattivi, buoni, egoisti... Quando il sipario si apre sul primo atto d'una mia commedia, ogni spettatore devi potervi trovare una cosa*

che gli interessa. E alla fine, mentre li ringrazio degli applausi, la mia gioia è sapere che uscendo dalla platea ognuno si porterà via con sé qualche cosa che gli sarà utile nella vita di ogni giorno.

Ed è difficile guardando un breve momento de *Le voci di dentro* non domandarsi se Stephen King e Kubrick conoscessero l'opera eduardiana mentre lavoravano a *Shining*. Eduardo mette in scena la crisi della famiglia, della società, osserva quanto sta accadendo, esamina una collettività che via via perde la capacità di comunicare e che accetta un omicidio come parte della quotidianità. Attraverso il materiale d'archivio, soprattutto quello conservato nel fondo Eduardo De Filippo al Viesseux di

Firenze e nella Cineteca nazionale a Roma, scopriamo la sua vita sul palcoscenico e dietro le quinte. Insieme a Luisa, Tommaso e Matteo veniamo sollecitati alla conoscenza delle mogli di Eduardo, donne colte intelligenti che amò moltissimo. Dorothy americana la prima che tradusse le sue commedie e che alla fine del loro rapporto gli restò amica. Thea bellissima attrice piemontese madre dei suoi figli ed infine Isabella sua ultima compagna scrittrice, traduttrice che gli fu accanto per trent'anni fino alla sua morte e che ci viene raccontata

con molta dolcezza da sua figlia l'attrice Angelica Ippolito. *Rispettava moltissimo le donne* ricorda Raimonda Gaetani che fu per anni scenografa e costumista come Bruno Garofalo che racconta quanto Peppino e Eduardo fossero in realtà legati e come una partita a scopa di cui fu testimone, divenne occasione per i due di creare uno sketch comico unico. Camminare e filmare i vicoli di Napoli alle cinque del mattino, percorrere le strade dell'infanzia dei tre De Filippo, seguire il drone in ricognizione sul luogo da cui Eduardo si affacciò, osservando la città distrutta dai bombardamenti, per poi costruire nel 1945 quel capolavoro che è *Napoli milionaria*, è stato un viaggio nel viaggio per mettere in luce quel teatro che mescola amarezza e umorismo portando sulle scene la complessità della condizione umana. Esattamente come Francesco Rosi, Eduardo osservava la vita, la realtà, con empatia e generosità *"non dovete imitarmi dovete essere voi ed i vostri incontri casuali per la strada, osservate i volti osservate la gente e ascoltate*. Non ha mai rinunciato ad una lotta se la riteneva giusta. Quando compra le macerie del San Ferdinando, recupera una memoria che sarebbe andata distrutta, deciso a perseguire un obiettivo preciso. Ricorda Luca: *Il teatro San Ferdinando era un teatro di grande tradizione popolare in un luogo popolare. Eduardo ha sempre cercato di portare a teatro un pubblico che non fosse solo borghese ma soprattutto il tentativo di portare a teatro persone che molto spesso non ci sarebbero andate per problemi economici o per estrazione sociale. Volendo dire che il teatro doveva essere dedicato a tutti*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 quanti e questa è una lezione che non ha capito nessuno in Italia. Il cinema diviene una scelta obbligata per pagare i debiti, ma poi ne rimane affascinato: *Credo che il cinema sia un mezzo più immediato, di più facile penetrazione e di più facile comprensione che non il teatro. Il teatro è più lento, il cinema può arrivare dappertutto, anche nei centri più piccoli. Inoltre lo stimo non un sottoprodotto del teatro, ma un'arte vera come il teatro* (L'Unità, 10 ottobre 1950).

Il viaggio continua nell'incontro con Pasolini, nell'odore della sartoria/museo di un signore di ottant'anni Vincenzo Canzanella che conserva da anni costumi teatrali, compresi quelli di Eduardo e di Luca: oltre quelle finestre ricoperte da un vecchio merletto, scopriamo una Napoli antica che prova a reinventarsi ogni giorno. Ma sono i filmati privati inediti che ci fanno commuovere scoprendo un altro Eduardo. Scorrono a colori ed in bianco e nero i momenti felici di Luca e sua sorella Luisella bambini sulla neve o al mare da zio Peppino; i momenti dell'Eduardo papà che segue i compiti dei bambini o gioca teneramente con loro lasciando fuori i creditori, i problemi, le delusioni. Quegli impegni che non gli lasceranno poi il tempo di elaborare il dolore muto eppure furioso, rabbioso che vive con la morte improvvisa della piccola Luisella nel 1960 e poi di Thea l'anno seguente. Una sofferenza che reclama solitudine vissuta però per poco perché, in nome di quel senso del dovere che non verrà mai meno, dovrà tornare al lavoro: c'è il contratto con la Tv per la registrazione delle commedie, la tournée che da Vienna lo porterà a Mosca, ci sono i debiti, ci sono famiglie, attori che aspettano. Eduardo non si è mai fermato fino a portare in Parlamento per la prima volta la voce dei ragazzi rinchiusi in carcere, contribuendo con la sua ultima battaglia, alle modifiche che nel 1988 arrivano a livello legislativo, per dare una opportunità di riscatto ai ragazzi. Nomination ai Nastri d'argento 2021 *Il nostro Eduardo* termina con la famiglia riunita a tavola, nel nome di quegli uomini che hanno dato tanto della loro vita alla cultura dello spettacolo, perché il teatro, il cinema, pretendono sacrificio, rigore, senso del dovere. E noi pubblico continuiamo a scalare Francesco Rosi, a scalare Eduardo De Filippo, come pareti che affrontiamo tutti i giorni, perché non vogliamo sentirci orfani di padri, non vogliamo perderli perché, parafrasando Carmelo Bene, di loro non dobbiamo perdere nemmeno un fonema.

Maria Procino

Citizen Rosi (2018) regia e soggetto Didi Gnocchi e Carolina Rosi, sceneggiatura Didi Gnocchi, Anna Mingotto, Carolina Rosi, Fabrizio Corallo. Produzione: Andiamo Avanti Productions, 3D Produzioni con Luce Cinecittà, SkyArte, Mibac Direzione generale cinema.

*Il nostro Eduardo (2020) regia di Didi Gnocchi e Michele Mally, soggetto Didi Gnocchi, sceneggiatura Didi Gnocchi, Tommaso De Filippo, Maria Procino, Matteo Moneta. Produzione: SkyArte, 3D Produzioni, Andiamo Avanti Productions Fondazione Eduardo De Filippo, Mibac Direzione generale cinema. **

Tempo e Spazio nel film *Pickpocket* di Robert Bresson

Pickpocket è un film in bianco e nero di una durata di 75 minuti, diretto da Robert Bresson nel 1959 con le musiche di Jean-Baptiste Lully e la partecipazione di Martin Lasalle (Michel), Mrika Green (Jeanne), Jean Pélégri (il commissario), Dolly Scal (la madre)



Abderrahim Naim

Un giovane uomo, Michel, confessa sul suo diario che ha rubato dalla borsa di una donna a Longchamp. La polizia lo ha arrestato e, per mancanza di prove, lo ha rilasciato. Il giorno dopo, affida il denaro a Jeanne, una vicina di casa di sua madre malata, prima di incontrare un amico, Jacques, e il commissario che l'ha interrogato il giorno prima. Borseggiare diventa per Michel una sfida morale: non solo moltiplica i furti, perfeziona la sua tecnica, si associa ad altri borseggiatori, ma sembra sfidare il commissario andando a trovarlo. L'amicizia di Jacques e le possibili relazioni con Jeanne non servono a nulla, continua fino a un colpo finale che lo porterà in prigione e gli rivelerà il suo amore per Jeanne. Affascinato dall'idea che, in alcuni casi, uomini capaci, irreprensibili nella società, sarebbero stati capaci di sfuggire alle leggi, Michel diventa un borseggiatore. Nonostante un sovrintendente che lo sorveglia, Jacques che gli offre un "lavoro vero" e Jeanne che lo ama, lui non può fare a meno di rubare. Viene catturato ed è in prigione che scopre la "strana strada" che ha dovuto percorrere per arrivare a Jeanne. Michel racconta la sua storia: considerando che il suo genio lo mette al di sopra della legge, si lascia tentare dai borseggiatori, senza essere motivato dal bisogno del guadagno. Il finto film poliziesco *Pickpocket*, sorprende e affascina. Nel film vi si trova ciò che rende

l'originalità e la forza del cinema così come concepito da Robert Bresson, che nel 1959 è al vertice della sua arte.

Il film si basa apparentemente su una certa austerità, sul dialogo parsimonioso, sul rifiuto della psicologia facile e sul gioco costante dell'attesa, è soprattutto un meccanismo di straordinaria precisione. L'inquadratura millimetrica e il montaggio virtuoso che frammenta i corpi e li scompone, le azioni disorientano lo spettatore, stordito da un "movimento di mani" il cui spettacolo confonde ladri e vittime. In altre parole, il borseggiatore, lungi dall'essere solo la vittima delle esitazioni dell'eroe, è anche un personaggio in cui si riconosce il regista. "Avete mai sentito l'ansia che la presenza di un ladro mette nell'aria?" Il regista ha chiesto alla rivista Arts, aggiungendo: "È inspiegabile. Ma il cinema è il regno dell'inspiegabile".

I tempi nel film Pickpocket

Lo studio della temporalità del film è un'attività complessa. Distinguiamo, all'inizio, una triplice nozione di tempo nel cinema: il tempo della proiezione (la durata del film), il tempo dell'azione (la durata del racconto della storia), e il tempo della percezione (l'impressione della durata percepita dallo spettatore, che è complessivamente variabile e soggettiva). Potremmo dire che il cinema è prima di tutto un'arte del tempo, poiché questo dato è immediatamente comprensibile in ogni approccio di svolgimento del film, sia al livello più formale (il film è una sequenza temporale di immagini) sia al livello più profondo e specifico:

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente
 il cinema infatti temporizza tutto ciò che rappresenta.

Pickpocket è speciale per il suo modello riferito al passaggio del tempo. È una narrazione che spesso manca di quelli che Gérard Genette chiamava "anacronismi", a volte implicite. Per quanto riguarda la consequenzialità, gli eventi sono a volte raccontati secondo una cronologia precisa, altre volte si sviluppa la mancanza di cronologia sotto forma di analepto e prolesso.

L'analepto: grazie alla voce fuori campo capiamo che le immagini del passato scorrono nella mente del protagonista, abbiamo per esempio "da diversi giorni la mia risoluzione era stata presa". Questo per mostrare l'impatto dell'azione trascorsa nella psicologia del personaggio.

Il prolesso: dal dialogo tra i personaggi si deduce cosa potrebbe accadere in futuro, come avviene con le indicazioni che fa Jeanne a Michel nelle illustrazioni precise, «tu verrai ... -io verrò a trovarti, ore 13:30.»

Per la durata (rapporto tra il tempo del racconto «TR» e il tempo della storia «TS»), la velocità di narrazione, potremmo suddividerla con questi elementi:

- *La pausa*: il movimento della macchina da presa produce un fermo immagine; sul volto di Michel tra la folla (in attesa di borseggiare), è un sintagma descrittivo e psicologico, che trasferisce l'idea percettiva sul piano spettacolare dello stesso Bresson.

La scena: molto frequente dove il tempo del racconto è uguale al tempo della storia. La sequenza nella Gare de Lyon è l'illustrazione perfetta, il tempo del borseggiare corrisponde al tempo necessario per filmarlo. È qui che lo stile bressoniano si manifesta maggiormente (i gesti, il suono, il gioco delle mani).

L'ellipse: una parte della storia dell'evento viene tenuta nascosta: viene usata liberamente per arrivare al cuore della questione. Per esempio, il viaggio di Michel a Milano è in tre livelli: Michel è sul treno, felice. Bresson insiste sull'essenziale, per lui sono le scene di borseggiare e la terribile solitudine fisica e psicologica in cui Michel si ritrova.

Luce diurna: la luce naturale del giorno permette all'"eroe" di spostarsi dal mondo interno al mondo esterno. È in questo tempo che può rivelare la sua autorità e la sua abilità sugli altri, soprattutto in mezzo alla folla. Poi, le circostanze del giorno aiutano il protagonista a cercare un lavoro che non troverà. Inoltre, la giornata è un buon momento per incontri e giochi ed è il momento migliore perché Michel nella luce del giorno trova l'opportunità di andare a rubare, ovvero la maggior parte dei borseggi viene eseguita durante il giorno. La vera psicologia si rivela con la luce.

Di notte: il commissario non si sofferma troppo su questo periodo temporale, Michel usa la notte per riposare, è un riposo che non dura, la riflessione sulle procedure tecniche del borseggiare fanno finire subito la notte. Una sequenza con l'immagine dell'ora [00 :22:00 / 00 :28:06]

viene utilizzata per i pensieri notturni, l'ora del diavolo, è in questo momento che Michel fa emergere la sua parte diabolica e in cui immagina le tecniche di borseggio più fantasiose



I diversi spazi del film:

- L'ippodromo Longchamp - la sua stanza - le scale - il caffè - la Gare de Lyon - la metropolitana - la stazione di polizia - la prigione - i corpi delle persone.

Come in "Delitto e castigo" di Dostoevski, lo spazio è importante per il crimine, anzitutto è



necessario individuare i luoghi secondo criteri diversi:

a) luoghi pubblici o privati

I luoghi pubblici sono i luoghi della folla (Longchamp - la stazione - la metropolitana) composta da persone anonime, in luoghi con rumore. I posti privati sono ridotti: la camera - la prigione.

b) Luoghi pensati o semplicemente rumorosi; Es: la corsa di cavalli che non si vede mai. È pensato e immaginato dallo spettatore.

c) Luoghi aperti o chiusi



Robert Bresson (1901 - 1999)

I luoghi chiusi sono la prigione, l'appartamento della madre che si è visto all'inizio. L'ambiente.

La porta della stanza di Michel è spesso aperta in orari in cui gli intrusi entrano senza essere invitati (Jacques e il poliziotto)

L'ambiente del crimine che richiama "Delitto

e castigo" di Dostoevski a differenza di questo di *Pickpocket*, il crimine (la rapina) si svolge in campo lungo, metropolitana, stazione ferroviaria, oltre al fatto che né la natura né il momento del crimine sono gli stessi (omicidio e rapina), per altro in una logica di differente momento; una trasformazione nella quale il regista modifica il contesto dell'azione.

La somiglianza più notevole tra queste due opere riferita allo spazio è la prigione come luogo dove i protagonisti cercano finalmente la grazia e la redenzione attraverso la donna. Il carcere appare quindi uno spazio del bene; è il luogo dove il criminale trova la purificazione e la redenzione rispetto ad altri luoghi dove il male si manifesta nella società. L'ippodromo di Longchamp, per esempio, è presentato come uno spazio con il quale si apre il film in cui Michel ruba alla signora, ma è anche lo stesso spazio in cui sarà arrestato. Ma il Longchamp non è forse uno spazio simbolo in cui la società cerca una rapida ricchezza anche attraverso il gioco d'azzardo, al pari del furto commesso da Michel? Lo spazio può quindi essere contraddittorio e problematico.

Anche la stanza di Michel è uno spazio contraddittorio, è piena di libri, a rappresentarlo come uomo intellettuale, ma è anche un luogo dove nasconde oggetti rubati, i libri sono usati come mezzo di istruzione per borseggiare, come i giornali.

- *Pickpocket* utilizza piccole parti di spazio, soprattutto se pensiamo alle tasche delle persone, e solo il gioco delle mani permette il collegamento tra questi pezzi di spazio (Gilles Deleuze, *l'espace chez Bresson*).

Il film di Robert Bresson è un adattamento libero, tematico e parziale di "Delitto e castigo" di Dostoevski; un adattamento che opera sul significato del romanzo (la sua diegesi), il regista si è ispirato al tema del romanzo piuttosto che alla sua storia, cercando di modificare e sviluppare il significato della fonte. Tuttavia, in entrambe le opere vi sono alcuni legami tra il corso psicologico, e ideologico, e le motivazioni del crimine, che hanno portato Bresson a presentare il suo film come una lettura del romanzo di Dostoevski con una visione moderna in cui il regista cerca di esprimere una libertà di interpretazione soggettiva del testo.

Pickpocket di Robert Bresson è anche un'opera cinematografica che è al tempo stesso la perfetta manifestazione dello stile bressoniano e la sua caratterizzazione ipertestuale (imitazione e trasformazione). A livello tecnico Bresson eccelle nella sua visione della cinematografia: il ruolo degli "attori", la potenza dei suoni, l'inquadratura precisa... così, a livello tematico, *Pickpocket* è un prodotto a mosaico di altri film e altri testi, è tale intreccio di testi che permette a Bresson, non solo di arricchire il suo lavoro, ma anche di creare un testo di secondo grado affidandosi alla valorizzazione virtuosa di più generi e significati.

Abderrahim Naim
 (Béni-Mellal, Marocco)

Padre padrone (1977), di Paolo e Vittorio Taviani

È la voce del silenzio il canto della terra



Demetrio Nunnari

“Bi-a-baaa, bi-e-beee”, cantano i bambini e la maestra. Ma, d’un tratto, Efisio (Omero Antonutti) irrompe ch’è una furia. Gavino è suo, e lo rivuole. Governerà le pecore, serbandole dai ladri e dalle volpi. E prenderà la licenza elementare a diciott’anni, come tutti. Oggi a lui; domani a loro. Tanta durezza impietrisce i bimbi; solo i pensieri fremono ed urlano al punto che par di sentirli. Uno cerca di farsi coraggio: a casa son ricchi, ha detto la mamma; han persino due vacche. Il compagno prega Gesù che faccia morire il suo babbo. Un terzo invece vuol farla finita. A cena salterà dalla finestra, certo che così lo si fermi per tempo. Quante cose Efisio promette al figlio! Per lui coglierà le castagne di terra e le mele selvatiche, e a lui insegnerà a prendere al laccio la lepre. Delizie donate a caro prezzo. Gavino, quasi strappato dai libri alla sua sorte, torna alla natura per farsi natura. Nel bosco e per i campi si orienta con l’occhio di giorno e l’orecchio di notte, per se stesso e le bestie. Ascolta le voci della quercia, del torrente e del mattino, coi belati e i campanacci delle greggi. E, nel buio, un tramestio: Sebastiano, a cavallo, fuma col fuoco in bocca per prudenza. Pendono su di lui vecchi rancori. In quell’immenso, Gavino, spaurito, si culla da sé, ma non serve. E le volte che sbaglia, che lascia l’ovile o versa il latte appena munto, son botte da orbi. Su al pascolo, poi, s’abbandona - coi compagni - al degrado più immondo: la zoofilia. E cresce così fino a vent’anni; barbaro e ignorante. Incrocia un dì due suonatori diretti ad una festa, e li segue rapito come un topo dal pifferaio magico. Baratta per due agnelli un organetto, si taglia un labbro e finge, col padre, un’aggressione per non farsi bastonare. Altrove, Sebastiano - attirato in un tranello - vien finito col mazzuolo. La faida si è compiuta. Intanto, per sfuggire a quell’inferno, Gavino si arruola nell’esercito. Dapprima è uno sfacelo, giacché parla solo sardo e, disperato, vorrebbe congedarsi. Ma il tempo e la tenacia cambiano le cose. Grazie ad un compagno, impara a leggere e scrivere ed ottiene la licenza liceale. Torna a Siligo per studiare, ma si scontra col padre riottoso che per anni l’ha usato come attrezzo, e che adesso chiude a chiave la dispensa perché coi libri non si mangia. I

due bisticciano rabbiosi, e Gavino non può restare. Va lontano, nel “continente”, prende la laurea e diviene glottologo. Ironia della sorte. Oggi è scrittore affermato, e viaggia in ogni dove, ma non senza sentire il richiamo della terra. Tratto dal romanzo autobiografico di Gavino Ledda [n. 1938], *Padre padrone* è la storia terribile di un bimbo che, fattosi uomo, si divincola da un *humus* avito che vorrebbe segnare il destino. Vicenda simbolica, invero, giacché - ammette Ledda - non lui, ma i sardi han scritto il libro. La natura indocile di quei luoghi soggioga finanche il sentimento, ed è vitale che un genitore nutra il figlio e

gl’insegni a sopravvivere. È questo il solo amore. Quando Efisio lancia il suo anatema addosso agli scolari - “Domani toccherà a voi” -, basisce la pochezza morale dei loro pensieri che prendono vita. Uno è sereno; tocca al fratello andare in montagna. L’altro invoca l’asinello, che gli faccia fuori il babbo con un calcio. Succede ancora durante la vestizione di Sebastiano steso sul suo letto. La moglie vuol cambiare vita e far l’amore ogni dì, poiché le han detto che a farlo si resta giovani e belle. Gavino sogna una fisarmonica coi tasti in madreperla. La sorella, invece, che aspira a diventare una cantante, si farà chiamare “Dina”.

Chi muore giace, e chi vive si dà pace. Sospeso tuttavia il giudizio, emerge da queste ed altre sequenze l’insolita struttura polifonica di *Padre padrone*; un film, si direbbe, tutto da ascoltare. Rudemente sottratto alla filastrocca delle sillabe - che sono i germogli del verbo -, Gavino si ritrova immerso nei suoni di natura, perché ad essa egli appartiene. Non serve che sviluppi il linguaggio e il pensiero riflesso; gli basta ascoltare il fruscio delle fronde, lo sciabordio delle acque. E “sentire” gli umori delle capre che vanno munte a tempo e a modo. E però, avvezzo alla malia dei canti sardi - che son quasi onomatopeici muggiti -, un dì Gavino compra un organetto, e di nascosto prova a suonarlo. La musica strumentale, per definizione priva di concetto, è per lui scoperta di un malessere vago che ha dentro. Vorrebbe conoscerlo, ma non può. Non ha le parole. Son le parole, difatti, a dare un nome alle angosce, alle emozioni, ai desideri. Il soldato Gavino Ledda apprende dunque i vocaboli dal dizionario di un commilitone. E inizia così il suo riscatto. Di nuovo a casa per dare un seguito agli studi, il ragazzo ha col padre uno scontro violento. La scena è intensa. Assorto, Gavino segue alla radio musica colta. Ad Efisio non garba. È roba degenerare; ennesimo capriccio d’un figlio in spregio al suo sangue, al suo passato. E quando l’acqua del lavello soffoca le ultime note dell’apparecchio, l’ostinato Gavino fischieta quel motivo. È la lite. Il ragazzino riparte. Col tempo, sarà un linguista e un romanziere. Volutamente, il film ha una forma ciclica: il vero Gavino Ledda chiosa la sua storia dopo averla introdotta. Lo si vede di spalle, su quella roccia dove già sedeva piccino. E come allora, il suo corpo riprende a ninnare nel silenzio, perché è la voce del silenzio il canto di madre terra.

Demetrio Nunnari



The Invitation: un thriller potente ed evocativo



Giacomo Napoli

Su Amazon Prime, una delle major dello streaming attuale, in costante competizione neoliberale con Netflix, tra le mille schifezze amorali mezzo abbozzate, ogni tanto si trova una perla e spunta un film come questo, un po' datato - è del 2015, ma decisamente da vedere e da apprezzare. L'autrice è Karyn Kusama, regista nippo-americana già vista all'opera con lavori di alto livello come *Jennifer's body*, che qui supera sé stessa (ma probabilmente non lo sa) e riesce a creare un thriller assolutamente efficace e di ottimo spessore, sia narrativo che psicologico. In una Los Angeles dei quartieri ricchi, una donna, separata dal marito dopo la tragica morte del figlio a causa di un incidente, indice una rimpatriata dopo due anni dall'accaduto, invitando, tra vecchi amici, amiche e conoscenti, anche lo stesso ex coniuge, Will (un eccellente Logan Marshall-Green) con la nuova compagna. Lo scopo della riunione è apparentemente quello di ricominciare a vivere in pace col mondo lasciandosi alle spalle il dolore e il rimorso ma in realtà questa è solo la scusa ufficiale per riunire la combriccola, mentre l'atmosfera che regna nella stessa villa in cui avvenne l'incidente appare fin da subito cacofonica e misteriosa, a tratti perversa e incongruente. Eden, la padrona di casa, un'efficiacissima Tammy Blanchard, non sembra più quella di prima agli occhi di Will e degli altri; appare piuttosto come una fanatica New Age, forzatamente allegra e ottimista e il suo nuovo compagno, David (un altro azzecatissimo Michiel Huisman, già recentemente e giustamente apprezzato nella saga di *Hill House*), comincia fin da subito a sembrare un predicatore che abbia riunito tutta quella gente eterogenea al solo scopo di convertirli ad una nebulosa filosofia settaria sulla "buona morte"... Eppure nessuno dei due fanatici si sbilancia mai troppo durante la lunga serata, nessuno dei due oltrepassa la sottile linea del rispetto civico osando proclamare contenuti sopra le righe, nemmeno quando entrano in scena la surreale, isterica Sadie e l'oscuro e inquietante Pruitt (altro attore celebre, si tratta di John Carroll Lynch). La serata buonista procede lentamente, annaffiata da pregiati vini californiani, mentre la totalità degli ospiti, pur rendendosi conto di quanto siano

grotteschi i padroni di casa e i loro due accoliti, sopporta con sufficienza i discorsi deliranti e le mentalizzazioni sulla sofferenza come mezzo meccanismo biochimico da superare a tutti i costi senza serbarne neanche il ricordo, e si gode la serata. Tutti appaiono superbi e svagati tranne Will che fin dal primo istante (forse per l'affetto che ancora lo lega ad Eden, forse per l'innato intuito), non soltanto non si amalgama affatto con la compagnia ma rimane sempre più vigile ed attento, presentando un pericolo tremendo che però non riesce ad identificare minimamente. Tra indizi inquietanti, flashback del figlio morto, false impressioni e agghiaccianti presagi, il protagonista mantiene una calma composta e forzata, mentre attende con estrema tensione che ac-

per sé splendida, ricordando molto da vicino le atmosfere vertiginosamente introspettive di *Shining* o di *Vertigo*, ma è solo uno dei numerosi punti a favore di questa pellicola. Oltre infatti al pregiato comparto attoriale, magistralmente diretto ai limiti delle proprie relative capacità, abbiamo ad esempio una sceneggiatura assolutamente convincente e ben scritta, una fotografia raffinata ma non stucchevole, una regia dal ritmo lentissimo ma mai noioso, un montaggio sapientemente esperto e che costringe lo spettatore a guardare dal primo all'ultimo quadro senza riuscire a perdere neanche un frame. E soprattutto abbiamo la trama, una disamina spietata e iperrealistica di una certa generazione e del suo stare-nel-mondo ai giorni nostri. Se infatti

passiamo oltre ai numerosi cliché sociali, ben rappresentati all'interno del film (dalla coppia omosessuale a quella coreana, dalla single "sfigata" al vitellone nichilista) ci troviamo di fronte ad un dipinto attuale e davvero efficace di ciò che un tempo sarebbe stata definita "media borghesia". La disillusione che procede dalla mancanza stessa di veri ideali e di valori, la ricerca spasmodica e nevristica del benessere ad ogni costo, la mancanza totale di una qualsiasi empatia, fosse anche soltanto di tipo animale, e la fascinazione delle droghe e degli alcolici come strumenti privilegiati per ottenere il tanto desiderato distacco da sé stessi sono solo alcuni dei temi affrontati contemporaneamente nei circa 100 minuti di film. La trama ansiogena di *The Invitation* fa di tutto per spingere il protagonista Will oltre il baratro del nichilismo puro che ha già ampiamente corrotto tutti gli altri personaggi ben prima dell'inizio e lo tiene (e ci tiene) lì, sul ciglio del burrone, tra il detto e il non detto, tra ciò che avvertiamo ma non sappiamo esprimere e ciò che ci dicono che dovremmo dire e fare e che sappiamo bene essere del tutto falso. Il discorso andrebbe avanti molto a lungo ma mi fermo sul bel finale che ci ricorda, col suo colpo di



scena (un po' previsto ma piacevole) che il senso di tutto ciò che è stato rappresentato rischia di sfuggirci totalmente se non ci soffermiamo seriamente a riflettere sul mondo che ci circonda. Veramente un bel film, consigliato; come thriller è perfino educativo: proiettato alle scuole medie con un bel dibattito finale potrebbe anche riuscire a mettere in guardia i giovanissimi dal ripetere errori fatali e gravissimi che hanno rovinato più di una generazione passata.

Giacomo Napoli

La vedova nera di Bob Rafelson

Uno scorpione doveva attraversare un fiume, ma non sapendo nuotare, chiese aiuto a una rana che si trovava lì accanto. Così, con voce dolce e suadente, le disse: "Per favore, fammi salire sulla tua schiena e portami sull'altra sponda". La rana gli rispose: "Fossi matta! Così appena siamo in acqua mi pungi e mi uccidi!" "E per quale motivo dovrei farlo?" Incalzò lo scorpione "Se ti pungessi, tu moriresti ed io, non sapendo nuotare, annegherei!" La rana stette un attimo a pensare, e convintasi della sensatezza dell'obiezione dello scorpione, lo caricò sul dorso e insieme entrarono in acqua. A metà tragitto la rana sentì un dolore intenso provenire dalla schiena, e capì di essere stata punta dallo scorpione. Mentre entrambi stavano per morire la rana chiese all'insano ospite il perchè del folle gesto. "Perchè sono uno scorpione ..." rispose lui "E' la mia natura!"

Esopo, La rana e lo scorpione

Ci sono soltanto due categorie di persone: i cattivi e i molto cattivi; ma noi siamo giunti ad un accordo e chiamiamo buoni i cattivi e cattivi i molto cattivi.

Fritz Lang



Massimo Cialani

A circa sei anni di distanza da *Il postino suona sempre due volte* (1981), Rafelson realizza *La vedova nera* (Black Widow, 1987), rimanendo in

una bottiglia di brandy. Inoltre mette a tacere con abilità eventuali pretese di eredità da parte della sorella della vittima lasciandogli una parte cospicua del patrimonio del fratello. A questo punto l'agente federale del dipartimento di Washington, Alexandra Barnes (Debra Winger), dopo aver confrontato una serie

storia dell'arte per entrare nelle grazie di William McC Corey (Nicol Williamson) un facoltoso appassionato di reperti antichi. Fingendosi una filantropa dona un milione di dollari al museo da lui diretto e si introduce nella fondazione come socia, per poi sedurlo con arte sopraffina conducendolo al matrimonio. Proprio

mentre è in procinto di eliminarlo la poliziotta l'aggancia su un traghetto e la pedina, fino ad introdursi nel museo, con il pretesto di un'intervista al direttore, spacciandosi per una giovane giornalista. Alex, vorrebbe avvertirlo del pericolo che corre, ma poi vi rinuncia. Catharine la scopre ed affretta i tempi: elimina William attraverso la penicillina, di cui l'uomo è allergico, mettendogliela nel dentifricio e poi si eclissa cambiando destinazione. Alla centrale seguendo gli spostamenti riescono a rintracciarla alle isole Hawaii. Alex una volta sul posto ingaggia il detective privato cinese Shin (James Hong) a cui affida il compito di cercarla. La trova in un albergo dove Catharine, nella sua ennesima incarnazione -questa volta come la turista Rennie Walkersta per tessere la sua tela di ragnò intorno a Paul Nuytten (Samy Frey) proprietario di una catena di alberghi. Alex si installa nello stesso albergo e ne diviene amica. Catharine intanto convola a nozze con Paul di cui è segretamente innamorata anche Alex. In seguito, scoperta la vera identità della poliziotta, uccide Shin e ne fa ricadere la colpa su di lei che viene arrestata. Nel colpo di scena finale Alex in collaborazione con la vittima designata e la polizia locale riesce finalmente ad incastrarla dopo anni di indagini.

concedersi lunghe pause lontano dal set. In questo film a largo budget finanziato da una major, il regista non figura né in veste di produttore né come sceneggiatore, ma esclusivamente come *director*. Soggetto e sceneggiatura sono infatti di Ronald Bass. Ma il suo contrasto con gli studios, come in passato, anche stavolta è all'ordine del giorno. In questo caso i termini del contendere riguardano la scelta della protagonista da affiancare a Debra Winger. La Twentieth Century Fox insiste con il voler imporre Meryl Streep o Jessica Lange, invece lui insiste a lungo su un solo nome sin dall'inizio: Theresa Russell. Su chi avesse ragione basta guardare il film. La vedova nera del titolo allude metaforicamente a quel tipo di ragnò che dopo l'accoppiamento divoriva il maschio. Nel film Catharine (Theresa Russell) è una donna bella e seducente, con la straordinaria capacità di immedesimarsi alla perfezione nei gusti e le abitudini quotidiane delle vittime scelte, assumendo di volta in volta l'aspetto di un perfetto angelo del focolare. L'inconveniente è che elimina la preda avvelenandola, dopo avergli fatto fare appositamente testamento, senza lasciare tracce apparenti, per poi scomparire nel nulla. Il film si apre con Catharine all'aeroporto mentre si reca alle esequie dell'ultima vittima; Sam Petersen (che vediamo solo in alcune foto) un ricco editore di New York sposato solo quattro mesi prima. Subito dopo è a Dallas, sotto la nuova identità di Marielle, al lavoro intorno a Ben Dumers (Dennis Hopper) un industriale di giocattoli. Lo sposa e poi se ne sbarazza iniettando del veleno tramite una siringa in



di indizi e le foto dei matrimoni, nonostante lo scetticismo dei colleghi, si convince che dietro le morti apparentemente per cause naturali, si nasconde una sola mano. Intanto l'uxoricida si sposta a Seattle, sotto l'identità di Margaret Dodd, dove prepara meticolosamente un nuovo piano consultando volumi di

dopo anni di indagini. Nelle inquadrature iniziali, prima dei titoli di testa, viene mostrato il volto di Catharine riflesso in uno specchietto mentre con una matita ritocca le ciglia; rapidi dettagli con cui il regista mostra da subito la personalità doppia segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e dissociata, attraverso la strana luce che emanano i suoi occhi azzurri. La personalità dissociata emerge in vari punti del film. All'inizio quando al capezzale della prima vittima si abbandona sopra il letto matrimoniale e piange lacrime sincere per l'assenza del marito appena eliminato. Poi in un'altra significativa sequenza quando, dopo aver manomesso le bombole di ossigeno della poliziotta durante l'immersione in mare aperto, gli cede improvvisamente il suo bocchaglio e la riporta in superficie salvandola da morte sicura. Catharine è un personaggio che sembra patire la sua condizione di "vedova nera", ma allo stesso tempo è consapevole di non poter eludere la sua natura criminale. L'intero film ruota intorno alla tematica del doppio e del disvelamento, componente ricorrente

del noir classico, come ad esempio in *Lo specchio scuro* (The Dark Mirror, 1946) di Robert Siodmak. Ciò si delinea chiaramente specie nella seconda parte girata nello scenario esotico delle Hawaii, dove Catharine si è recata per puntare il playboy Paul Nuyten; dove giunge in incognito anche Alex per giocare le sue carte. Dal momento in cui le due donne entrano in contatto nasce un doppio gioco di seduzione che coinvolge da una parte le due protagoniste con Paul come vertice del triangolo amoroso -conteso da entrambe per motivi diversi- dall'altra, inaspettata e dirompente, l'attrazione erotica che nasce tra Alex e Catharine. Rafelson centra lo scontro sulle rispettive opposte personalità che a tratti sembrano attrarsi e a tratti respingersi attraverso un sottile gioco di sguardi consapevoli ognuna su chi è l'altra, in cui l'ambiguità di fondo è da cercarsi nel dubbio dell'esito finale dello scontro, perché entrambe hanno la possibilità di chiudere la partita con un esito positivo. In tal modo si dipana una storia tesa, vibrante, enigmatica e di grande tensione emotiva. Come è stato osservato:

La vedova nera è un thriller al femminile che, secondo le auree regole di Hitchcock, gioca a carte scoperte. Lo spettatore conosce subito l'identità della colpevole (l'irresistibile Theresa Russel); e segue le sue mosse a distanza con gli occhi e la mente della tenace investigatrice, una Debra Winger sempre più identificata nel ruolo della donna (americana) che è capace di cavarsela da sola e non ha più eccessivo bisogno di tenerezza. Dietro la macchina da presa Bob Rafelson segue la partita con il distacco di uno scienziato al microscopio. Al di qua dell'emozione, resta il piacere del racconto perfetto che non ammette errori tecnici e rende credibile anche una sceneggiatura non priva di forzature vistose. (...) Vari indizi autorizzerebbero a immaginare un finale dark,

con le due protagoniste unite in una linea d'ombra oltre il bene e il male. Al momento conclusivo, però, Rafelson sterza e accetta di piegarsi al gioco tradizionale dei colpi di scena. Eppure la parola fine non chiude il cerchio. Il postino può suonare anche tre volte.¹ Per *La vedova nera* si può senza dubbio parlare



di neo-noir; poiché Rafelson rompe le regole del genere classico, come già era accaduto con *Il postino*, ma allo stesso tempo ne rimane all'interno con la presenza ad esempio della figura della dark lady. Catharine si muove con



rara eleganza che la fa apparire a volte come una *femme fatale*, e a volte come una donna fragile. Aiutata dalla propria sensualità che usa con spietatezza, ma anche con un certo candore. Infatti a suo modo si innamora delle sue vittime; ad un certo punto della seconda parte rivolta ad Alex dirà: "Li ho amati tutti profondamente". Rafelson, dopo aver mostrato la tecnica degli omicidi, con il segmento che vede protagonista il direttore del museo e Catharine/Margaret, riassume mirabilmente il fascino con cui irretisce i mariti come mostrano i seguenti dialoghi. La prima inquadratura della sequenza è uno zoom in avanti che termina nel dettaglio di una moneta antica.

Catharine: Questo è Felice Baciocchi e sua sorella Elisa.

William: Non sarà che ti sei documentata per stupirmi?

Catharine: Ci sono riuscita?

William: Beh sai, ho avuto forti dubbi, mi sembri quasi troppo perfetta per essere vera. Ho pensato di prendere informazioni.

¹ Claudio Carabba, "Il postino suona tre volte", *L'Europeo*, 9.05.1987, pag. 63.

Catharine: Mica brutta idea! Infondo io potrei essere chiunque. E' pericoloso non informarsi sulla gente.

William: L'ho fatto.

Catharine: E cosa hai scoperto?

William: Ho saputo che hai studiato a Mount Holyoke, ti sei laureata in Antropologia e ho scoperto che siamo molto uguali.

Catharine: Amiamo l'Italia, amiamo le monete e amiamo essere soli. Di questo tu non parli mai.

William: Io non lo so perché non mi sono sposato, so che ho un utile elenco di ragioni, tiro fuori le mie ragioni, le rispolvero sistematicamente e continuo ad incrementare tutte queste peculiari irriducibili idiosincrasie, e mi spunta un piccolo aculeo qui, e un aculeo là; diciamo che mi sto trasformando in un porcospino.

Catharine: Ah! Ah! Ah!

William: Perché ridi?

Catharine: Niente, pensavo a una vecchia barzelletta: come fanno due porcospini a fare l'amore? Con molta cautela. Ah! Ah! Ah!

Nell'economia del film questo episodio appare centrale, non solo perché fa da raccordo tra la prima e la seconda parte, non solo perché è girato magistralmente senza un'inquadratura fuori posto, ma perché imprime la giusta suspense al racconto mantenuta costante fino alla conclusione. Sul film, primo vero successo commerciale del regista sul mercato statunitense dopo *Cinque pezzi facili*, il regista così si esprime:

Non è piaciuto a coloro che si aspettavano un giallo, che volevano vedere i cadaveri. Io invece considero un film come un contenitore, all'interno del quale indagare sui caratteri. In *La vedova nera* adoro i caratteri delle due donne, l'una tutta tesa a scoprire la verità di un'ossessione, l'altra tesa ad uccidere. Perché mi piacciono le persone che vivono forti ossessioni unilaterali, siano la collezione di farfalle o il football, idee fisse per le quali si può essere disposti anche a sacrificare la vita privata.²

Alla direzione della fotografia, dopo un'assenza di circa dieci anni, Rafelson arruola il veterano Conrad L. Hall, Oscar nel '68 per *Butch Cassidy* di George Roy Hill, che nell'invernale prima parte filma immagini livide dove prevalgono i colori grigi e blu; mentre nella seconda parte girata nelle Hawaii prevalgono i colori dell'estate, in particolare il rosso, dominante nella suggestiva sequenza dell'eruzione del vulcano Kilauea, casualmente in attività proprio durante le riprese del film.

Massimo Cialani

² Maria Pia Fusco, "Rafelson, il regista cacciato da Hollywood", *la Repubblica*, 21.4.1987, pag.17.

I dimenticati #74

Mirtha Legrand



Virgilio Zanolla

È con vero piacere che, per la prima volta in questa rubrica, presento un personaggio vivente, una 'dimenticata' che è tale solo nel nostro paese, giacché la sua notorietà ha varcato da un pezzo i confini dello stato in cui è nata, ha vissuto, operato e opera tuttora: l'attrice e presentatrice argentina Mirtha Legrand, un fenomeno forse unico al mondo. Novantaquattrenne, la Legrand ha alle spalle ben ottantun anni d'ininterrotta carriera artistica: infatti, dopo essere stata una delle principali dive del cinema argentino dell'epoca d'oro, conduce dagli anni Sessanta uno dei più seguiti programmi televisivi. È come se, da noi, Alida Valli si fosse mutata in Maurizio Costanzo, se negli Stati Uniti Veronika Lake si fosse trasformata in David Letterman. Con questa fondamentale differenza: che mentre Costanzo conduce lo show che porta il suo nome dal 1982 e Letterman ha condotto il suo dall'82 al 2015, il programma *Almorzando con Mirtha Legrand* (all'inizio, *Almorzando con las estrellas*) va in onda - sia pure con alcune interruzioni, dovute a cambi di rete e rivolgimenti politici - dal 1968, cioè da ben cinquantatré anni. Dopo la morte di Diego Maradona (uno dei suoi ospiti, col quale ebbe un ottimo rapporto), si può senz'altro affermare che Mirtha sia la personalità argentina vivente più conosciuta al mondo assieme a papa Francesco, e la più nota tra quelle che vivono in patria.

Rosa María Juana Martínez Suárez è nata il 23 febbraio 1927 a Villa Cañas, una cittadina in provincia di Rosario circa 200 km a nord-est di Buenos Aires, da José Martínez, commerciante, e Rosa Suárez, maestra, immigrati spagnoli, i quali ebbero altri due figli: José Antonio (1925-2019), futuro regista e sceneggiatore, e la gemella di Mirtha, María Aurelia (1927-2020), anch'ella celebre attrice nota come Silvia Legrand. Mirtha e Silvia (chiamate in famiglia Chiquita e Goldi) compirono gli studi elementari all'Escuela Fiscal di Santa Fé. Nel '34, Rosa e i tre figli si trasferirono a Rosario, mentre il marito restò per lavoro a Villa Cañas, trascorrendo coi familiari solo i fine settimana. Le sorelle proseguirono gli studi al collegio María Auxiliadora, e nel contempo presero lezioni di canto, recitazione, pianoforte, danza classica e danze spagnole presso il Teatro Municipal. Il 19 gennaio del '37, operato malamente per la rimozione di un'ulcera al duodeno, il loro padre morì. Rosa si trasferì coi figli a Buenos Aires, in una casa del barrio La Paternal; qui le gemelle ultimano gli studi alla scuola Provincia de Mendoza, e studiarono recitazione all'Instituto PAA-DI, all'Accademia Gaete e al Conservatorio Nacional de Arte Escénico. A dodici anni Rosa

María fu eletta reginetta del popolarissimo carnevale del Corso dell'Avenida de Mayo, e a incoronarla fu il presidente della nazione, Roberto Marcelino Ortiz (l'anno dopo, come reginetta le successe la sorella). A questi eventi aveva presenziato anche il regista Luis César Amadori (Pescara, 1902-Buenos Aires, 1977), che anni dopo, ricordandosi di loro, offrì ad entrambe una piccola parte nel film *Hay que educar a Nini* (1940), commedia di cui era protagonista la grande Nini Marshall; le gemelle non si fecero sfuggire l'occasione: in quel momento, oltretutto, la loro famiglia versava in condizioni economiche disagiate. L'anno dopo, il regista Antonio Momplet le volle per due altre piccolissime parti in un'altra commedia, *Novios para las muchachas*, con Tito Lusiardo, Amelia Bence, Felisa Mary, Nélide Bilbao e Silvana Roth. Quell'anno stesso, a puntare sull'ap-



pena quattordicenne Rosa María fu il regista Francisco Mugica, che le assegnò la parte di protagonista nel film *Los martes, orquídeas*, accanto ad attori di fama come Enrique Serrano, Juan Carlos Thorry e Felisa Mary, e le giovani e come lei future dive Silvana Roth, Nury Montsé e Zully Moreno. In tale circostanza, la madre di Rosa María affidò la carriera cinematografica delle sue figlie al rappresentante Ricardo Cerebello, al quale si devono i loro no-



Mirtha Legrand "La patota" 1960)

mi d'arte: Mirtha e Silvia Legrand. La trama di *Los martes, orquídeas* è deliziosa: per rafforzare la fiducia in se stessa della timida Elena (Mirtha), unica delle sue quattro figlie a non avere il moroso, Saturnino (Serrano) le invia ogni martedì un mazzo di orchidee, facendole credere si tratti dell'omaggio d'un ammiratore; e finisce per reclutare nel ruolo un giovane squattrinato, che naturalmente s'innamorerà



di lei, riamato. Non per caso, il film aprì il filone delle «comedias blancas» argentine, equivalenti a quelle dei nostri «telefoni bianchi», ed ebbe tra i remakes il musical *Non sei mai stata così bella* di William Seiter ('42), con Rita Hayworth e Fred Astaire. Per la quattordicenne Mirtha, costretta dal copione a baciare il trentatreenne Thorry (ma la scena poi fu tagliata), si trattò di una formidabile scuola di vita. Alla prima del film, il 4 giugno '41 al cinema Broadway di Buenos Aires, ella - com'ebbe a ricordare - giunse là in tram con la famiglia e tornò a casa con essa in Cadillac, accompagnata da un ammiratore.

A quel suo primo successo, seguirono altri ottimi esiti, che fecero di lei, con María Duval (anch'ella ancora tra noi) la reginetta delle «blancas»: *Soñar no cuesta nada* di Amadori ('41), dove ritrovò Silvia, *Adolescencia* ed *El viaje* di Mugica ('42), rispettivamente accanto ad Ángel Magaña e Roberto Airdi, *Claro de luna* di Amadori (id.), ancora con Silvia e con Airdi, *El espejo* di Mugica ('43), con Airdi, il drammatico *Safo, historia de una pasión* di Carlos Hugo Christensen (id.), con Mecha Ortiz e Roberto Escalada, la prima pellicola argentina proibita ai minori di diciott'anni (Mirtha ne aveva sedici!), *La pequeña señora de Pérez* di Christensen ('44), bellissima commedia con Thorry per la quale venne premiata come miglior attrice argentina dell'anno dall'Academia de Cine y Arte Audiovisuales e dall'Asociación de Cronistas Cinematográficos; essa ebbe un seguito ne *La señora de Pérez se divorcia* ('45), dello stesso regista e coi medesimi protagonisti. Altre interpretazioni offrì in *Mi novia es un fantasma* di Mugica ('44), con Pepe Iglesias, *La casta Susana* di Luis Saslavsky (id.), con Thorry, dove impersonò la giovane moglie di un ufficiale, che premiata per la sua virtù è in realtà circondata di amanti, e *María Celeste* di Julio Saraceni ('45), con Pedro López Lagar, in cui fu María, l'unica donna di un'isola disputata da un equipaggio di naufraghi.

Mirtha stava crescendo: e dopo una breve relazione con un militare di Córdoba, conobbe a

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

diciott'anni, sul set della commedia *Cinco besos* di Saslavsky ('45), l'allora trentacinquenne Daniel Tinayre, regista e sceneggiatore franco-argentino, che sposò il 18 maggio '46, e dal quale ha avuto i figli Daniel Andrés (1948-99) e Marcela (1950). La sua carriera nel cinema proseguì con due commedie tratte da opere teatrali del nostro Aldo De Benedetti, entrambe dirette da Luis Mottura: *Un beso en la nuca* ('46) e *Treinta segundos de amor* ('47), quest'ultima remake del film *Trenta secondi d'amore* di Mario Bonnard ('36), dov'era protagonista la bravissima Elsa Merlini. Con *El retrato* di Carlos Schlieper ('47), accanto a Thorry, una delle migliori commedie argentine di quegli anni, abbandonati i ruoli da ingenua Mirtha si mostrò finalmente in tutto il suo fascino sensuale. Seguirono *Como tú lo soñaste* di Lucas Demare ('47), con Francisco Petrone e Guillermo Battaglia, *Pasaporte a Río* diretto dal marito ('48), accanto ad Arturo de Córdova, dove mostrò tutta la sua vocazione drammatica, la commedia musicale *Vidalita* di Saslavsky (id.), accanto a Fernando Lamas e Narciso Ibáñez Menta, *La doctora quiere tangos* di Alberto de Zavalía ('49), *La vendedora de fantasías* diretta dal marito ('50), una garbata commedia poliziesca con Alberto Closas, il bellissimo *Esposa último modelo* di Schlieper (id.), accanto a Magaña e a Osvaldo Miranda, il thriller *El pendiente* di León Klimovsky, con José Cibrián, e il drammatico *La de los ojos color del tiempo* di Amadori ('52) di Amadori. Quindi si recò in Spagna per interpretare accanto ad Armando Calvo *Doña Francisquita* di Ladislao Vajda ('53), la sua unica pellicola a colori. Apparve poi con Closas nella commedia poliziesca *Tren internacional* diretta dal marito ('54), fu con Tita Merello e Zully Moreno protagonista del film drammatico e sentimentale in tre episodi *El amor nunca muere* di Amadori ('55), e interpretò *La pícaro soñadora* di Ernesto Arancibia ('56). Nella seconda metà degli anni Cinquanta Mirtha rallentò notevolmente l'attività cinematografica, perché approcciò con ottimi esiti teatro e televisione. Aveva iniziato con la radio, nei primi anni Quaranta, presentando con la sorella un programma di grande successo, *El club de la amistad* su Radio Splendid. Nel '57 esordì in palcoscenico e nel '58 in tv, in entrambi i casi con ottimi riscontri. Tornò al cinema nel '59 in un bellissimo film del marito, *En la ardiente oscuridad*, ambientato in un istituto per non vedenti: questa prova le valse il premio quale migliore attrice argentina dell'anno. Nel '60, in un altro incisivo film di Tinayre, *La patota*, affrontò il suo ruolo più drammatico nei panni di Paulina Vidal, un'ingegnere che viene oltraggiata da alcuni suoi alunni. Sempre quell'anno, prese parte a *Sabado a la noche, cine*, una commedia di Fernando Ayala. Nel '62 fu la prostituta Inés Després in un altro film del marito, *Bajo un mismo rostro*, dove dopo quasi diciott'anni tornò a lavorare con l'amata sorella Silvia, che vestiva i panni di una suora. Nel '63, nella commedia satirica *La cigarra no es un bicho* di Tinayre, interpretò l'algida Herminia, amante e compagna



Mirtha Legrand e Luis Saslavsky durante la lavorazione di "Cinco besos" (1945)



Mirtha Legrand e Pepe Iglesias "Mi novia es un fantasma" (1944)



Mirtha Legrand e Roberto Airdi "El espejo" (1943)



Mirtha Legrand e Juan Carlos Thorry "El retrato" (1947)



Mirtha Legrand di lavoro del giornalista Rubén Cooper (Magaña), in un cast prestigioso che includeva Amelia Bence, Narciso Ibáñez Menta, Enrique

Serrano, Luis Sandrini, Guillermo Battaglia e altri popolarissimi attori; la pellicola ottenne grande successo. Il drammatico *Con gusto a rabia* di Ayala ('65) è stato l'ultimo film dei trentasei a cui ella ha preso parte, come Ana, signora della buona società amante di Diego (Alfredo Alcón), uno studente della facoltà di Medicina che partecipa all'assalto d'un ospedale; la trama si ispirava a un fatto reale, il sanguinoso assalto al Policlínico Bancario di Buenos Aires da parte del gruppo Tacuara, una banda di guerriglieri, il 29 agosto '63.

Chiuso col cinema, diradati eppoi conclusi gli impegni teatrali, dalla metà degli anni Sessanta Mirtha si è dedicata anima e corpo al secondo grande amore della sua carriera d'artista, la televisione. Dove ha lavorato in tre serie tv (l'ultima delle quali nel 2012), e dal 3 giugno '68, appunto, conduce il suo *Almorzando*: una trasmissione attualmente in onda ogni domenica dalle tredici alle quindici e trenta, dov'ella funge da anfitriona ospitando a tavola per il pranzo i più vari personaggi, argentini e internazionali: non solo sportivi, attori e cineasti, anche cantanti, scrittori, artisti, industriali, medici, amministratori e uomini politici, inclusi alcuni presidenti della nazione. Si pranza e si discute, e a seconda degli ospiti, vi sono siparietti con esecuzioni di brani musicali, di sketch, di esibizioni di vario genere: un format indovinatissimo che Mirtha conduce magistralmente, non risparmiando, quand'è il caso, battute e osservazioni ficcanti, critiche e vere e proprie stilette, ma sempre con invidiabile *savoir faire*: come quando chiese all'allora governatore della provincia di Buenos Aires Eduardo Duhalde, futuro presidente argentino negli anni 2002-3: - Mi dica, governatore, lei quali relazioni ha col narcotraffico? Da Canal 9 a Canal 13, ad ATC, América 2, América TV.71, El Trece, in oltre mezzo secolo di dirette Mirtha ha avuto al suo tavolo personaggi come Libertad Lamarque, Rita Hayworth, Rocío Jurado, Carlos Monzón, Diego Maradona, Antonio Banderas, i presidenti argentini in carica Raúl Alfonsín, Carlos Menem, Hugo Chávez e Néstor Kirchner. È stata contestata, censurata e più volte tenuta lontana dal suo programma (in particolar modo sotto la presidenza di Alfonsín), ha dovuto far fronte a grandi dolori personali (la morte del marito nel '94, quelle del figlio Daniel nel '99, del fratello José Antonio nel '19 e della sorella Silvia nel '20), ma è sempre tornata al suo posto, amatissima dal pubblico, perché, com'ebbe a dire il sociologo Juan José Sebreli, «le doti innate di Mirtha sono affini a quelle di un leader politico».

Nella puntata che ha visto il suo ritorno alla guida della trasmissione (nei mesi più terribili dell'emergenza dovuta al Covid, per evitarle rischi è stata sostituita nella conduzione da sua nipote, l'attrice Juana Viale), nel dicembre '20, Mirtha ha visto al suo tavolo la figlia Marcela Tinayre, la nipote Juana Viale e la bisnipote Ámbar de Benedictis: quattro bellissime donne, per un caso forse unico di 'matriarcato' televisivo.

Virgilio Zanolla

Il Nuovo Bauhaus Europeo

Arte Architettura Ecologia - La rivoluzione Verde Pro Bono Urbis



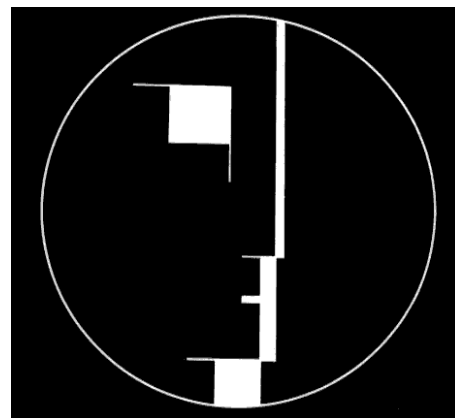
Giovanni Papi

E' appena partita la fase dell'ideazione e progettazione del Nuovo Bauhaus Europeo annunciata dalla presidente della Commissione Europea già nel discorso dell'Unione 2020. Un progetto ambientale, culturale ed economico che vuole mettere insieme *design, sostenibilità, accessibilità*, per contribuire alla realizzazione del *Green Deal Europeo* ("Rivoluzione verde" o "Transizione ecologica" come denominata dal nuovo *eco-governo* di Draghi) nell'ambito di una auspicata transizione verso un'economia circolare. *"Abbiamo bisogno di tutte le menti creative: designer, artisti, scienziati, architetti e cittadini, per avvicinare il Green Deal alla gente e alla società intera - spiega Ursula von der Leyen - abbiamo bisogno di co-creare un ponte tra il mondo dell'arte e della cultura e il mondo della scienza e della tecnologia all'insegna della sostenibilità, dell'estetica e dell'inclusività, per poter dare il via a un cambiamento sistemico"*.

In questo appello di poche righe ci sono le volontà e i concetti fondamentali nel voler ripensare e migliorare il nostro futuro, partendo dal presente: lo spazio urbano, i processi di innovazione tecnologica, la città, i quartieri, la casa, le aree industriali, quelle rurali, il paesaggio. Un nuovo orizzonte mentale che faccia da traino alla trasformazione ecologica ed economica. Una grande sfida e una grande speranza alla quale ognuno di noi è chiamato. Aggiungo anche che potrà essere una straordinaria occasione nel sperimentare e nel ripensare i modelli culturali comunitari e dell'identità europea visto che il "Nostro Occidente" (*Terra della sera e del tramonto*) il cosiddetto "Leone Europa", aveva già perso la sua "centralità" geopolitica e culturale dopo le due disastrose guerre mondiali del secolo scorso.

Una rivoluzione culturale e di pensiero quella proposta oggi dalla *Presidente Ursula* tra Arte, Cultura e Tecnologia che si rifà direttamente, nella sua stessa denominazione, alla straordinaria scuola del *Bauhaus* (letteralmente "Casa del Costruire") che rappresenta un periodo fondamentale della cultura europea del '900 e che fu fondata poco più di cento anni fa nel 1919 da W. Gropius a Weimar nel granducato di Sassonia all'indomani della fine della Grande Guerra che vedeva la Germania fra gli sconfitti. (Tutta l'Europa ne uscì sconfitta). Nel Granducato di Sassonia, per iniziare a uscire da quella tragica e terribile esperienza e iniziare a "costruire" il futuro, si dette avvio e prese forma una delle esperienze europee più interessanti e straordinarie nel mondo della

cultura, dell'arte e della sperimentazione didattica: una scuola che richiamò come corpo docente le migliori menti europee di quel periodo tra artisti, architetti, designer. Ci sono almeno tre aspetti che andrebbero sottolineati in questa proposta di denominazione, "*Nuovo Bauhaus Europeo*": l'idea di confermare la costruzione di una "Casa Europea" cioè la volontà di ricercare modelli culturali comuni e comunitari; un "Rinnovato Umanesimo": quindi una maggiore centralità dell'uomo rispetto alla *Téchne*; e poi l'evidente esperienza sociale e didattica della più importante Scuola Culturale e Artistica del Novecento, ripresa oggi come modello e come riferimento operativo per la *Transizione ecologica* a livello europeo. Per l'Italia previsti circa 70 miliardi di eu-



O. Schlemmer, Il Sigillo-Logo del Bauhaus. 1922



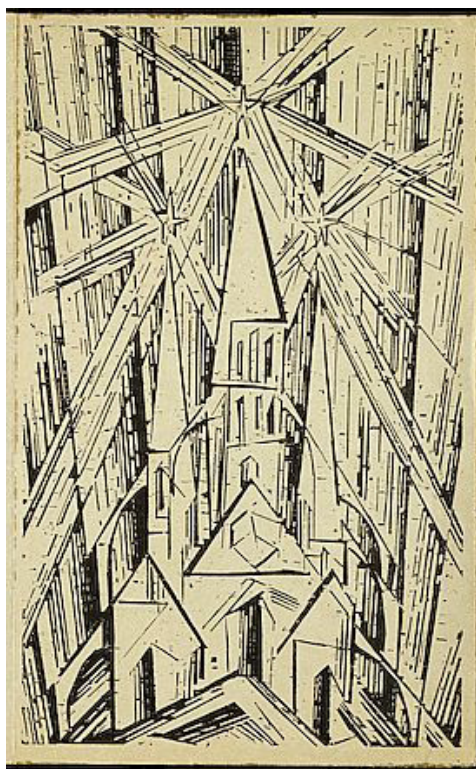
Da sinistra: Mondrian, Prampolini e Seuphor

ro dei 209 del Recovery Fund. A creare il clima culturale su cui si fondò il Bauhaus furono i movimenti e le esperienze delle avanguardie artistiche che animavano il panorama europeo non solo in Germania ma anche in Italia, in Francia, in Olanda, in Russia, fra le principali: il *Novembergruppe*, l'*Arbeitsrat für Kunst*, il *Deutscher Werkbund*, l'*Esprit Nouveau*, *De Stijl*, il *Costruttivismo russo*, e prima ancora le istanze del *Impressionismo* (la trasparenza), l'*Espressionismo* (la forma) il *Cubismo*, (superfici in primo piano), il *Futurismo* (polimaterismo e ambiente). Questi movimenti

artistici, nelle loro contaminazioni e controverse interne, furono insieme il crogiuolo artistico dove si formarono le basi culturali e il programma didattico della nuova scuola. Straordinari ideatori e propulsori, appartenenti a nazionalità ed estrazioni culturali diverse, furono gli insegnanti: intellettuali e artisti fuori dal comune, insieme ad altri personaggi straordinari coinvolti direttamente o indirettamente nelle finalità: tutti appartenenti al gota dell'intelligenza europea. Vi aderirono architetti, pittori, scultori, designer, maestri artigiani, letterati, musicisti, uomini di teatro, grafici, scenografi...

W. Gropius, dopo essere stato tra i fondatori, insieme a B. Taut, O. Barning, L. Meidner, M. Pechstein, diventò il primo direttore del Bauhaus dal 1919 fino al 1928. Dopo l'esperienza della repubblica di Weimar la scuola fu trasferita a Dessau, dove Gropius progettò la stessa sede del Bauhaus: icona del razionalismo moderno ed europeo, coinvolgendo nella ideazione e realizzazione la scuola stessa e gli studenti del laboratorio. Fra le numerose eminenti personalità artistiche che accompagnarono la vita della scuola, vennero coinvolti W. Kandinski, E. Lissitzky, E. Prampolini, K. Weill, A. Schoenberg e poi H. Scharoun, B. Taut, L.

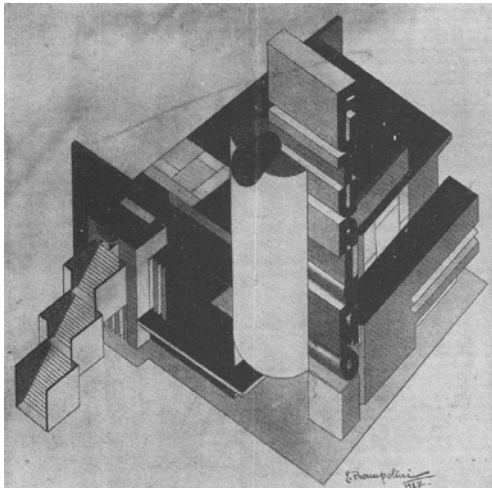
segue a pag. successiva



L. Feininger. Manifesto del Bauhaus, 1919

segue da pag. precedente

Mies van der Rohe, E. Mendelssohn. Simbolo della scuola era il "sigillo-logo" disegnato da Oskar Schlemmer, altro portento artista, uomo di teatro e insegnante. In una sola immagine, come un art director efficientissimo di oggi, Schlemmer sintetizza tutte le caratteristiche della scuola: *l'idea fondativa del linguaggio razionalista, l'essenzialità della forma, l'efficienza, la centralità dell'uomo e della nuova macchina*. Il manifesto fondativo, una xilografia di L. Feininger, rappresenta una cattedrale sormontata da una torre da cui fuoriuscivano tre raggi luminosi a simboleggiare l'architettura, la scultura, la pittura. Versione attualizzata della storica e classica visione della "unità delle arti visive" perseguita nei secoli e sogno di tutta la cultura occidentale. La scuola del Bauhaus rappresenta un modello democratico aperta a tutti senza distinzione di sesso e di età, fondata sulla collaborazione fra inse-



E. Prampolini, Padiglione futurista, assonometria, 1927

gnanti e allievi e sull'unità fra didattica e produzione: sintesi tra artigianato, mestiere e arte. Il corpo docente è composto da "maestri della forma" (artisti) e "maestri artigiani" e gli allievi avendo come base l'istruzione artigianale dovevano lavorare almeno in un settore dei tanti laboratori di arti applicate: scultura, incisione, pittura decorativa, fusione dei metalli, falegnameria, tessitura, mosaico, etc. Il successo del Bauhaus va inquadrato nella logica legata sempre più ai bisogni della società che nel rapido sviluppo industriale del primo dopoguerra vedeva la crisi irreversibile dei prodotti artigianali essendo più costosi sul mercato. Quindi nel futuro della nuova economia dell'industria manifatturiera si intravedeva la possibilità di realizzare oggetti in serie con la massima qualità e visione estetica e con minori costi. Coniugare essenzialmente la parte creativa con quella esecutiva: cioè l'unicità della forma artistica/artigianale

con la tecnologia dei prodotti industriali. La prima esposizione dei lavori degli allievi avvenne nel '23 insieme a opere dei maestri. La manifestazione comprende conferenze, spettacoli, proiezioni cinematografiche, concerti Jazz e feste notturne. Kandinski ne realizza il manifesto, M. Breuer presenta sedie e mobili in legno e stoffa. Molti articoli di designer prodotti dagli allievi erano esposti ed essendo vendibili permettevano a loro anche un sostegno economico.

Straordinaria l'atmosfera che venne a crearsi nella scuola insieme al carattere innovativo in dialogo con la produzione industriale generando un potenziale creativo di idee applicate al designer, ai mobili, all'arredamento, ai tessuti, avvicinandosi alle realtà produttive e all'architettura, permettendo ai maestri anche il lavoro autonomo. Molti artisti delle avanguardie europee vi insegnarono continuamente, altri periodicamente e altri ancora sostennero e aderirono ai principi della scuola. Una influenza indiretta ma molto significativa fu data da T. Van Doesburg che insieme a P. Mondrian furono i maggiori esponenti del gruppo olandese De Stijl, ed altri del costruttivismo russo come E. W.

Gropius, Lissitsky e K. Malevic. Gli obiettivi della creazione del Bauhaus furono culturali e politici. Creare una stretta collaborazione fra insegnanti e allievi e creare contemporaneamente una classe dirigente di persone creative e operative per risollevare la disorientata società dell'epoca. L'arte, l'economia, la macchina produttiva, erano i mezzi per liberare lo spirito creativo dell'uomo. Immettere l'arte nel circuito della produzione moderna e in tutti gli oggetti della vita quotidiana che devono avere una chiara originalità e "bellezza".

Gropius, insieme a tutto il corpo docente, seppe fondare e amministrare, nella scuola appena nata, un modello politico di democrazia didattica che teneva conto delle tante realtà



W. Kandinsky con la moglie Nina, G. Muche, P. Klee, W. Gropius - Bauhaus di Dessau 1925



Gropius-Bauhaus a Dessau 1925-26

produttive e creative (a volte contrastanti) così come delle tante diverse personalità dei "Maestri" (anche queste a volte contrastanti) generando come asse portante, una pratica interdisciplinare di scambio e di conoscenza fra le arti e i saperi: dalle arti tradizionali a quelle moderne e sperimentali, dai processi di approfondimento della materia, alla progettazione inclusiva, coniugando sapientemente innovazione tecnologica ed estetica, ripensando il designer, l'architettura, la forma urbana, lo stesso ambiente, Modello relazionale e didattico di estrema attualità e richiamato oggi all'attenzione. Fra i principali interlocutori italiani con i movimenti d'avanguardia e le nuove istanze europee ci fu Enrico Prampolini, già appartenente allo stato maggiore futurista, che seppe tessere relazioni e rapporti con numerose personalità del Bauhaus e del mondo dell'arte: come Kandinski, Mondrian, Tzara, Picasso, Cocteau, Strawinsky, Archipenko, van Doesburg, etc. Nella Casa d'Arte di Prampolini il 23 ottobre 1920 l'infaticabile giovane "futurista europeo" alla presenza del Sottosegretario di Stato per le Antichità e Belle Arti al Ministero della pubblica istruzione Giovanni Rosadi e dell'immancabile Marinetti, con una mostra delle opere del Novem-bergruppe, inaugura ufficialmente la prima esposizione in Italia degli *Espressionisti Tedeschi*, che gli valse successivamente la nomina a membro onorario del gruppo. Ma questa è un'altra puntata.

Giovanni Papi

Caro papà, di Dino Risi (1979). Padri e figli nella Storia



Daniilo Amione

Leggere l'opera di un artista nel suo complesso significa lavorare ad una analisi per accumulo. Ogni singola tappa creativa aggiunge, infatti, significati a quella che la precede e viceversa, in un inseguirsi discorsivo che esplicita il pensiero dell'autore, in continuo divenire e ripensarsi. E' il momento in cui l'arte coincide con la vita. Se è evidente che tutta la filmografia importante di Dino Risi vada proprio in questo senso, in particolare *Caro papà*, uno dei suoi ultimi grandi film, racchiude in sé tutto ciò, come una sorta di testamento cui è impossibile sfuggire. Siamo nel 1979, in pieno terrorismo, e il cinema del regista milanese ha da tempo sposato le atmosfere plumbee che fanno da contorno ad un periodo difficile della nostra storia individuale e collettiva. Al di là delle diverse narrazioni, film come *In nome del popolo italiano*, '71, *Mordi e fuggi*, '73, *Profumo di donna*, '74, *Anima persa*, '77, e lo stupendo *Primo amore*, '78, hanno in comune la lontananza, oramai incolmabile, dal suo cinema anni '60, quello della commedia all'italiana, in cui Risi ha riversato la sua esperienza critica di uomo uscito dai disastri della guerra e che vedeva nel boom la rinascita del suo paese ma anche l'inizio della perdita di una antica identità, che col tempo si sarebbe tragicamente completata. Allora eccolo spuntare quell'anello di congiunzione cui si accennava prima. Il filo rosso che unisce due epoche, e due modi di metterle in scena, così diverse ma strettamente legate l'una all'altra. A conferma di una abilità narrativa, insieme sociologica ed esistenziale, che fanno di Dino Risi uno dei massimi cineasti italiani di sempre. In *Caro papà*, il protagonista Albino Millozza, un sempre straordinario Vittorio Gassman, è un uomo d'affari senza scrupoli, che ha partecipato alla resistenza e che ha abdicato ai suoi ideali di sinistra per affermarsi in una società oramai orientata da tutt'altra parte. Ha una casa a Ginevra, dove vive con la moglie Giulia, donna in perenne ed autoreferenziale crisi d'identità, e una a Roma, abitata dal figlio Marco. La figlia Costanza, invece, reduce dalla droga vive in una comune agricola. Un giorno, per puro caso, Albino, leggendo l'agenda del figlio, intuisce che quest'ultimo è legato a gruppi di estrema sinistra, che stanno preparando un attentato ai danni un certo P. Sospettando che si tratti del suo socio Parrella, Millozza lo avvisa e parte per il Canada, impegnato a chiudere un grosso affare multinazionale. Il protagonista

viene lì raggiunto da un terrorista e ferito gravemente. P, evidentemente, stava per papà. E allo spettatore salta subito in mente quel biglietto del figlio che raccomanda al padre di non uscire assolutamente per tutto il giorno dalla camera dell'albergo. Immobilizzato dalla pallottola che gli ha lesa irrimediabilmente la colonna vertebrale, Albino torna a casa sulla sedia a rotelle, accolto dal figlio Marco, paradossalmente l'unico rimastogli accanto, dopo, forse, anche inconsciamente, aver pareggiato i conti con chi non lo aveva mai compreso. Lungo questa incomprendimento si muove tutto il senso del film. Albino intuisce, già prima di leggere l'agenda, che il figlio vive in un disagio non condiviso e impenetrabile, ma non se ne preoccupa più di tanto. Pensa sia solo un maledere passeggero, pensa che il figlio abbia tut-

gioco al massacro, che ha radici lontane. Il Marco di *Caro papà*, capiamo, ha 23 anni, e Dino Risi nel suo celebre *I mostri* del '63, in un episodio intitolato *L'educazione sentimentale*, metteva in scena un padre (Ugo Tognazzi) che insegnava al figlioletto ancora scolaro come farsi furbo, imbrogliando e facendosi gioco del prossimo, nella società del boom, quella su cui si è edificata la nostra contemporaneità. Bene, l'umorismo secco e pungente del Dino Risi comédien chiudeva il breve episodio con un rimando al futuro di 15 anni (1978!) in cui il bambino, diventato giovane (fate voi i conti...) uccideva il padre dopo averlo derubato. Proprio qui sta il discorso unico e continuo che Risi intrattiene con il suo pubblico, regalandogli un sequel spaventoso ed avvalorato dai fatti, dalla cronaca e dalla Storia. Quanti padri



mostri, ormai divenuti normali, si appalesano in *Caro papà*! Ad esempio, nella sequenza che vede il piccolo Luca esibirsi al violoncello dinanzi all'indifferenza del padre, preoccupato di raggiungere al più presto il suo aereo personale. Il Dino Risi psichiatra sa quanto la società dei cattivi padri sia destinata a produrre disastri, che dal '63 saltano al '79 e fino ai nostri giorni. Ancora, come non ripensare al ruolo paterno fallimentare del Bruno Cortona, sempre un grande Gassman, de *Il sorpasso*, capolavoro risiano del 1962, con la giovane figlia Catherine Spaak intenerita persino da questa incapacità, in un inquietante ribaltamento di ruoli che fa riflettere ancora oggi. O, per rimanere sullo stesso film, come non riandare al giovane Trintignant, vittima dell'ineffabile Cortona, che nella sua folle corsa verso un improbabile successo trascina questo simbolico figlio, di cui non conosce, metaforicamente, nemmeno il nome, verso la morte. Per non dire del piccolo Robertino, protagonista, insieme al padre Walter Chiari, de *Il giovedì*, del 1964, in cui è la saggezza del bambino ad arginare un padre vinto dalla società dei consumi e dalle sue performances fallimentari.

Anche in questo caso, fate voi i conti ed avrete un altro potenziale Marco. Tutto è allucinato in *Caro papà*, con questi automi del Capitale che vittime di una rapina in banca (altro luogo simbolo) approfittano del loro essere sdraiati per terra per continuare a parlare impertentiti dei loro affari. E' la disumanità elevata a normalità che Risi mette in scena, senza fare sconti. Diversamente dai suoi tanti celebri, e non casuali, road movie anni '60, egli ambienta questo film quasi tutto in interni, tra ville di lusso semideserte e desolate, a volere sottolineare la freddezza e la solitudine in cui si presume sia cresciuto il giovane figlio, destinato anch'egli al fallimento, nonostante

segue da pag. successiva

segue da pag. precedente



'I mostri' (1963) di Dino Risi (Ugo Tognazzi con il figlio Ricky nell'episodio 'L'educazione sentimentale')

i tentativi estremi e illogici di sottrarsi aderendo alla lotta armata, tragicamente conclusasi nella definitiva sconfitta di una intera generazione. Il cineasta milanese trascura appositamente di entrare nello specifico politico, come tanti gli hanno rimproverato. A Risi non interessa. Egli punta il dito sul rapporto genitori-figli, raccontato nel solo modo in cui la spietata società capitalistica uscita dal boom economico ha saputo inscenerlo. Quella da lui ritratta è una società spaventosa, dove tutto è saltato in aria, e dove, per parafrasare il grande Marco Ferreri, il mondo è esploso nei mille frammenti consumistici immaginati da Antonioni per il sottofinale del suo profetico *Zabriskie point*. Il contraltare a tutto ciò è il padre di Albino, un anziano dedito alle piante del suo giardino, che diventa metafora di un anelato quanto utopico mondo contadino, oramai ridotto soltanto ad una boccata d'aria in una realtà divenuta irrespirabile. A dominare la scena di *Caro papà* sono soltanto brandelli di umanità, pezzi sparsi difficili da ricomporre, perché l'individuo nell'illusione di imporsi ha finito per annullarsi, consegnandosi nelle mani di chi ne ha fatto una marionetta, un simulacro di se stesso. Il silenzio a cui Millozza è costretto dall'attentato è l'ennesimo simbolo di una società che ha annullato la parola, divenuta ormai inutile e persino scontata per chi non ha più niente da farsene. Se non per sprecarla, come la moglie Giulia, impegnata a discutere con l'amante di turno di gioielli e ornamenti vari. Il suo essere immobile sulla sedia a rotelle sottolinea l'impossibilità all'azione, al movimento, uno dei connotati principi di una società che ha anteposto l'azione, il fare, allo stesso pensare. Dagli spettatori, fassbinderianamente, il protagonista è percepito come fosse morto, inerme, eppure soltanto adesso egli comincia a ragionare su sé stesso e sugli altri. Ha il tempo per farlo. Il tempo umano e per l'umano. La maestria registica di Risi si manifesta in tutta la sua grandezza nell'immagine bloccata, relegata e concentrata sull'incipit di una nuova vita. A questo punto, non resta che un semplice sguardo, quello tra padre e figlio, a tentare di ricostruire qualcosa che sembra, oramai, irrecuperabile. Ma è, forse, solo un ultimo generoso tentativo di un artista che, consapevole, non si arrende ad un futuro già scritto.

Danilo Amione

La scienza di cui abbiamo bisogno

La scienza della politica, e di cos'altro, se no!

Ora [...] pensa a uomini chiusi in una specie di caverna sotterranea, che abbia l'ingresso aperto alla luce per tutta la lunghezza dell'antro; esse vi stanno fin da bambini incatenati alle gambe e al collo, così da restare immobili e guardare solo in avanti, non potendo ruotare il capo per via della catena. Dietro di loro, alta e lontana, brilla la luce di un fuoco, e tra il fuoco e i prigionieri corre una strada in salita, lungo la quale immagina che sia stato costruito un muricciolo, come i paraventi sopra i quali i burattinai, celati al pubblico, mettono in scena i loro spettacoli, [...] paragona poi la nostra natura, per quanto concerne l'educazione e la mancanza di educazione, a un caso di questo genere. [...] Immagina allora degli uomini che portano lungo questo muricciolo oggetti d'ogni genere sporgenti dal margine, e statue e altre immagini in pietra e in legno delle più diverse fogge; alcuni portatori, com'è naturale, parlano, altri tacciono. [...] Che strana visione [...] e che strani prigionieri! Simili a noi. [...] Innanzitutto credi che tali uomini abbiano visto di se stessi e dei compagni qualcos'altro che le ombre proiettate dal fuoco sulla parete della caverna di fronte a loro? E come potrebbero [...] se sono stati costretti per tutta la vita a tenere il capo immobile? E per gli oggetti trasportati non è la stessa cosa? [...] Se dunque potessero parlare tra loro, non pensi che prenderebbero per reali le cose che vedono? [...] E se nel carcere ci fosse anche un'eco proveniente dalla parete opposta? Ogni volta che uno dei passanti si mettesse a parlare, non credi che essi attribuirebbero quelle parole all'ombra che passa? [...] Allora, [...] per questi uomini la verità non può essere altro che le ombre degli oggetti. [...] Considera dunque, [...] come potrebbero liberarsi e guarire dalle catene e dall'ignoranza, se capitasse loro naturalmente un caso come questo: qualora un prigioniero venisse liberato e costretto d'un tratto ad alzarsi, volgere il collo, camminare e guardare verso la luce, e nel fare tutto ciò soffrisse e per l'abbaglio fosse incapace di scorgere quelle cose di cui prima vedeva le ombre, come credi che reagirebbe se uno gli dicesse che prima vedeva vane apparenze, mentre ora vede qualcosa di più vicino alla realtà e di più vero, perché il suo sguardo è rivolto a oggetti più reali, e inoltre, mostrandogli ciascuno degli oggetti che passano, lo costringesse con alcune domande a rispondere che cos'è? Non credi che si troverebbe in difficoltà e riterrebbe le cose viste prima più vere di quelle che gli vengono mostrate adesso? [...] E se fosse costretto a guardare proprio verso la luce, non gli farebbero male gli occhi e non fuggirebbe, voltandosi indietro verso gli oggetti che può vedere e considerandoli realmente più chiari di quelli che gli vengono mostrati? [...] E se qualcuno [...] lo trascinasse a forza da lì su per la salita aspra e ripida e non lo lasciasse prima di averlo condotto alla luce del sole, proverebbe dolore e rabbia a essere trascinato, e una volta giunto alla luce, con gli occhi accecati dal bagliore, non potrebbe vedere neppure uno degli oggetti che ora chiamiamo veri? [...] Se volesse vedere gli oggetti che stanno di sopra avrebbe bisogno di abituarsi. Innanzitutto discernerebbe con la massima facilità le ombre, poi le immagini degli uomini e degli altri oggetti riflesse nell'acqua, infine le cose reali; in seguito gli sarebbe più facile osservare di notte i corpi celesti e il cielo, all'alba delle stelle e della luna, che di giorno il sole e la luce solare. [...] Per ultimo, credo, potrebbe contemplare il sole, non la sua immagine riflessa nell'acqua o in una superficie non propria, ma così com'è nella sua realtà e nella sua sede. [...] In seguito potrebbe dedurre che è il sole a regolare le stagioni e gli anni e a governare tutto quanto è nel mondo visibile, e che in qualche modo esso è causa di tutto ciò che i prigionieri vedevano. [...] E allora? Credi che lui, ricordandosi della sua prima dimora, della sapienza di laggiù e dei vecchi compagni di prigionia, non si riterrebbe fortunato per il mutamento di condizione e non avrebbe compassione di loro? [...] E se allora si scambiavano onori, elogi e premi, riservati a chi discernesse più acutamente gli oggetti che passavano e si ricordasse meglio quali di loro erano soliti venire per primi, quali per ultimi e quali assieme, e in base a ciò indovinasse con la più grande abilità quello che stava per arrivare, ti sembra che egli ne proverebbe desiderio e invidierebbe chi tra loro fosse onorato e potente, o si troverebbe nella condizione descritta da Omero e vorrebbe ardentemente lavorare a salario per un altro, pur senza risorse e patire qualsiasi sofferenza piuttosto che fissarsi in quelle congetture e vivere in quel modo? [...] E considera anche questo [...] se quell'uomo scendesse di nuovo a sedersi al suo posto, i suoi occhi non sarebbero pieni di oscurità, arrivando all'improvviso dal sole? [...] E se dovesse di nuovo valutare quelle ombre e gareggiare con i compagni rimasti sempre prigionieri prima che i suoi occhi, ancora deboli, si ristabiliscano, e gli occorresse non poco tempo per riacquistare l'abitudine, non farebbe ridere e non si direbbe di lui che torna dalla sua ascesa con gli occhi rovinati e che non vale neanche la pena di provare a salire? E non ucciderebbero chi tentasse di liberarli e di condurli su, se mai potessero averlo tra le mani e ucciderlo? [...] E come!, esclamò.

(Platone, *Politéia*, [Repubblica], Libro VII, dialogo scritto tra il 390 e il 360 prima della nostra era)



Antonio Loru

Il dialogo *Politéia* (titolo originale in greco antico) è più conosciuto con il suo nome latino di *Repubblica*. Assieme a *Leggi*, ultima e ponderosa opera, rimasta incompiuta, scritta al termine della sua vita da un uomo deluso e amareggiato dalle vicende

politiche del suo tempo, è il più importante scritto politico di Platone. Il Libro VII tratta della conoscenza, di quella vera e di quella falsa, presuntuosa, arrogante. Tratta in particolare di come si tramanda e si divulga, diremmo oggi, ma a Platone la parola non penso sarebbe gradita. C'è quello che conosco io, c'è quello che conosci tu, ma soprattutto c'è la conoscenza. Nel cuore della *Repubblica*, Platone espone la sua dottrina politica, legandola in maniera inestricabile alla psicologia, il carattere

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

individuale degli uomini, che pur nella singolarità di ciascun individuo, può essere compreso e catalogato in tre differenti tipi; dell'intellettuale, amante del sapere, (il filosofo), del tutore del bene comune, (il coraggioso), l'uomo d'azione, che a differenza del filosofo non sa elaborare (ma le sa riconoscere e difendere con energia) leggi fondate sul principio supremo della giustizia, il valore più in alto grado di tutti, il sommo valore politico, ed essendo nella filosofia platonica la politica, la scienza più alta, più dei valori matematici, che pure nel suo sistema rivestono un'importanza inferiore solo alla filosofia politica o dialettica, o ai valori estetici o alle morali egoistiche, private, ne discende che la giustizia sia il valore più alto tout court. Infine vi sono gli uomini vocati al fare, (i produttori) portati all'accumulo dei beni, alla soddisfazione dell'umana voluttà, che nello Stato ideale platonico hanno un loro ruolo e un'importanza, in fin dei conti irrinunciabile. Il filosofo ateniese spiega questa derivazione di tutti i valori o, nel suo vocabolario, idee, dal valore politico della giustizia, attraverso un processo di derivazione diairetico che non è qui il caso di spiegare in dettaglio, grosso modo funziona così: si parte da un concetto universale e attraverso divisioni successive particolari si arriva alla definizione particolare finale, oltre la quale l'oggetto stesso della definizione ricercata svanirebbe nel nulla. Nella dialettica materialistica di Karl Marx (quella di Platone è notoriamente idealistica) succede il contrario: si parte dal caso particolare, (la materia della storia), si colloca dentro un quadro generale, (l'idea della storia, la filosofia della storia), si torna alla situazione particolare, storica e concreta, per cambiarla, cambiare il mondo

secondo la propria idea politica consapevole, attraverso una filosofia che non sia mera osservazione del fatto, contemplazione pura e soddisfatta di sé, ma una filosofia della prassi, dell'azione, animata dalla consapevolezza che la storia possiamo, non solo subirla, ma possiamo anche farla, attraverso la consapevolezza dei ruoli e della posizione che i diversi gruppi degli uomini hanno in quel luogo e in quel tempo dove si gioca il gioco della storia, cioè la politica letteralmente intesa, come presa d'atto, consapevolezza delle condizioni nelle quali ognuno di noi vive il suo status di cittadinanza. Se questa consapevolezza non c'è, allora non siamo cittadini ma schiavi, servi, sudditi. Infine, è qui il nodo della questione, nella Repubblica ancor che alla psicologia, la politica viene in maniera forte legata alla pedagogia, all'educazione. La scienza si può, si deve insegnare, su questo Socrate e Platone non hanno mai avuto dubbi; ma la politica è scienza, è scienza in alto grado, è la madre di tutte le scienze. Allora, che senso ha dire che a scuola non si fa politica? Tutti i governi attraverso i loro provvedimenti sulla scuola hanno fatto e fanno politica, politica di parte, tra l'altro. Quando trasformano la scuola in una grande azienda che deve rispettare il comandamento della produttività stanno o no facendo politica? E chi trae vantaggio da questa mostruosa idea di scuola-azienda? Quando la religione cattolica, (senza infingimenti), diventa materia di studio, se non di diritto, di fatto, in tante situazioni, obbligatoria, si fa o non si fa politica? E a vantaggio di chi? Provate a prendere in mano un libro di testo scolastico per l'insegnamento della religione, cattolica, ad analizzarne i percorsi, le unità didattiche, i temi, i focus, come usa dire il nostro tempo: appaiono esenti da una visione politica, di parte?

Certo la politica non è una scienza dimostrativa, come l'idealista Platone avrebbe voluto, ma argomentativa, come il più realista dei suoi discepoli, Aristotele, la definisce, così come la morale; la morale per lui è la scienza della ricerca del bene, della felicità individuale; la politica invece la scienza della ricerca del bene comune, di tutti i soci, dei cittadini, cioè dei politici, per dirla con i greci. Politica e educazione non possono essere tenute separate, pena il decadimento della civiltà, l'avvilimento della giustizia, la mancanza di fatto di libertà per tantissimi individui. È la scuola, e solo la scuola pubblica, il luogo più importante della formazione degli individui, dalle scuole primarie all'università. Se noi neghiamo questo ruolo alla scuola pubblica, confondendo ad arte, e/o per insipienza, la propaganda di parte, (che è ben presente nelle scuole) con la politica come scienza della ricerca del bene comune, stiamo di fatto negando il diritto alla formazione, rinunciando al ruolo di maieutici, all'educazione delle nuove generazioni, lasciati i balia dei social, della propaganda dell'attuale liberalismo-liberista, delle millenarie istituzioni conservatrici e reazionarie, che dalla Rivoluzione francese in poi hanno combattuto tutte le battaglie contro un reale progresso della vita civile negli Stati dove hanno fatto lega con i politici conservatori, anti-progressisti e in definitiva illiberali, nel senso più universale della parola. E così aprono scuole di politica partiti, nel senso rinascimentale, privato, del termine, fondati da cavalieri, scesi in campo, oramai trent'anni fa, per salvare l'Italia dalle grinfie dei comunisti. Cos'altro ci aspetta!?

Antonio Loru



"La morte di Socrate" di Jacques-Louis David (1787, olio su tela, 129,5×196,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York)

L'arte di arrangiarsi (1954)



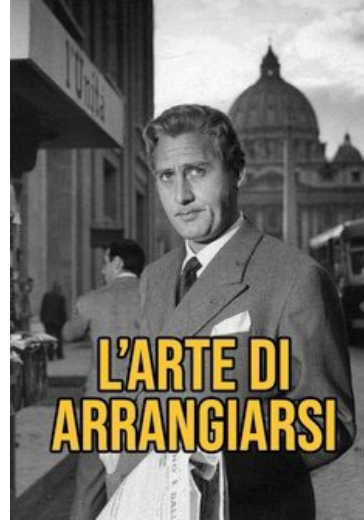
Antonio Falcone

Roma, anni '50. Rosario Scimoni, detto Sasà (Alberto Sordi), si sta agghindando per accogliere Lilli (Armenia Balducci), già vincitrice di vari concorsi di bellezza ed ora attrice emergente, protagonista del film religioso *Santa Rita*, che il nostro, aderente alla Democrazia Cristiana, ha fatto sì potesse essere realizzato, convincendo con l'inganno un concittadino catanese, il Duca di Lanocita (Carlo Sposito), a sborsare le somme necessarie. Proprio per tale oscuro giro di denaro i Carabinieri stanno per eseguire un mandato di cattura nei suoi confronti: a nulla valgono le telefonate di Sasà alle alte sfere, ecclesiastiche e civili, ormai è destinato al carcere, proprio lui, integerrimo galantuomo... già, come quando nel 1912, nella natia Catania, all'età di vent'anni, svolgeva le mansioni di segretario, senza stipendio, del sindaco, suo zio (Franco Coop), candidato idealista, la cui moglie (Elli Parvo), già prima delle nozze, era amante del caro nipote, il quale si prodigava poi per occultare alcuni scottanti documenti che provavano una collusione ai danni del Comune, messa in atto dal citato Duca di Lanocita, d'intesa col mafioso Don Luigino Pizzaro (Franco Jamonte). I suddetti incartamenti verranno nuovamente fuori, in quanto utili a sostenere la campagna elettorale per il nuovo sindaco, quando il camaleontico giovanottone, invaghitosi della consorte dell'onorevole Toscano (Gianni Di Benedetto), andrà ad appoggiare la causa del Partito Socialista; in seguito li distruggerà, dichiarando che gli sono stati rubati: l'onorevole verrà arrestato per diffamazione e Sasà avrà campo libero. Mentre il Primo Conflitto è alle porte, il furbastro orchestra il matrimonio con Mariuccia Giardini (Elena Gini), la cui famiglia possiede mulini e pastifici, donna non certo avvenente e in sovrappeso. Allo scoppio della guerra il fervente interventista ha una crisi di coscienza, tanto da inscenare l'infermità mentale ed essere quindi riformato. Finite le ostilità, siamo nel 1923, una sera Sasà, mentre è in compagnia dell'amante, viene sfidato a duello dal Barone Mazzei (Gino Buzzanca), per una questione d'onore, ma il nostro ha già aderito al Partito Fascista, che vieta tali contese: la sua fede politica va ben oltre le dispute volte a preservare l'onorabilità, anche se non gli impedirà di sfollare in campagna quando avrà luogo la II Guerra Mondiale, mentre Mariuccia resterà in città per proseguire gli affari di famiglia, perendo infine durante un bombardamento. Una volta arrivati gli Alleati, questo individuo serpentino, già prodigatosi nella borsa nera sfruttando l'attività familiare, si riciclerà come comunista, prevedendo la vittoria del partito alle elezioni politiche, che invece vedranno vincente la Democrazia Cristiana, per cui... Forte

di questa nuova identità politica, acquisterà dei terreni improduttivi, sede di baracche, che, se lottizzati, potranno garantirgli una bella rendita, occorre solo ungere i giusti ingranaggi; la corruzione verrà però scoperta ed inoltre l'avventura cinematografica, siamo al punto di partenza, gli costerà cinque anni di galera. Una volta fuori fonderà un suo partito, ora può, è stato in prigione, è una vittima, ma raccoglierà pochi voti e andrà a "rinnovarsi" come venditore ambulante di lamette... Diretto da Luigi Zampa su sceneggiatura di Vitaliano Brancati, a chiusura di una collaborazione che ebbe inizio con *Anni difficili* (1948) e proseguì con *Anni facili* (1953), tratti rispettivamente da una novella (*Il vecchio con gli stivali*) e da un soggetto dello scrittore siciliano, *L'arte di arrangiarsi* rispetto ai titoli citati è forse meno incisivo e graffiante, nell'evidenza, pur se a tratti, di un bozzettismo di facile presa nel rendere visualizzazione al susseguirsi di accadimenti relativi ad un arco di storia patria, nonché di costume e vita sociale, che va dagli anni '10 ai primi anni '50. È una realizzazione che, comunque, può contare su interessanti frecce al suo arco: si notano infatti, in primo luogo, i prodromi della commedia all'italiana propriamente detta, prendere spunto da eventi reali e circostanziati dalla Storia per imbastire, fra impegno civile ed acre satira, una sorta di catalogo ragionato delle convenienze, prepotenze, furberie, proprie di una certa illiceità comportamentale italica, propensa a superare le barriere temporali e a presentarsi puntualmente, cambiando veste, fino ai giorni nostri, sempre antepoendo l'interesse personale a quello generale. La messa in scena avalla dunque, come notato dalla critica dell'epoca, un rapido affresco volto appunto a rimarcare tale eternità ed immutabilità della nostra condizione politica/sociale, dove più che al rinnovo "naturale" delle persone poste a gestire quell'insieme di diritti e doveri un tempo opportunamente definito "res publica" si propende invece a perpetuarne la posizione di dominanza tramite un disinvoltato e quanto mai rapido cambio di casacca, inteso quest'ultimo a garantire un'esteriore verginità. Al centro della narrazione, come in altre pellicole di Zampa, vi è l'individuo comune, incline a divenire baricentro delle vicende narrate, qui rappresentato, ed è l'altro pregio essenziale del film, dall'Albertone nazionale, che fonde con maestria il camaleontismo che gli era proprio con quello del personaggio di Sasà, dando così il via a quella personificazione con un ben preciso tipo d'italiano, "medio" da definizione ma già prepenso a divenire mediocre, un individuo

scaltro sotto la veste apparentemente ingenua, cialtrone, fondamentalmente pusillanime nel suo essere forte con i deboli e debole con i forti, opportunista e calcolatore nell'an-

teporre sempre e comunque il proprio interesse a quello degli altri, familiari compresi, così da porre la vela a favore di qualsiasi vento, purché d'ausilio a condurre la barca in rada. Una figura che, nel fungere da specchio delle citate italiane "virtù", indisponibile o rattrista, ancor prima che suscitare un sorriso a denti stretti, ma riesce a far riflettere e ad evidenziare, volendo riportare la narrazione all'età odierna, più di uno spunto lungimirante nel "profetizzare" certe derive nazionali. Fra le sequenze più riuscite, difficile dimenticare



quella in cui invita la povera Mariuccia a fagocitare dolciumi su dolciumi, sia per compensare il mancato dovere coniugale, sia per agevolare la strada al coma diabetico, ma soprattutto, esaltazione del mimetismo sordiano, la scena in cui sbaciucchia a più riprese un malcapitato infermiere per inscenare l'infermità mentale, al pari del mancato duello, quando il nostro proclama con fierezza la fede incrollabile nell'uomo dell'avvenire, *Dux mea lux*, ben superiore ai vetusti retaggi che pretendono la difesa dell'onore ferito. Una "modernità" di vedute e d'intenti che troverà la sua confluenza "naturale" all'interno degli intralazzi edilizi nell'ambito della ricostruzione delle macerie italiane conseguenti al secondo dopoguerra, ma anche nel settore artistico: un soggetto cinematografico può infatti facilmente adattarsi alle mutate condizioni climatiche, tanto che un film anticlericale si trasforma in un'imbarazzante opera religiosa atta alla soddisfazione dei vari baciapile sorti come funghi una volta che "un partito democratico e cristiano" ha preso la guida del paese. Andando a concludere e riprendendo quanto scritto nel corso dell'articolo, *L'arte di arrangiarsi*, pur se a volte può apparire blando e frettoloso nel descrivere determinate situazioni o personaggi di contorno, riesce comunque a mettere in scena un valido apologo morale, in particolare nell'evidenziare come sia sempre l'essere umano, in virtù della sua condotta, a poter fare la differenza all'interno del consesso sociale, dove la pletera di leggi e regolamenti si palesa spesso quale necessaria per arginare o bloccare condotte malevole di quanti agiscono in nome del proprio ego, mutando come i serpenti la pelle ad ogni cambio di stagione, un eterno Carnevale, dove, citando Pirandello, s'incontrano "milioni di maschere e pochissimi volti".

Antonio Falcone

Divulgare sì, ma come?

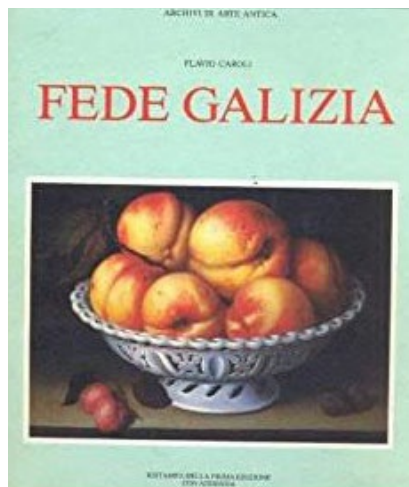


Stefano Macera

Sulla divulgazione artistica in tv è in corso da anni un dibattito interessante, che forse merita di essere conosciuto dai non addetti ai lavori. In questa discussione, non mancano le espressioni di scandalo, rivolte soprattutto alle trasmissioni più inclini ai modi spettacolari. Non c'è da stupirsi: gli storici dell'arte maggiormente avvezzi allo studio rigoroso, non possono non sottolineare i rischi connessi a formule troppo accattivanti, tali da far diventare secondario l'elemento conoscitivo. Ma anche chi parte da simili, fondate preoccupazioni deve riconoscere gli effetti controproducenti delle forme comunicative accademiche, che di norma respingono gli spettatori. Dunque, il problema è come far convivere la serietà dell'approccio con una certa dose di spettacolarità. Nel n. 89 di **Diari di Cineclub** abbiamo indicato nelle trasmissioni televisive di Claudio Strinati un caso in cui queste esigenze, apparentemente opposte, si compongono. Ma si possono fare anche altri esempi, l'essenziale è che non si muova soltanto dalla simpatia per questo o quel divulgatore e che se ne analizzino le realizzazioni. Per questo ci lascia in parte perplessi un articolo che abbiamo trovato di recente in rete, intitolato *Elogio della divulgazione* e pubblicato, nel gennaio 2014, su una rivista prestigiosa come *Il Giornale dell'Arte*. Si deve a Fabrizio Lemme, esperto di diritto dei beni culturali riconosciuto a livello internazionale e collezionista di dipinti del barocco romano. Dunque, una persona di cui non si può non rilevare la competenza. Quando l'articolo è stato redatto, i protagonisti della divulgazione televisiva erano essenzialmente tre: Vittorio Sgarbi, Flavio Caroli e Philippe Daverio, scomparso nel settembre 2020. Per esprimere loro il massimo apprezzamento, Lemme ne espone sinteticamente il contributo scientifico, ad esempio ricordando *“di Vittorio Sgarbi (...) le mostre esemplari su Tintoretto, su ‘Carlo Maratti ed il Barocco nelle Marche’”* nonché *“la catalogazione scientifica del patrimonio artistico della provincia di Rovigo”*. Per quanto attiene a Flavio Caroli, egli cita *“le monografie su Fede Galizia e su Giuseppe Bazzani (...) che hanno contribuito ad illuminare le conoscenze su due grandi rappresentanti della cultura figurativa lombarda, rispettivamente del Seicento e del Settecento”*. Il compianto Daverio, infine, viene associato soprattutto all'arte contemporanea, elogiando *“il suo contributo ad un'opera coordinata da Maurizio Fagiolo dell'Arco, ‘Roma tra espressionismo barocco e pittura tonale: 1929-1943’”*. Insomma, vuol sottolineare l'autore, nessuna improvvisazione: si parla di persone giunte alla divulgazione dopo percorsi di notevole rilievo culturale. Il che è anche vero, però basta questo per rispondere alle

riserve degli *“uomini di scienza, ossia”* di *“coloro che hanno sempre anteposto, alla diffusione mediatica, la ricerca approfondita, fatta”* anzitutto *“di scoperte archivistiche e documentarie”*? Dal nostro punto di vista no. Così come non è risolutivo, sebbene risulti utile, richiamare *“nel campo della divulgazione, innumerevoli precedenti illustri, che contribuiscono ad illustrarne il significato nella storia dell'umanità”*. Sì, è giusto menzionare quel Cicerone che *“non ha apportato, di suo, alcun ulteriore contributo al pensiero filosofico-greco”* fornendone, però, *“una esemplare sintesi divulgativa”*. E ancor più centrato risulta il riferimento a Voltaire, *“il più grande degli ingegni francesi del secolo XVIII- ‘Il secolo dei lumi’”* che *“aveva addirittura scelto la parafrasi del romanzo per divulgare la cultura filosofica enciclopedista, in contrapposizione al Gesuitismo (L'Ingenu) o al Razionalismo ottimistico di Leibniz (Candide)”*. Per questa via, però, ci si limita a rivendicare la nobile natura dell'attività divulgativa, senza entrare nel merito dei risultati concretamente conseguiti da quella svolta in tv. Che possono essere ottimi ma anche assai deludenti, come confermano i tre nomi citati. Partiamo da Flavio Caroli, per anni ospite delle trasmissioni di Fabio Fazio. In questo caso, il nostro apprezzamento è senza riserve, perché di rado abbiamo visto un'analogia capacità di coniugare originalità del punto di vista e accessibilità dell'esposizione. Sulla base di anni di studi, Caroli porta anche il pubblico meno edotto su sentieri inesplorati. Lo testimonia *Che tempo che fa* del 5 gennaio 2014, dove in pochi minuti viene puntualmente indagato il rapporto tra cinema e pittura. Positivo è anche il giudizio sulla trasmissione *Passepartout* (2001-2011), condotta da Philippe Daverio. Certo, il successo di quest'ultimo come divulgatore ha avuto molto

di recitare una parte, se questo serve a far passare meglio un messaggio. E che l'istrionismo temperato di Daverio abbia spesso centrato il bersaglio lo dimostrano diverse puntate di *Passepartout*. Come quella andata in onda il 24 dicembre 2006 e dedicata ai Carracci (Agostino, Annibale e Ludovico), tre pittori bolognesi che hanno condizionato il corso della pittura quanto Caravaggio, senza però beneficiare, oggi, d'una particolare visibilità mediatica. Sintetizzando con chiarezza la complessa proposta artistica, Daverio ha fornito un esempio di tv culturale veramente all'altezza dei propri compiti. Non possiamo esprimerci negli stessi termini per



Fede Galizia (1578? - 1630) è stata una pittrice talentuosa e originale, per lungo tempo rimossa come altre valide artiste. Alla sua riscoperta ha contribuito anche Flavio Caroli con una pregevole monografia

Sgarbi. Ne leggiamo con piacere i libri, in cui vengono valorizzati tanti artisti *“minori”* dei secoli XVI e XVII che hanno portato avanti percorsi creativi originali. Ma con lui si presentano diversi problemi. Intanto, quando interviene in tv per fare divulgazione è spesso presentato come una divinità in terra. Per dire, Fazio quando introduceva Caroli era ossequioso, forse pure troppo, ma i conduttori che danno la parola a Sgarbi in quanto critico d'arte sembrano addirittura mettersi in ginocchio. In più, le sue spiegazioni intevengono spesso in programmi dove si parla di attualità politica, nei modi superficiali tipici della tv italiana. In quelle circostanze, gli è chiesto di trovare dei ganci tra i temi del momento e le rappresentazioni del passato: un'attività portata avanti con non poche forzature. In più, il personaggio che egli si è cucito addosso è a dir poco ingombrante. Sgarbi è l'urlatore numero uno dei talk show televisivi, l'uomo che si fa strada nei dibattiti a suon di impropri. Esprimendo peraltro un punto di vista politico-sociale più strampalato che originale, perché in fondo molti sono i suoi sconfinamenti nel più vieto senso comune. Ai nostri fini, il fatto che la visione del mondo di Sgarbi non sia profondissima potrebbe non essere un problema. Ma il punto è che, ormai, per i più egli è il tipo strano della tv italiana e l'attività divulgativa non può che risentirne. L'eventuale diffondersi del critico in spiegazioni circa gli artisti minori che prediligono, rischia di essere percepito come mera stravaganza o voglia di stupire. Il che ci riporta a una nostra convinzione di fondo. Sì, la divulgazione è un'attività nobile e necessaria, ma è anche il campo di una sperimentazione continua, tesa alla ricerca dei modi di volta in volta più efficaci per comunicare l'arte o altre discipline culturali ai non iniziati.

Stefano Macera



Philippe Daverio



Flavio Caroli

a che vedere con il personaggio che si è costruito, caratterizzato dai modi sornioni e dal singolare vestiario (celebri i suoi papillon). Ma come abbiamo affermato altrove, il divulgatore non deve necessariamente rimanere prigioniero della sobrietà. Può anche permettersi

La donna nella storia del cinema

Sante e puttane, "angeli del focolare" e avventuriere, femmine fatali e casalinghe, donne semplici e sofisticate, fedeli e fedifraghe, "cattive" ed eroine: tutte le donne, nelle loro numerose sfaccettature, così come compaiono sul grande schermo, dalla nascita del cinema ad oggi



Nino Genovese

«...Deh com'egli è gran pietate / delle donne di Messina, / veggendole scapigliate / portar pietre e calcina. / Iddio gli dea briga e travaglio / a chi Messina vuol guastare...»: questi versi, ricordati dal cronista

medievale Giovanni Villani, sono opera di un poeta del tempo, rimasto anonimo, che tesse le lodi delle donne di Messina, le quali – nel 1282, durante la Guerra del Vespro – si impegnarono a fondo, a fianco degli uomini, nell'arduo compito di difendere le mura della città dall'assedio dei Francesi, capitanati da Carlo I d'Angiò, che si dimostrò in ogni occasione spietato e disumano, scagliandosi soprattutto contro le donne.

Scriva, infatti, il Villani: «...Stette lo Re con sua oste intorno a Messina da due mesi, e dando la sua gente alcuna battaglia dalla parte ove non era murata, i Messinesi colle loro donne, le migliori della terra, e co' loro figlioli piccioli e grandi, subitamente in tre dì feciono il detto muro, e ripararono francamente gli assalti dei Franceschi».

Si racconta, allora, che Carlo, in questa circostanza, rivolgendosi rabbiosamente ai suoi soldati, abbia esclamato: «Soldati di Francia! Chi per primo di voi entrerà in Messina, sarà ricoperto d'oro. Nessuno usi misericordia! Uccidete. Bruciate, violentate le donne!... La città deve essere rasa al suolo, perché sopra vi spuntino le ortiche!... Uccidete gli uomini, i vecchi, i bambini; salvate solo le donne per vostro piacere. A ognuno di voi regalo la sua donna!...»

Ora, quando le donne di Messina vennero a conoscenza di questo terribile discorso di Carlo, arsero di sdegno e amplificarono in tutti i modi il loro impegno per la difesa della città, gridando ai Francesi: «Ecco! Volevate conoscere le donne di Messina e ora le state conoscendo nella loro fierezza!».

I versi dell'anonimo poeta sono stati poi assunti da Elio Vittorini come *esergo* del suo romanzo *Le Donne di Messina* (pubblicato a puntate nel 1946 e poi, in volume, nel 1949 e nel 1964), che racconta i profondi cambiamenti che conducono l'Italia al boom economico degli anni Sessanta, attraverso tre fili narrativi, uno dei quali riguarda, per l'appunto, un gruppo di donne, provenienti da Messina, che vuole costruire sull'Appennino Tosco-Emiliano un'utopistica comunità di "uguali", in cui non esista proprietà privata e dove tutto sia condivisione; queste donne, secondo Vittorini, dovevano essere prese ad esempio da tutti nell'opera di ricostruzione morale e di trasformazione della società italiana nell'immediato secondo dopoguerra.

Ed esse, in maniera emblematica, possono assurgere a modello paradigmatico delle qualità di tutte le donne, non solo di Messina o d'Italia, ma del mondo intero: combattenti, eroiche, coraggiose, perseveranti, fedeli, generose;

ma è chiaro che a questa tipologia femminile, che ha sicuramente la prevalenza, fanno da contraltare le donne cattive, ambiziose, spregiudicate, fedifraghe, opportuniste, spietate, seduttrici, possessive, gelose...

Insomma, l'universo femminile, visto in tutte le sue sfaccettature e nella sua evoluzione, perché se è vero che la donna costituisce "l'altra metà del cielo" dell'uomo, è anche vero che di quest'ultimo ella può assumere anche gli aspetti negativi, distinguendosi da lui solo in conseguenza – e come reazione – del ruolo passivo e subordinato che la società le ha assegnato nel corso del tempo, a cui, però, ha saputo anche reagire e ribellarsi, in difesa della sua identità.

Ovviamente il cinema, essendo sempre stato uno specchio del tempo, non poteva non assumere le donne a protagoniste assolute di buona parte della sua produzione, già fin dai suoi esordi.

Tuttavia, in maniera preliminare, occorre fare una distinzione: vi è, infatti, il ruolo che la donna ha saputo ritagliarsi all'interno del mondo produttivo cinematografico, espletando anche quei ruoli, di solito prevalentemente appannaggio degli uomini, di registe, sceneggiatrici, produttrici, ecc. e non solo di attrici; e il ruolo che esse invece rivestono nell'interpretazione di quei personaggi che, a loro volta, costituiscono il riflesso della società in cui vivono, di cui sono espressione e parte integrante. Ecco, nel primo caso, la presenza di tante registe, produttrici, fotografe, che – nonostante possa sembrare strano, data la condizione della donna in quegli anni – esercitano questi "mestieri" anche nel periodo del muto: così, ad esempio, negli Stati Uniti vi è Alice Guy, la prima donna regista nella storia del cinema e la prima donna che fonda un "Film studio", che – lavorando prima in Francia e poi negli Stati Uniti – scrive e dirige più di 1000 film, innovando spesso tecniche e linguaggio.

L'ormai dimenticata Elvira Notari, invece, è la prima donna regista italiana, oltre che autrice dei soggetti e sceneggiatrice, che – con la sua stessa famiglia (il marito Nicola e il figlio Genariello) – fonda una Casa di produzione, la "Dora Film", dando vita ad una nutrita produzione, basata prevalentemente sulla vita di Napoli, vista soprattutto nella sua dimensione più popolare e realistica, che conquista soprattutto il pubblico meridionale e quello degli emigrati di oltre Oceano, e si può anche considerare un'interessante ed originale anticipazione di quel neorealismo che sarebbe arrivato solo nel secondo dopoguerra.

Nel periodo del glorioso cinema muto nasce il "divismo": ed ecco, negli Stati Uniti, Mary Pickford, definita "la fidanzata d'America" (che espleta il doppio ruolo di attrice, ma anche di produttrice e di riorganizzatrice dell'industria cinematografica); Louise Brooks, che si può considerare la prima *star* americana e lavora



Marlene Dietrich

anche in Germania; Greta Garbo (di origine svedese), soprannominata "la Divina", il cui mito crebbe in contrapposizione con quello di Marlene Dietrich, attrice e cantante tedesca, nota per l'interpretazione de *L'Angelo azzurro* (1930) di Joseph von Sternberg, in cui sfodera un tocco di perversa sensualità e un fascino, che – come era già capitato alla Garbo – le fanno intraprendere la via di Hollywood.

Ma anche in Italia non mancano le grandi "divi"; in ambito teatrale c'è Eleonora Duse (che farà la sua unica apparizione cinematografica, nel 1916, nel film *Cenere* di Febo Mari); nel cinema, Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli, Hesperia, Leda Gys, Rina De Liguoro, Italia Almirante Manzini, e tante altre... Sono le grandi attrici del cosiddetto cinema "in frac", di un cinema – per dirla con Eugenio Ferdinando Palmieri – di «cuori infranti e robusti divani», le "Dame d'oro" dell'aristocrazia mondana (ritratte da Gabriele D'Annunzio nelle sue *Cronache mondane*), che – in contrapposizione con la donna vista come amica e sorella, nella sua genuina semplicità – conducono, invece, una "vita inimitabile",

segue a pag. successiva



Francesca Bertini

segue da pag. precedente

all'insegna del lusso e dell'eccezionalità, rappresentando il "bisogno del sogno" e il desiderio d'evasione dell'uomo comune, protagonista di drammi passionali in ambienti sfarzosi e lussuosi; donne – secondo la definizione suggestiva di Salvador Dalí – «dal passo vacillante e convulso», le cui mani «di naufraghe dell'amore [...] andavano accarezzando le pareti lungo i corridoi, aggrappandosi alle tende e alle piante, [...] la cui scollatura scivolava in continuazione dalle più nude spalle dello schermo, in una notte senza fine, fra cipressi e scalinate marmoree»; «in quell'epoca critica e turbolenta dell'erotismo – ricorda ancora Dalí – le palme e le magnolie venivano letteralmente prese a morsi, strappate coi denti da queste donne il cui aspetto fragile e pre-tubercolare non escludeva tuttavia forme audacemente modellate da una giovinezza precoce e febricitante».

In effetti, via via, nel corso del tempo, tutte le figure femminili, nella loro incredibile varietà rappresentativa e nelle svariate tipologie appaiono sullo schermo; così accanto alle donne semplici, casalinghe e madri di famiglia, vi sono quelle sofisticate; quelle dolci, come Grace Kelly, Audrey Hepburn o Shirley MacLaine; quelle "dominanti" e "cattive", come Isabelle Huppert in Francia; o come, negli Stati Uniti, Rita Hayworth (indimenticabile in *Gilda*, 1946, di Charles Vidor), Bette Davis, Barbara Stanwick, Joan Crawford, Lana Turner, Lauren Bacall, Ava Gardner, Elizabeth Taylor, Julianne Moore, Demi Moore; ed anche Jane Fonda, Nicole Kidman, Angelina Jolie, Sharon Stone, Kim Basinger, ecc.: l'elenco è lunghissimo!...

Ma, certo, gli elementi principali, che fanno sullo schermo la parte del leone, continuano ad essere – come nell'epoca del muto – l'erotismo, la seduttività, la sensualità, che emergono – come *flash* – dalle sequenze famose di tanti film, che fanno ormai parte dell'immaginario collettivo della gente: ed ecco la gonna bianca di Marilyn Monroe alzata dall'aria proveniente da una grata collocata sul marciapiede, a rivelare le sue stupende gambe, in *Quando la moglie è in vacanza* (1955) di Billy Wilder;



Marilyn Monroe

ecco la procace Brigitte Bardot in *Et Dieu... créa la femme* (noto anche come *E Dio creò la donna e Piace a troppi*) diretto da Roger Vadim nel 1955, che lanciò la Bardot come *sex-symbol* a livello internazionale; la sensuale ed affascinante Catherine Deneuve di *Bella di giorno* (1967) di Luis Buñuel; Ursula Andress, che, in *Agente 007 – Licenza di uccidere* (1962, primo film di James Bond, diretto da Terence Young), si presenta a Sean Connery mentre esce dall'acqua del mare della Giamaica in bikini bianco e coltello alla cintura, come Venere che sorge dalle acque; ecco l'indimenticabile, sensuale e raffinato *strip-tease*, tra le ombre delle persiane, di Kim Basinger, davanti a un deliziato Mickey Rourke, sulle note di *You can Leave Your hat on* di Joe Cocker, nel film *9 settimane e 1/2* (1986) di Adrian Lyne; mentre *Basic Instinct* (1992) di Paul Verhoeven, con Sharon Stone e Michael Douglas, presenta una delle scene erotiche più famose della storia del cinema, quando l'attrice, durante un interrogatorio, accavalla le gambe, rivelando l'assenza di biancheria intima e lasciando senza fiato i poliziotti.

In Italia, indimenticabile è il bagno di una procace e sensuale Anita Ekberg nella Fontana di Trevi, a Roma, ne *La Dolce vita* (1960) di Federico Fellini; ma, ancor prima, nell'immediato dopoguerra, ecco due icone come Gina Lollobrigida e Sophia Loren: la "bersagliera" è la procace popolana interpretata da Gina Lollobrigida nei film *Pane, amore e fantasia* (1953) di Luigi Comencini e *Pane, amore e gelosia* (1954), entrambi di Luigi Comencini, mentre nel terzo della serie, *Pane, amore e...* (1955) di Dino Risi, la Lollo è sostituita da Sophia Loren, di cui si ricorda il sensuale e provocante mambo ballato con Vittorio De Sica. Ma della Loren – a parte le significative ed intense interpretazioni di tanti film (come quelle de *La Ciociara* di Vittorio De Sica o della casalinga frustrata in *Una giornata particolare* di Ettore Scola) – rimane impresso soprattutto lo spogliarello eseguito davanti ad un "ululante" Marcello Mastroianni, in uno dei tre episodi di *Ieri, oggi e domani* (1963) di Vittorio De Sica, divenuto un *cult* al punto che Robert Altman, nel 1994, lo riproporrà, con gli stessi interpreti, in *Prêt-à-porter*.

Nell'episodio *Il Processo di Frine*, inserito nel film *Altri tempi* (1952), diretto da Alessandro Blasetti, Don Pietro (interpretato da Vittorio De Sica) è un avvocato d'ufficio del Foro di Napoli, chiamato a difendere Maria Antonia, un'avvenente popolana (la prorompente Gina Lollobrigida) dall'accusa di aver avvelenato la suocera. La ragazza, inchiodata da numerose testimonianze, è ormai a un passo dalla condanna all'ergastolo; ma l'arringa appassionata del suo avvocato riesce a ribaltare il verdetto; infatti – citando il processo di Frine (bellissima cortigiana greca del 4° sec. A.C.) – Don Pietro coinvolge tutta l'aula, fino a strappare un applauso incontenibile quando conclude il suo intervento con queste parole: «La legge prescrive che siano assolti i minorati psichici. Ebbene, perché non dovrebbe essere assolta una maggiorata fisica come questa formidabile creatu-

ra?...».

Ed è proprio in questa occasione che viene coniato il termine "maggiorata", che descriverà usualmente, per tutti gli anni a venire, le donne "dotate" fisicamente.

Infatti, se già nel secondo dopoguerra, le donne formose, dotate di un seno prorompente, cominciano ad avere sempre più spazio, è anche vero che siamo pur sempre in un'epoca in cui il bigottismo imperante di matrice cattolica (e... "democristiana") e una censura assai gretta e miope non permettono che sullo schermo si possano vedere non solo qualche appena scena un po' più *osée*, ma neanche dei seni nudi.

In realtà, invece, ciò era avvenuto perfino nei primi anni del cinema; ma è il film *Estasi* di Gustav Machaty, risalente al 1933, a contenere una famosa sequenza con la nota attrice Hedy Lamarr, che fa il bagno completamente nuda; e si tratta di uno dei primi film erotici della storia del cinema, probabilmente il primo in cui compaia una scena di nudo integrale. Poi, in epoca fascista, è famosa la sequenza de *La Cena delle beffe* (1942) di Alessandro Blasetti, in cui Amedeo Nazzari (ricordato per la famosa frase: «E chi non beve con me, peste lo colga!...») con un colpo di spada taglia la camicetta di Clara Calamai, che mostra il seno nella sua prorompente naturalezza.

Pochi secondi che destarono scandalo, tanto che il film si attirò l'anatema delle autorità ecclesiastiche e – unicamente per questa scena – ebbe il divieto ai minori di 16 anni, nonostante fosse un semplice, perfino ingenuo "polpettone" melodrammatico.

Per non essere da meno, un'altra attrice, sua



Clara Calamai

rivale, Doris Duranti (amante del Ministro Pavolini, influente gerarca fascista, da cui fu "raccomandata" per entrare nel mondo del cinema) mostrò il suo seno prosperoso in un altro film, sempre del 1942, dal titolo *Carmela* di Flavio Calzavara: insomma, una vera e propria "guerra dei seni"!...

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Si tratta, comunque, di eccezioni, che, negli anni Cinquanta, scompaiono quasi del tutto. Un film italiano poco noto, in cui l'elemento erotico risulta ben presente, è *Le Bellissime gambe di Sabrina* (1958) di Camillo Mastrocincque (regista assai prolifico, ma oggi ricordato soprattutto per *Totò, Peppino e la Malafemmina*, con le esilaranti, ormai "mitiche" scene – la lettera, l'arrivo a Milano, la richiesta di informazioni al vigile, ecc. – di Totò e Peppino De Filippo): una sequenza particolarmente "intrigante" è quella in cui Antonio Cifariello (attore in quegli anni molto in voga, morto poi tragicamente, a soli 38 anni, in un incidente aereo nello Zambia), si trova – insieme con alcuni amici – in uno scantinato, dal cui finestrone essi vedono passare le persone, ammirando soprattutto le gambe delle donne, tra cui, bellissime, quelle di una ragazza, interpretata dall'attrice statunitense Mamie Van Doren.

Il suo nome ci fa venire in mente il nugolo di attrici straniere che hanno lavorato in Italia, negli anni Cinquanta e in quelli successivi: dall'affascinante Sylva Koscina, nata a Spalato (Croazia), ma naturalizzata italiana, considerata la donna più conturbante ed affascinante del cinema italiano (che lavorò accanto agli attori più noti di quegli anni e che, nel film *La Cambiale* del 1959, diretto da Camillo Mastrocincque, appare sdraiata, completamente nuda, ma ricoperta da tante banconote), alla stupenda svedese (ma proveniente da Hollywood) Ingrid Bergman, portata in Italia da Roberto Rossellini; dalla rossa Abbe Lane, cantante e attrice statunitense, che si fa notare perché compare in molti film, esibendosi in vari numeri di spettacolo, sempre accompagnata dal marito Xavier Cugat, alla greca Yvonne Sanson, "regina" dei grandi melodrammi popolari di Raffaello Matarazzo, interpretati accanto ad Amedeo Nazzari; dalla brasiliana Florinda Bolkan all'algerina Kerima (interprete, fra l'altro, di due film tratti da Giovanni Verga, *La Lupa*, 1954, di Alberto Lattuada, cui poi, nel 1996, presta il volto Monica Guerritore nel film di Gabriele Lavia, e *Cavalleria rusticana*, 1955, di Carmine Gallone); dalla tedesca Elke Sommer alla statunitense Angie Dickinson; dalle inglesi Belinda Lee (morta a soli 25 anni in un incidente d'auto), Barbara Steele (dal viso e dall'espressione inquietanti e – come tale – ideale interprete di film horror),



Charlotte Rampling

Vanessa Redgrave, Charlotte Rampling, alle francesi Marina Vlady, Annie Girardot, Jacqueline Sassard, Catherine Spaak, Mylene Demongeot e tante altre.

E, naturalmente, vi sono le nostre attrici, belle, prosperose, seducenti, affascinanti!...

Accanto alla Lollo e alla Loren, di cui abbiamo già parlato, non possiamo non ricordare la Silvana Mangano di *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis, mentre raccoglie il riso con le altre mondine, con pantaloncini corti e calze smagliate, che mettono in risalto le sue belle gambe; la prorompente Silvana Pampanini, presente in ruoli (per quei tempi) molto erotici; ed ancora Lucia Bosè, Alida Valli, Eleonora Rossi Drago, Gianna Maria Canale, Rosanna Schiaffino, Scilla Gabel, Giovanna Ralli, Rossana Podestà, la dolce Virna Lisi, Claudia Cardinale (che esordisce nel 1958 con *I Soliti ignoti* di Mario Monicelli, il cui successo la fa diventare protagonista degli stupendi film degli anni Sessanta, tra cui *Il Gattopardo* di Luchino Visconti), Monica Vitti (che, dopo i film "impegnati" con il suo mentore Michelangelo Antonioni, rivela tutte le sue capacità di attrice brillante in tante pregevoli commedie), ed ancora, più recentemente, Maria Grazia Cucinotta ("scoperta" da Massimo Troisi ne *Il Postino*), Monica Bellucci, Valeria Golino, Monica Guerritore, ecc.

Un discorso a parte, sempre relativamente agli anni Cinquanta, merita forse Marisa Allasio, bella, spensierata e sensuale, che ottiene il grande successo grazie a *Poveri ma belli* (1957) e al suo "sequel" *Belle ma povere* (1957), entrambi di Dino Risi, in cui rappresenta il lato erotico, la corporeità sensualizzante, in contrasto con la semplicità della ragazza della porta accanto, "acqua e sapone", come Lorella De Luca e Alessandra Panaro; la notorietà che ottiene, insieme al suo indubbio *sex-appeal*, la fa diventare protagonista assoluta di tanti altri film.

In tale Italia, ancora un po' ingenua e bigotta, il corpo femminile irrompe sullo schermo con la sua freschezza, la sua prorompente vitalità, la sua carica di sensualità, contribuendo a superare certi cliché e stereotipi della società di allora, retaggio dell'epoca fascista, con l'immagine idealizzata della donna "angelo del focolare" o massaia rurale; con i loro film, queste donne contribuirono a scardinare tanti tabù di carattere erotico-sessuale e a recidere le maglie di una censura gretta e conservatrice, anzi bigotta e retrograda.

Naturalmente, ci vorrà ancora del tempo perché ciò accada in maniera più capillare ed efficace. Bisognerà aspettare il vento del Sessantotto, che, con la sua carica eversiva, spazza via tutto, determinando una vera e propria rivoluzione nei costumi, nelle abitudini, nei comportamenti sessuali (e non è solo una questione di moda, di minigonne e capelli lunghi).

Dopo il Sessantotto, in realtà cambia tutto!... Ciò che negli anni Cinquanta costituiva ancora un timido, balbettante tentativo di dar vita a spettacoli un po' più osé dal punto di vista erotico-sessuale, adesso è divenuto una realtà, di cui spesso ci si approfitta, quando si realizzano opere assolutamente insignificanti e

indecorose; il nudo integrale non è più un tabù, il sesso è visto in maniera gioiosa, come un gioco "liberatorio". Basti pensare a film in cui domina soprattutto la componente erotica fine a se stessa, come – per citarne solo due – *Bora Bora* e *Il Sesso degli Angeli*, entrambi diretti da Ugo Liberatore nel 1968; qualche anno dopo, nel 1972, ecco il fin troppo famoso *Ultimo Tango a Parigi*, con Marlon Brando e Maria Schneider, unico film della storia del cinema ad essere mandato (letteralmente) al rogo, sebbene si tratti di un'opera intensa, struggente, malinconica e profondamente contestataria, che va al di là dell'interpretazione "epidermica" che, superficialmente, ne viene data. Vi è poi un autore considerato molto "spinto", come Tinto Brass, le cui numerose donne rappresentano l'emancipazione femminile, la libertà, la parità fra i sessi anche in ambito erotico-sessuale; ed ecco *Miranda* (1985), la procace e moderna "locandiera" interpretata da Serena Grandi; ecco, due anni prima, *La Chiave* (1983), con il primo ruolo erotico di Stefania Sandrelli, che era stata la ragazzina dolce e (apparentemente) ingenua di *Divorzio all'italiana* (1961) di Pietro Germi, per la quale, in un'epoca in cui in Italia il divorzio non esisteva, Marcello Mastroianni effettua il suo "particolare" divorzio dall'insignificante ed appiccicosa moglie (Daniela Rocca); la Sandrelli ha offerto un notevole ritratto di una giovane sensibile, inquieta e tormentata nello stupendo *Io la conosco bene* (1965) di Antonio Pietrangeli; ed è stata ancora la ragazza rapita contro la sua volontà per costringerla al cosiddetto "matrimonio riparatore", cui si ribella, in *Sedotta e abbandonata* (1964) di Pietro Germi; come fa anche l'Ornella Muti protagonista de *La Moglie più bella* (1970) di Damiano Damiani, che prende spunto dalla clamorosa vicenda, veramente avvenuta, della siciliana Franca Viola, la prima donna italiana che rifiuta il matrimonio riparatore...

Ma non vi sono solo le "dive": "anti-dive" per eccellenza, anzi attrici a tutto tondo, sono la grande Anna Magnani, interprete, fra l'altro, di *Vulcano* (1950) di William Dieterle, film girato in contrapposizione con *Stromboli* (1950) di Roberto Rossellini, con Ingrid Bergman: in questi due film, ecco la tematica della donna respinta dalla società in cui vuole inserirsi: l'una (Anna Magnani) perché mandata nella sua isola di origine con il "foglio di via"; l'altra (Ingrid Bergman) perché straniera, abituata ad usi e costumi più "liberi" e "trasgressivi"; come avviene, ad esempio, anche con Angie Dickinson, l'attrice "dalle gambe più belle del mondo", che in *Un Dollaro d'onore / Rio bravo* (1959) di Howard Hawks aveva tenuto testa al burbero e rude sceriffo John Wayne, e che, in *Jessica* (1962) di Oreste Palella e Jean Negulesco, si reca a fare la levatrice nel paesino messinese di Forza d'Agrò, creando scompiglio nella popolazione locale con i suoi atteggiamenti considerati troppo "disinvolti", come quello di guidare la Vespa o di indossare pantaloncini; come avviene anche alla ragazza finlandese che, intrapresa una relazione con

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

un giovane siciliano, quando costui la porta con sé nella sua città, a Messina, viene accolta con molta diffidenza ed osteggiata in tutti i modi, come rievocato dalla figlia, Anne Riitta Ciccone, nel film *L'Amore di Mårja* del 2002; ed anche Valeria Golino è “respinta” dagli abitanti di Lampedusa perché considerata “diversa”, in *Respiro* (2002) di Emanuele Crialesi. L'altra “anti-diva” per eccellenza è Giulietta Masina, stupenda interprete di *La Strada* (1954) di Federico Fellini e di tanti altri film, tra cui *Le Notti di Cabiria* (1957), in cui è addirittura una prostituta; ora – a parte quelle che esercitano il mestiere sulla strada, come *Le Buttane* (1994) di Aurelio Grimaldi, o nelle Case di tolleranza, come *Film d'amore e d'anarchia* (1973) di Lina Wertmüller e *Paprika* (1991) di Tinto Brass – sono tante le prostitute ad essere le protagoniste “individuali” di diversi film importanti: come Catherine Deneuve in *Bella di giorno* (1967) di Luis Buñuel; Claudia Cardinale ne *La Viaccia* (1961) di Mauro Bolognini e in *C'era una volta il West* (1968) di Sergio Leone; Shirley MacLaine in *Irma la dolce* (1963) di Billy Wilder; Audrey Hepburn in *Colazione da Tiffany* (1961) di Blake Edwards; Melanie Griffith in *Qualcosa di travolgente* (1987) di Jonathan Demme; e – la più famosa di tutte – Julia Roberts in *Pretty Woman* (1990) di Garry Marshall; poi vi sono le prostitute che, in qualche modo, tentano di cambiare vita, come la stupenda Anna Magnani di *Mamma Roma* (1962) di Pier Paolo Pasolini o *Adua e le compagne* (1960) di Antonio Pietrangeli.

Anna Magnani e Giulietta Masina compaiono insieme nel film *Nella città l'Inferno* (1959) di Renato Castellani (tratto dal romanzo *Roma, Via delle Mantellate* di Isa Mari, pseudonimo di Luisa Rodriguez, che aveva assunto lo pseudonimo del padre, il messinese “divo” e regista del muto Febo Mari).

Ed ecco le donne di Fellini: la struggente Gelsomina o la dolce Cabiria di Giulietta Masina, la Sandra Milo di *8 e 1/2* (1963), la Gradisca o la tabaccaia dal seno enorme di *Amarcord* (1973), o tutte quelle de *La Città delle donne* (1979), in cui vi sono, da un lato, le “femministe” arrabbiate e, dall'altro, in netta contrapposizione, le donne procaci e sensuali, simbolo del desiderio erotico dell'uomo che le considera “donne-oggetto”.

Non mancano, poi, le donne lavoratrici, come le sartine de *Le Ragazze di Piazza di Spagna* (1951) di Luciano Emmer o quelle che, in attesa di un colloquio di lavoro, si ammassano sulle rampe di una scala, da cui precipitano a causa della rottura di una ringhiera, in *Roma, ore 11* (1952) di Giuseppe De Santis (che rievoca un fatto di cronaca veramente accaduto, in cui una ragazza perse la vita e molte altre furono ferite anche gravemente).

E poi vi sono due stupende attrici, dal viso dolcissimo, accomunate da un tragico destino: Jean Seberg (che ricordiamo in *Santa Giovanna*, 1957, di Otto Preminger, interpretata, fra le altre, anche da Ingrid Bergman nel film di Victor Fleming del 1948; in *Fino all'ultimo respiro / À bout de souffle*, 1960, di Jean-Luc Godard;



Anna Magnani

in *Buongiorno tristezza*, 1958, di Otto Preminger) e Romy Schneider (che viene ricordata soprattutto per la trilogia di *Sissi*).

E come dimenticare la grande Elizabeth (Liz) Taylor, con i numerosi, avvincenti ritratti femminili cui ha dato vita?

E ricordiamo pure le donne emancipate di Pedro Almodovar in Spagna, o – in Italia – quelle di Marco Ferreri (come Marina Vlady ne *L'Ape regina* del 1963, Annie Girardot ne *La Donna scimmia* del 1964, Catherine Deneuve ne *La Cagna* del 1972, ecc.); di Ferzan Ozpetek, di Carlo Verdone.

Un cenno a parte meritano le eroine e le donne “ribelli”, come Vivien Leigh, la Rossella O'Hara di *Via col vento* (1939) di Victor Fleming; *Thelma e Louise* (Susan Sarandon e Geena Davis, nel film diretto da Ridley Scott nel 1991), la Uma Thurman di *Pulp Fiction* (1994) e dei due *Kill Bill* (2003 - 2004); le protagoniste (Valeria Bruni Tedeschi e Micaela Ramazzotti) de *La Pazza gioia* (2010) di Paolo Virzì, che fuggono da una comunità di donne affette da disturbi mentali alla conquista della libertà perduta; o ancora la *Malena* (2000) di Giuseppe Tornatore interpretata da Monica Bellucci; la storia vera di Rita Atria, che si ribella apertamente alla mafia, ne *La Siciliana ribelle* (2009) di Marco Amenta; l'inquieta ragazza siciliana che non sa adattarsi a una vita “normale”, interpretata da Penelope Cruz, nel film *La Ribelle* (1993) di Aurelio Grimaldi (tratto dal suo romanzo *Storia di Enza*); mentre un'altra



Penélope Cruz

siciliana che si ribella alle idee retrograde della famiglia e dell'ambiente in cui vive è la protagonista di *Vevo i pantaloni* (1996) di Maurizio Ponzi (tratto dal romanzo omonimo di Lara Cardella).

Oltre a questa “tipologia” di donne coraggiose e ribelli, vi sono le adolescenti: ad esempio, Carrol Baker in *Baby Doll*, 1956, di Elia Kazan; Sue Lyon in *Lolita*, 1962, di Stanley Kubrich (di cui, nel 1997, Adrian Lyne gira il *remake*); Jacqueline Sassard in *Guendalina*, 1957, di Alberto Lattuada; Catherine Spaak in *I Dolci inganni*, 1960, di Alberto Lattuada e *La Voglia matta*, 1962, di Luciano Salce); e – per converso – le più (relativamente) anziane “seduttrici” di giovani (ma il rapporto è “ambivalente”), come Anne Bancroft nei confronti di Dustin Hoffman ne *Il Laureato* (1968) di Mike Nichols, Lisa Gastoni verso Lou Castel in *Grazie zia* (1968) di Salvatore Samperi, Laura Antonelli per il giovanissimo Alessandro Momo in *Malizia* (1973) dello stesso Samperi.

Dopo il successo del *Decameron* (1971) di Pier Paolo Pasolini, ecco una serie di film cosiddetti “boccacceschi” (anche se dello scrittore certaldese non hanno nulla, a parte l'ambientazione e qualche scena erotica vista nella sua valenza più grossolana). E, quindi, a seguire, moltissimi film definiti “spazzatura” o, comunque, di “serie B”, le cui protagoniste sono le varie dottoresse, insegnanti, liceali, infermiere, soldatesse, poliziotte, ecc., cui prestano il volto (e soprattutto le procaci forme e le “nudità”) attrici come Edwige Fenech, Barbara Bouchet, Nadia Cassini, Gloria Guida, Carmen Villani, Jenny Tamburi e tante altre.

Ma non si pensi che le donne siano protagoniste soltanto fino a quando sono giovani e belle, poiché non mancano i film in cui, invece, anche le donne anziane, a volte “cadenti” e avvizzite, possono assurgere a ruolo di protagoniste, come rivelano, ad esempio, quelli di Gianni Di Gregorio (*Pranzo di ferragosto*, 2008; *Gianni e le donne*, 2011), che, soprattutto nel primo, pone sulla scena delle simpatiche, deliziose ed effervescenti donne anziane.

Come nel carosello finale di *8 e 1/2* di Fellini compaiono tutti i personaggi che hanno fatto parte della vita del protagonista, così – giunti alla fine di questo *excursus* necessariamente parziale e largamente incompleto – possiamo immaginare, come in un sogno infinito, tutte le donne, nelle loro variegata sfaccettature, fisiche e caratteriali, che hanno cullato le nostre fantasie dal grande schermo, che il “mezzo meccanico” – con il suo fascio luminoso che attraversa il buio della sala in mezzo a una miriade di pulviscoli danzanti freneticamente nell'aria – fa rivivere ogni volta, sempre di nuovo, rendendole “immortali”: ancor più di quanto non faccia ogni anno, l'8 marzo, in Italia e in tanti altri Paesi del mondo, la “Giornata Internazionale della donna”, pur meritoriamente istituita per ricordare le conquiste sociali, le discriminazioni e la violenza di cui è stato oggetto (e, purtroppo, ancora oggi continua ad essere) il genere femminile.

Nino Genovese

La campagna #pervedereadocchichiusi

Si è da poco conclusa la ventunesima edizione del festival internazionale del doppiaggio "Voci nell'Ombra", 2020-2021.



Laura Giordani

Il 2020 è stato un anno segnato da notevoli stravolgimenti. Quando una cosa minuscola, tanto piccola da aggrapparsi a una cellula, mette a nudo la fragilità del grande mondo moderno, la vuota vastità che rimane dell'opera umana si popola di incertezze e timori.

Abbiamo avuto paura, ma il dolore, il senso di impotenza e quella stessa paura, tutt'altro che estinta, incontrano un limite tracciato dalla volontà di coloro che, con cura gioiosa e benedetta, intendono ricostruire, edificare e perfezionare.

Questo meraviglioso fermento ha animato le giornate del festival, durante il quale ogni intervento ha dato voce a un forte desiderio di miglioramento. Voci nell'Ombra, chiama a raccolta e premia le eccellenze del mondo del doppiaggio ormai da vent'anni, ha puntato l'attenzione sull'accessibilità grazie alla campagna #pervedereadocchichiusi per non lasciare nessuno indietro; per non rimanere indietro. In occasione della campagna, si è parlato a lungo di accessibilità e sono emerse alcune questioni di fondamentale importanza.

Uno spunto di grande rilievo è stato fornito da Carlo Cafarella, responsabile di Moviereading, un'applicazione tutta italiana che, sincronizzandosi automaticamente all'audio, permette di avere audiodescrizioni e sottotitoli senza ricorrere a ulteriori supporti. Con grande lucidità e ragionevolezza, egli ha ribadito quanto già evidenziato nei miei precedenti articoli usciti su **Diari di Cineclub** e ha sottolineato l'importanza di apportare miglioramenti alla Legge Franceschini, che ha sortito, quale effetto collaterale, quello di far percepire alle produzioni le audiodescrizioni e i sottotitoli come una sorta di tassa per avere accesso ai fondi statali e non come una reale necessità.

L'acutezza di una simile osservazione tiene sicuramente conto dell'abbassamento del livello di professionalità riscontrato nei testi audiodescrittivi che, per contenere una spesa ingiustamente reputata accessoria, vengono affidati a chi (è evidente) non ha né l'esperienza né tantomeno la formazione adeguata a svolgere questa importante professione. Si tratta di una tendenza fin troppo marcata nelle

piattaforme di streaming online on demand e in alcune società che, così facendo, mancano di rispetto non solo a un'intera categoria di professionisti, ma anche a coloro che dovranno fruire di prodotti non conformi alle linee guida italiane o, nel migliore dei casi, scadenti. Il principio di accessibilità non deve essere ridotto a una maschera virtuosa o, peggio, a un inconveniente da arginare; sarebbe un vero e proprio insulto agli sforzi fatti da centinaia di professionisti che con enorme dedizione hanno abbattuto veri ostacoli, vere barriere, permettendo al pubblico affetto da disabilità sensoriale di partecipare alla vita culturale animata

l'audiodescrittore sta rientrando solo ora nel Contratto Nazionale del settore Doppiaggio ed è citata dalla piattaforma sindacale per il rinnovo del contratto nazionale e nella Norma UNI. Siamo indietro rispetto al resto dell'Europa. Siamo indietro perché tarda ad arrivare una legge che imponga alle emittenti televisive e alle varie piattaforme di garantire servizi realmente accessibili per tutti. Siamo indietro perché una mentalità che vede un diritto come un ostacolo non può far altro che arrancare.

Grazie alla campagna #pervedereadocchichiusi, voluta dalla direttrice del festival, Tiziana Voarino, e alla presenza in giuria della onlus Blindsight Project, nella persona della presidente Laura Raffaeli, sono stati assegnati due premi importanti: uno alla carriera di audiodescrittore e l'altro alla migliore audiodescrizione del 2020.

Francesca Di Girolamo è stata premiata con l'Anello d'Oro per la migliore Audiodescrizione del 2020, realizzata con Artis Project per il film "Hammamet" di Amelio, uscito al cinema a fine 2019, tra gli ultimi prodotti nazionali ad avere circuito nelle sale prima del lockdown e reso fruibile grazie all'APP gratuita Moviereading. Una professionista del settore che, dopo una lunga formazione e un'esperienza raccolta con impegno, ha composto un testo descrittivo eccellente.

Il premio alla carriera di audiodescrittrice è stato assegnato alla sottoscritta pur avendolo rifiutato ben due volte negli ultimi anni. La giuria ha inteso premiare la professionalità, l'impegno profuso nel far conoscere e comprendere l'importanza dell'audiodescrizione e la dedizione alla formazione di descrittori professionisti altamente specializzati.

Premi e cerimonie sono un viatico importante per accendere i riflettori su un settore di connessione tra servizio sociale e audiovisivo qual è l'audiodescrizione. Tuttavia le sole luci non bastano. Ci vogliono azioni concrete, percorsi di riconoscimento e regolamentazione da portare a termine per tutelare professionisti e pubblico in merito alla qualità e conformità dei testi redatti, ci vuole attenzione costante. Il sipario è aperto. Gli attori sono in scena. Che lo spettacolo inizi!

Laura Giordani

VOCI NELL'OMBRA
IL FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL DOPPIAGGIO

VENTUNESIMA EDIZIONE
24 - 27 FEBBRAIO 2021

#pervedereadocchichiusi

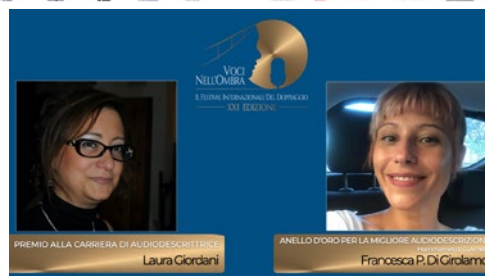
24 FEBBRAIO ORE 14,30 ON LINE SUL SITO E SULLA PAGINA FACEBOOK DEL FESTIVAL
Il doppiaggio, l'adattamento e la trasposizione multimediale nel periodo in cui stiamo vivendo.
La grande sfida dell'accessibilità, delle piattaforme e delle nuove tecnologie, anche nei film multilingue.

Tra gli interventi: Anna Giaufret, Micaela Rossi, Andrea Micciché, Cristina Bolla, Delia Chiaro, Roberto Chevalier, Fabrizia Parini, Marco Bechis, Carlo Eugeni, Aleksej Kozuljaev, Laura Giordani, Fabrizia Castagnoli, Valeria Giordano, Mary Pellegatta, Valerio Piccolo, Daniele Giuliani, Arturo Villone, Silvia Pepitoni, Carlo Cafarella, Maria Eugenia Larrena, Alice Pagano, Tiziana Voarino.
Sarà svolto servizio di interpretazione nella lingua dei segni italiana dalla dott.ssa Genny Brusegan Conte e dalla dott.ssa Maria Dellino.

26 FEBBRAIO 2021 ore 18 ON LINE SUL SITO E SULLA PAGINA FACEBOOK DEL FESTIVAL
Premi e talk

Anelli d'Oro al doppiaggio e approfondimenti. Saranno presentati i premi e i premiati.
NUOVA SEZIONE DI GIURIA AUDIODESCRIZIONI in collaborazione con la ONLUS Blindsight Project:
PRIMO ANELLO D'ORO PER AUDIODESCRIZIONE e PRIMO PREMIO ALLA CARRIERA DI AUDIODESCRITTORE

Il Festival è a cura di RISORSE PROGETTI & VALORIZZAZIONE



Le due audiodescrittrici premiate con l'anello d'oro di Voci nell'Ombra

non solo dal cinema, ma da qualsiasi altra forma di prodotto audiovisivo.

Questa figura altamente specializzata che è

Diari di Cineclub | Media partner

Nomadland - i nuovi nomadi alla conquista del West

Sinossi: Nomadland segue Fern (McDormand), una donna che, dopo il collasso economico di una cittadina rurale nel Nevada, fa i bagagli e parte nel suo van per provare la vita on-the-road, fuori dalla società convenzionale, da moderna nomade. Il film include i nomadi veri Linda May, Swankie e Bob Wells che fanno da mentori e compagni a Fern nel suo viaggio attraverso il vasto paesaggio dell'Ovest americano



Tonino Mannella

Recente vincitore del Golden Globe come miglior film drammatico e, ancor prima, del Leone d'oro al Festival di Venezia, *Nomadland* è il terzo lungometraggio della regista cinese, ma di formazione anglo-americana, Chloé Zhao

che si è subito segnalata come una delle promesse del cinema americano. Fin dagli esordi, infatti, i suoi lavori hanno riscosso interesse, apprezzamento e candidature al Festival di Cannes e al Sundance Festival di Robert Redford sempre attento alle nuove proposte indipendenti.

Come nei precedenti film la regista mantiene l'intenzione di utilizzare principalmente attori non professionisti anche se in quest'ultimo si avvale anche del notevole contributo di Frances McDormand, che qui riveste anche il ruolo di produttrice. Al suo fianco vere e proprie icone del nomadismo americano: Linda May, Swankie e Bob Wells, veri nomadi che incrociano le loro vite e i loro spostamenti con quelli della protagonista Fern. Loro rappresentano il vero elemento di novità del film, la loro testimonianza rafforza la componente naturalistica del film inserendosi, allo stesso tempo, nella narrazione.

Il film prende spunto dall'inchiesta giornalistica di Jessica Bruder che, dopo aver pubblicato nel 2014 un reportage in cui denuncia il quadro agghiacciante degli effetti della crisi economica del 2008 sugli over sessanta, segue con il proprio camper gli spostamenti dei travellers percorrendo più di venticinquemila chilometri in lungo e in largo per tutto il territorio statunitense.

Questi nuovi nomadi sono un vero e proprio popolo di persone che hanno perso lavoro, risparmi e diritto alla pensione in seguito alla recessione e si mettono in viaggio, vivendo nei propri camper o roulotte, alla ricerca di lavori temporanei o stagionali. Si è così venuto a creare un circuito nazionale in cui centinaia di annunci compaiono sul web e, in cambio di mano d'opera, offrono il posto per parcheggiare, luce, acqua e in qualche caso una paga oraria. In un altro documentario della Bruder viene inoltre approfondito il sistema messo in piedi dal principale reclutatore di questa particolare fascia di popolazione: Amazon. Il colosso del commercio ha infatti costituito una unità di lavoro sperimentale denominata CamperForce pensata appositamente per questo tipo di operai: ogni autunno viene organizzato un centro di reclutamento e allo stesso tempo di vendita di prodotti specifici. La multinazionale offre in questo modo una modalità di sopravvivenza attraverso la costituzione di un microcosmo in cui il lavoratore



può spendere quello che guadagna all'interno del sistema stesso. Parallelamente a questo contesto si inserisce la figura di Bob Wells, ex magazziniere, anche lui distrutto dalla recessione, che ha messo in piedi una rete di mutua assistenza attraverso il sito CheapRVLiving.com tramite il quale insegna, ancora oggi, come vivere risparmiando e a interpretare lo spirito del traveller come una filosofia di vita. Il film della Zhao combina tutte queste sfaccettature nella vicenda personale di Fern, una donna non più giovane, da poco vedova, e senza domicilio visto che il codice postale di Empire - Nevada è stato abrogato in seguito alla crisi economica, da questa doppia privazione prende il via il viaggio (forzato) di Fern. L'assenza della casa (houseless e non homeless) come sottolinea la protagonista in un dialogo è anche il centro di una riflessione sviluppata dalla regista cino-americana: una volta abbandonata, più per necessità che per scelta, l'abitazione diventa quasi come un'entità minacciosa che, invece di accogliere con la sua solidità e stabilità, provoca un rifiuto e la necessità di riprendere il viaggio. Ma i riferimenti vanno anche al di là dei recenti sconvolgimenti economici, il nomadismo americano è figlio prima dello spirito pionieristico dei coloni che hanno dato vita all'epopea della conquista del West e, successivamente dallo spostamento di intere famiglie, nella stessa direzione, in seguito alla Grande Depressione come raccontato da Steinbeck. Ad accomunare queste grandi migrazioni sono gli stravolgimenti economici e le difficili condizioni di vita ma anche la ricerca di un sogno di libertà, che col passare dei secoli si fa sempre più sbiadito e la libertà sempre più condizionata, quale libertà è possibile se l'essere nomadi è una conseguenza di congiunture economiche e di disperazione?

Chloé Zhao in *Nomadland* cerca di combinare gli aspetti documentaristici dell'inchiesta di Jessica Bruder con il racconto di finzione e la

storia di Fern costruendo un film on-the-road che non manca di sottolineare, ancora una volta, gli sconfinati spazi americani i tramonti suggestivi e i paesaggi selvaggi che la civiltà non ha ancora raggiunto a cui aggiunge una particolare visione dei paesaggi urbani post industriali quasi come se le carcasse dismesse delle vecchie industrie entrassero a far parte della natura e della storia del popolo americano. Ad accompagnare ed evidenziare i passaggi più intensi del film la splendida colonna sonora di Luigi Einaudi anche se in qualche passaggio, la regista, sembra abusarne sottolineando emozioni che non ne avrebbero bisogno. Anche dal punto di vista politico il film sfiora solamente tematiche scomode e il colosso Amazon viene dipinto come un grande benefattore, sempre presente a cui ciclicamente il povero migrante può fare ricorso. Le problematiche sociali dietro la scelta di diventare travellers sono solamente accennate per un film che più che denunciare sembra ammiccare fedele alle nuove regole del politically correct americano.

Da sottolineare, semmai ce ne fosse davvero bisogno, l'ennesima, magistrale prova attoriale di Frances McDormand che mette al servizio della storia la sua umanità e le sue grandi doti espressive. Sicuramente *Nomadland* continuerà a fare incetta di premi importanti, per come è confezionato e per la congiuntura mondiale che lo rende molto attuale in questo periodo di incertezza oltreché per la carenza di produzioni, ma il tentativo di fondere documentario e finzione in questo caso riesce solo in parte e la storia non riesce ad emozionare come dovrebbe né a denunciare come farebbe una grande inchiesta.

Nell'attesa di vederlo finalmente in sala appena la situazione lo consentirà, il film sarà disponibile in Italia sulla piattaforma Disney+ a partire dal 30 aprile e a quel punto sapremo anche quante statuette la pellicola avrà conquistato alla cerimonia degli Oscar 2021.

Tonino Mannella

Maria Zambrano o la bellezza dell'esilio



Valeria Consoli

In *Non sono mai stata via*, il libro di Nadia Terranova recentemente pubblicato da rueBallu Edizioni ed illustrato da Pia Valentini¹, l'autrice ci presenta una biografia della filosofa spagnola Maria Zambrano, che insieme a Simone Weil, Hannah Arendt,

Etty Hillesum si fa rappresentante di quel pensiero femminile caratterizzante buona parte del Novecento europeo e che, del lungo esilio fuori dalla Spagna franchista di quasi cinquant'anni, ha fatto la sua cifra esistenziale oltre che la matrice stessa del suo pensiero. Nata nel 1904 a Velez - Malaga da Don Blas Zambrano e da Araceli Alarcón Delgado, fin da piccola respira in famiglia un'atmosfera improntata alla conoscenza ed alla cultura, non soltanto perché i genitori sono entrambi insegnanti ma soprattutto perché Don Blas è in contatto con l'intelligenza del Paese, con scrittori come Miguel De Unamuno e poeti come Antonio Machado. Il *dis-nascere*

A seguito del padre, che nel 1908 accetta un incarico a Madrid prima e quindi a Segovia, nel Nord della Spagna, a soli cinque anni la piccola Maria ha già alle spalle due traslochi insieme alla sua famiglia, che nel 1911 saluta l'arrivo di Araceli, la sorella amatissima con la quale nel corso degli anni della dittatura franchista condividerà una lunga parte dell'esilio - *des-tierra* - in spagnolo. Lo sradicamento dalla propria terra natale, l'Andalusia, assume in questo modo una connotazione semantica, che rimanda letteralmente ad un altro termine, che diventa così una parola - chiave del suo pensiero filosofico. *Dis-nascere* (parola da lei totalmente inventata) significa *dis-farsi* delle proprie origini, quindi della propria nascita e di un fatto, che non possiamo più cambiare. *Disnascere* significa anche avere accesso al sogno e quindi alla memoria. Quella stessa memoria, che durante il periodo del *destierro*, la porta all'affermazione - a prima vista ossimorica - di una "bellezza dell'esilio e nell'esilio", che trasfigura con gli occhi della memoria e quindi della nostalgia di quei luoghi, magari abbandonati con sollievo in seguito alle ingiustizie ed alle prevaricazioni subite.

Nel 1936, mentre in tutta la Spagna infuria la guerra civile fra nazionalisti e repubblicani, al seguito del marito Alfonso Rodriguez Aldave, un diplomatico da lei sposato quello stesso anno, Maria si sposta dapprima a Cuba, dove ha occasione di tenere una conferenza su Ortega y Gasset, quindi in Cile dove cura un'antologia dedicata a Federico García Lorca, morto fucilato in Andalusia a causa della sua omosessualità e per essersi schierato con il partito socialista. In realtà la sua lontananza dalla Spagna è soltanto fisica. Sul piano

sentimentale è come se non fosse mai andata realmente via. Nel '37, dopo che Bilbao è caduta in mano ai nazionalisti e per i repubblicani è ormai persa ogni speranza, Maria ed Alfonso tornano in patria. A chi domanda loro perché sono tornati in un momento, in cui tutto è perduto, entrambi rispondono: *Proprio per quello!*

L'esilio romano e l'amicizia con Elsa Morante

Con la sconfitta dei repubblicani, nel cui esercito si è arruolato il marito di Maria, ha inizio il lungo esilio della Zambrano in Europa e nel mondo. Siamo nel '39. Dopo una breve parentesi a Parigi, quindi a New York, Maria si stabilisce col marito a Cuba, dove insegna all'Università, alternando la sua permanenza nell'isola caraibica con quella nella non lontana Puertorico, dove fino al '43 trascorre dei lunghi periodi tenendo numerosi seminari e conferenze. A Puertorico Maria si sente quasi a casa, quando da Parigi la raggiunge la feroce notizia dell'occupazione nazista della Francia. Il suo pensiero corre immediato all'anziana madre malata ed alla sorella Araceli, rimasta anch'essa vedova, e torna in Europa. A guerra finita e dopo la separazione dal marito, dopo un breve ritor-



Maria Zambrano (Spagna 1904 - 1991)

spesso con Elsa Morante, Alberto Moravia e la cerchia degli intellettuali loro amici, fra i quali la poetessa e scrittrice Cristina Campo ed il suo compagno, il filosofo Elémire Zolla. Tra Morante e Zambrano nasce in modo particolare una perfetta sintonia. Anche se non ci è dato sapere se le due donne avessero mai discusso fra loro di poesia, è però un fatto che tra Elsa e Maria ci fossero più consonanze di quanto esse stesse pensavano.

Se nel testo della Zambrano *Filosofia y poesia* l'autrice rivaluta quel *logos*, quel sentire della poesia, che rimanda all'esperienza concreta della realtà, una simile esperienza si può ritrovare anche ne *L'isola di Arturo* della Morante. E' indubbio tuttavia che l'influsso della pensatrice spagnola assuma i suoi più salienti connotati nell'ultima fatica letteraria di Elsa, il cui titolo stesso di *Araceli* riecheggia il nome dell'amata sorella di Maria, mentre il viaggio *a rebours* di Manuele, quarantatreenne protagonista del romanzo, intellettuale in crisi irrisolto nella sua omosessualità, alla ricerca del luogo mitico - la pietraia arida di Almendral - che ha dato i natali alla madre, altro non è che un'imitatio del ruolo di esiliata di Maria, che soltanto alla fine della sua vita - muore il 6 Febbraio 1991 - ormai celebre e insignita di onorificenze, soltanto nel 1984 riesce a tornare in Spagna. A chi nel corso di un'intervista le chiedeva che impressione le facesse il suo ritorno nelle terra natale, lei rispondeva semplicemente ' *In realtà non sono mai stata via!*'

Valeria Consoli



no in Sudamerica, si convince a lasciare Parigi - per lei divenuta troppo cara e 'snob' e nel '53 si stabilisce a Roma. Secondo una testimonianza di Rafael Romero Alarcón, parente della Zambrano, al famoso Caffè Rosati di Piazza del Popolo, non lontano dal loro minuscolo appartamento, le due sorelle si incontrano

¹ Nadia Terranova, *Non sono mai stata via*, Rue Ballu, Palermo, 2020

Lo strano destino cinematografico di Nelo e Dino Risi

Due modi di interpretare il mondo con la cinepresa



Pierfranco Bianchetti

La vita spesso è bizzarra come hanno potuto constatare i fratelli Nelo e Dino Risi. Figli del medico ufficiale del Teatro alla Scala di Milano (il primo nato il 23 dicembre 1916 e il secondo il 21 aprile 1920) a sua volta figlio di un repubblicano convinto, segretario di Mazzini e amico di Garibaldi, entrambi frequentano il liceo classico Giovanni Berchet di via Commenda vicino a Porta Romana in pieno centro cittadino frequentato da tanti intellettuali e artisti cittadini. Entrambi, per tradizioni familiari, si laureano in medicina, ma le loro aspirazioni sono di ben diversa natura. Dino, medico psichiatra, abbandona presto il camice bianco e si trasferisce a Roma, la nostra piccola Hollywood del dopoguerra per fare del cinema, mentre Nelo che lo raggiunge presto nella capitale, è inizialmente attratto dalla psicanalisi e dalla poesia. Già nel 1941 Nelo, a ventuno anni, pubblica la sua prima raccolta intitolata *Le opere e i giorni*, che attira l'attenzione di Ungaretti, Raboni e Garboli, ma è soprattutto il tema della follia che lo affascina e a cui dedica molti studi. Poi intuisce che il documentario è lo strumento culturale con il quale vuole analizzare la realtà che lo circonda. Verso i trent'anni va a Parigi, dove collabora al gruppo di lavoro di Richard Leacock e John Ferno e gira una serie di corto e mediometraggi di carattere storico-didattico, quali *Il delitto Matteotti*, *Enrico Fermi*, *I fratelli Rosselli*, *La Firenze di Pratolini* e anche alcune serie televisive a soggetto.

Nel '63 è la volta del suo primo lungometraggio *Andremo in città*, un dramma ambientato in Jugoslavia durante la seconda guerra interpretato da Geraldine Chaplin e Nino Castelnuovo. Nel '68, ormai maturo artisticamente, Nelo è pronto per un'opera più impegnativa, *Diario di una schizofrenica*, ricostruzione di un episodio avvenuto nel 1930 e considerato un caso famoso della letteratura medica psichiatrica. Si tratta della storia della giovane Anna affetta da alienazione mentale curata in una clinica svizzera da una dottoressa psicanalista. Una terapia lunga e difficile al termine della quale la ragazza guarita tornerà alla vita normale. La pellicola è considerata ancora oggi uno degli esempi più riusciti sul tema del disagio mentale e sulla psicopatologia.

Nel '70 è la volta di *Ondata di calore*, film interpretato dall'affascinante Jean Seberg, tratto dal romanzo di Dana Moseley ambientato a Agadir in Marocco. Protagonista Joyce, una donna in profonda crisi, moglie di un ingegnere tedesco incaricato di ricostruire la città africana dal terremoto del '61. Tra tempeste di sabbia e un caldo opprimente, Joyce è sconvolta da visioni che la portano fino al suicidio fortunatamente non andato a buon fine. Un

medico amico di famiglia lo aiuterà, ma il finale sarà drammatico e inaspettato.

Nel 1971 è la vita e la morte del poeta e scrittore Arthur Rimbaud a interessare il regista con *Una stagione all'inferno* interpretato da Terence Stamp, Florinda Bolkan e Jean-Claude Brialy, che indaga sul rapporto sentimentale tra Rimbaud e il "poeta maledetto" Paul Verlaine. Nel 1973 Nelo Risi riesce a tradurre in immagini il racconto storico del 1840 di Alessandro Manzoni *Storia della colonna infame*, intitolandolo semplicemente *La colonna infame*, sceneggiato da lui e da Vasco Pratolini nel quale descrive con efficacia il clima di ignoranza, la superstizione e il pregiudizio vissuti durante l'epidemia del 1630 a Milano. Il capitano di giustizia Arconati (Helmut Berger) alla ricerca degli improbabili untori che diffondono la peste imbrattando i muri e le porte della città, arresta il commissario di sanità di Porta Ticinese Guglielmo Piazza (Vittorio Caprioli) e lo tortura atrocemente fino a indurlo a confessare davanti al tribunale la colpevolezza di Gian Giacomo Mora (Francisco Rabal), il barbiere con negozio in piazza Vetra ritenuto ingiustamente l'autore del contagio. I due malgrado le proteste del Cardinal Borromeo moriranno sulla ruota e sulle macerie della casa di Mora, una colonna "infame" verrà eretta come monito per le masse, ma che presto diventerà il simbolo della vergogna dei giudici assassini (il triste monumento verrà abbattuto nel 1778).

Il film, pur non tradendo il testo letterario, s'ispira all'attualità politica italiana dei primi



"Una stagione all'inferno" (1971) di Nelo Risi

anni Settanta e viene molto apprezzato dalla critica e dagli intellettuali.

Nelo, che nel 1957 ha incontrato a Roma Edith Bruck, la donna con la quale rimarrà legato per mezzo secolo, non abbandona la poesia, mentre prosegue la sua attività di cineasta anche per la televisione con *Le città del mondo* (1975), *La traversata* (1976), *Nossignore* (1976), *Idillio/Infinito di Giacomo Leopardi* (1978), *Un amore di donna* (1988) e *Per odio, per amore* (1990).

Nel 1996, più che mai attratto dal tema della follia, tenta di portare sullo schermo il libro di Aldo Carotenuto *Diario di una segreta simmetria*, storia di Sabina Spielrein affascinante paziente di Carl Gustav Jung affetta da nevrosi ossessiva. La produzione purtroppo non andrà a buon fine, ma la vicenda sarà poi portata



"Il sorpasso" (1962) di Dino Risi



"Una vita difficile" (1961) di Dino Risi

sullo schermo nel 2003 da Roberto Faenza con *Prendimi l'anima* e da David Cronenberg nel 2011 con *A Dangerous Method*.

Nelo Risi muore a Roma a novantacinque anni il 17 aprile 2015, sette anni dopo suo fratello Dino. Una demenza senile gli ha rubato l'ultima parte della sua vita vissuta accanto alla sua tenera compagna Edith Bruck.

Molto diverso è invece il cammino artistico di Dino Risi, che fin da ragazzo marina la scuola per andare a vedere in un cinemino aperto anche alla mattina, Charlot, Tom Mix e Douglas Fairbanks. Suo compagno di liceo al Berchet, ma avanti di due classi, è Alberto Lattuada, mentre Luciano Emmer è suo compagno di banco.

Nel '40 il ventiquattrenne studente di medicina vicino alla laurea, ritrova per caso all'interno di un negozio d'antiquari Lattuada che gli propone di andare con lui sul set del film *Piccolo mondo antico* diretto da Mario Soldati come assistente alla regia. Sarà per il futuro maestro della commedia all'italiana un'esperienza formativa. Tra i carrelli e le luci di scena s'innamora, ricambiato, della protagonista Alida Valli suscitando le gelosie di Soldati che da tempo spera di sedurre l'attrice. Un giorno mentre Dino e Alida si baciano in una stanza notano del fumo che esce da un tappeto arrotolato in terra. Dentro vi è il regista con il suo sigaro acceso nascostosi in quel modo curioso per spiarli!

Nel '41 il suo amico Alberto che sta esordendo dietro la macchina da presa con *Giacomo l'idealista*, lo chiama al suo fianco come aiuto regista. Dino ormai ha il cinema nel sangue, ma purtroppo è richiamato alle armi e inviato a Avellino. Qui il suo reggimento sta per partire per la Russia, ma è fortunato perché una provvidenziale insufficienza epatica da cui guarirà, gli frutta il congedo. Solo quaranta dei duecento commilitoni inviati sul fronte russo torneranno a casa. Rientrato a Milano Dino fugge

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

in Svizzera, dove si lega a molti intellettuali italiani tra i quali Giorgio Strehler. A Ginevra frequenta lezioni di regia, poi conosce e sposa una ragazza svizzera, Claudia Mosca, futura madre dei due figli Marco e Claudio. Nel '45 dopo la laurea in medicina e la specializzazione di psichiatria, gira alcuni documentari sulla Milano dell'epoca riscoperti diversi anni dopo.



"Il vedovo" (1959) di Dino Risi

Poi stanco anche lui come Nelo del camice bianco, lascia Milano e si trasferisce a Roma, allora l'America di tanti giovani aspiranti cineasti. Qui comincia la sua straordinaria carriera cinematografica. Sceneggiatore, aiuto regista, dopo il suo primo film *Vacanze col gangster*, di-



"La colonna infame" (1973) di Nelo Risi,

venta in breve tempo il più rappresentativo esponente della commedia all'italiana. *Poveri ma belli*, 1956, *Il vedovo*, 1959, *Il mattatore*, 1959, piacciono molto al pubblico e alla critica, come anche nel '62 il mitico *Il sorpasso*. Soprattutto dirigendo Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman e Alberto Sordi, il regista disegna memorabili ritratti di personaggi dell'Italia di quegli anni tra pregi (pochi) e difetti (molti).

Arrivano poi sullo schermo *Una vita difficile*, 1961, *I mostri*, 1963, *In nome del popolo italiano*, 1972, capolavori assoluti del nostro cinema. Il regista non disdegna di affrontare testi letterari quali *La stanza del vescovo* da un romanzo di Piero Chiara e anche temi delicati come il rapporto tra padre e figlio in *Caro papà* (1979) e soggetti incentrati sull'immaginazione come *Fantasma d'amore* (1981).

Altri suoi grandi successi sono *Profumo di donna* (1974), *Anima persa* (1977), *Sono fotogenico* (1980). Dino Risi, dopo una carriera cinematografica ricchissima, muore a Roma il 7 giugno 2008. Le sue ceneri sono state disperse dai figli a Murren in Svizzera nel luogo dove aveva conosciuto sua moglie Claudia con cui è rimasto sempre in buoni rapporti anche dopo la separazione.

Pierfranco Bianchetti

Debutta sui social la sit-com della coppia Kiki&Kikò



Giuseppe Barbanti

Nella triste realtà degli ultimi mesi con i teatri chiusi, la diffusione sulla rete web e sui social di trasmissioni in streaming di esibizioni di artisti, ha fatto emergere le potenzialità di questa forma di coinvolgimento del pubblico degli spettacoli dal vivo, orfano, non si sa ancora fino a quando, non solo dell'opportunità di vedere in carne e ossa i propri beniamini ma anche di scoprirne di nuovi.

Fermo restando che l'affermarsi di questa forma di fruizione alternativa e accessoria non dovrà mai porsi come sostitutiva di nessuno dei vari generi di spettacolo dal vivo, dalla prosa alla danza, dalla lirica alla musica classica, non si può non constatare con piacere che sta prendendo forma un nuovo strumento di dialogo e confronto con un pubblico tradizionalmente di nicchia rispetto ai grandi eventi, in grado, peraltro, di ampliare la ricaduta di proposte di solito destinate a spettatori fidelizzati e motivati allargando la fascia del potenziale pubblico. Fra le tante novità che si affollano sui social e nella rete

c'è la coppia Kiki&Kikò, parto della fantasia e dell'inventiva di Selene Gandini e Caterina Gramaglia, attrici-autrici dai percorsi diversi, più volte incrociatisi negli ultimi anni. Gandini, che ha debuttato sul grande schermo da protagonista nel 2018 nel discusso film *Rosso Istria*, nasce adolescente come attrice di teatro lavorando con alcuni grandi protagonisti del teatro della seconda metà del '900, Giorgio Albertazzi, Dario Fo, Giuseppe Patroni Griffi, Arnoldo Foà, Elisabetta Pozzi e Andrej Michalkov Konchalovskij. Coltiva, poi, l'arte della clownerie, fonda la compagnia Kinesisart, un gruppo al femminile che ha portato in questi anni sulle scene del panorama italiano diversi progetti e tiene come formatrice laboratori di teatro per adolescenti. Caterina Gramaglia, attrice, scrittrice, cantante, videomaker ha invece lavorato a lungo in teatro, talvolta solitaria interprete di testi da



Caterina Gramaglia e Selene Gandini

lei stessa scritti, diretta, fra gli altri, da Rosa Morelli e Renato Giordano: al cinema, fra i suoi lavori più interessanti la partecipazione nel film *Ma la Spagna non era cattolica?* (2007) di Peter Marcias, regista con cui ha lavorato anche per la realizzazione di *I bambini della sua vita*. Kiki&Kikò nascono dal loro incontro artistico. Dialoghi, liti, risate, silenzi sono frutto di un gioco condiviso, attingendo al mondo delle parole ribelli, parole senza senso, parole buone, parole cattive. <<Ci hanno chiuso i teatri e noi andiamo egualmente in scena da un garage. Siamo state sempre impegnate anche quando eravamo insieme in tournée a giocare fuori scena creando l'alter ego l'una dell'altra



Garage Kiki Kiko

- ci dice Selene Gandini- Con il lockdown assieme a Caterina siamo partite con questo progetto che prende le mosse da proverbi, scioglilingua e filastrocche per arrivare a cose di più profonda leggerezza, direi quasi calviniana, in grado di ingenerare emozioni segnate anche dal dolore>>.Già la scelta dei nomi dei loro personaggi trova le sue ascendenze in una celebre filastrocca *Ambarabà cicci coccò/tre civette sul comò/che facevano l'amore/con la figlia del dottore./Ma la mamma le chiamò.../ambarabà cicci coccò*, patrimonio ormai di diverse generazioni di italiani. Si tratta di un vero e proprio format di 6 puntate, di 6-7 minuti l'una, il link della prima è il seguente <https://youtu.be/wGsdBd3x2Sk>. Kiki (Selene Gandini) fa la parte della trasognata, mentre Kikò (Caterina Gramaglia) veste i panni della saggia.

"E' stata anche un'occasione per recuperare personaggi dei cartoni televisivi e gruppi musicali degli anni Ottanta del secolo scorso, gli anni della nostra infanzia - prosegue Gandini, che cura anche l'editing dei video e le riprese- Ma questo è solo uno dei tanti obiettivi che ci siamo proposte con questa presenza, in rete e sui social che spazia da YouTube a FaceBook per toccare anche Instagram. Non ultimo, quello di poter invitare i nostri colleghi attrici e attori ad andare per un giorno in scena anche loro da un ...garage>>

Giuseppe Barbanti

Da Sovversivi in poi Lucio Dalla attore nel cinema d'autore



Tonino De Pace

Paolo e Vittorio Taviani ci hanno lasciato un piccolo patrimonio cinematografico che nel panorama italiano costituisce un *unicum*. Il loro cinema, particolarmente autarchico, sicuramente a volte enfatico e soggetto ad una certa discontinuità, non vi è dubbio, però, che abbia sempre costituito il riflesso di attenti approfondimenti sulla nostra storia, nati dall'esame di precisi punti di riferimento nella cultura dei due registi toscani. Ce ne accorgiamo oggi, riguardando i loro film alla luce della cronaca che si fa storia. Il loro lavoro ha sempre corrisposto ad una precisa esigenza, quella di un intervento *politico* sul tema e in questo, pur nell'assolutezza delle loro posizioni, i due registi sapevano trasferire nei loro film quei temi tanto da farli diventare sfondo sempre dialettico nelle loro storie. Mai accomodanti, i loro ragionamenti non si presentavano come arroccati sull'ideologia, anzi ereticamente quasi opposti ad ogni *comfort zone* del pensiero dominante nella sinistra italiana. Nonostante questo, il loro cinema, godardianamente politico, è sempre rimasto estraneo ad ogni polemica e piuttosto vicino ad una schiera di appassionati e intellettuali che condividevano le posizioni critiche dei due registi. La loro poetica, influenzata da una militanza dello spirito, è stata sempre omogenea al dibattito politico largamente inteso, ma distante da ogni asservimento ideologico. Anzi in numerose occasioni le loro elaborazioni, che sapevano restare comunque su un piano teorico, sapevano al contempo anticipare i tempi. In questo va riconosciuta ai due registi una particolare capacità di leggere l'evolversi e gli effetti di certi fenomeni sociali, uno sguardo lungo che sapevano riversare nei loro film, tanto che in altrettante occasioni quelle storie hanno saputo tradurre il disagio in acuta analisi politica. È il caso, ad esempio, di *Alionsanfan* del 1974, un film arrivato ben prima del riflusso degli anni '80 o di *La notte di San Lorenzo*, del 1982, nel quale la rilettura della Resistenza italiana, vista dal borgo di San Miniato, diventa lente d'ingrandimento per meglio guardare all'Italia di quel tempo, guardare a quelle divisioni profonde che nella società sono emerse dopo la lotta di liberazione in un Paese che non del tutto si era liberato dal gioco della dittatura. Il loro cinema migliore, sin dai primi esordi ha avuto queste stesse caratteristiche, ragionare sul presente attraverso la lettura della storia con una operazione di trasposizione efficace e di chiara evidenza, così come, coerentemente, è avvenuto fino a *Meraviglioso Boccaccio* (2016) nel quale il confortevole rifugio nell'isolamento trecentesco, narrato nel *Decamerone*, diventa modalità riflessiva sul nostro presente e sulle sue molteplici contraddizioni.

Un rapporto con la storia e la contemporaneità che hanno saputo mantenere fino a quest'ultimo film che ha perfino anticipato, sicuramente inconsapevolmente e in maniera lata e ideale, un'altra specie di "peste" che ci ha afflitto in questi mesi.

Il loro cinema militante, forse davvero l'ultimo in Italia che abbia avuto una larga platea di spettatori, aveva preso avvio fin dagli esordi con i primi due film, nati dalla collaborazione con Valentino Orsini, *Un uomo da bruciare* (1962) e *I fuorilegge del matrimonio* (1963). Dopo la rottura artistica con Orsini ed un silenzio durato quattro anni, i fratelli Taviani realizzarono *Sovversivi*, sicuramente destinato a rimanere negli annali del nostro cinema quanto meno per la sua ardita fattura e per il coraggio anche artistico necessario per realizzare un film fatto di ellissi e narrativamente frammentato. Il film è composto da quattro storie che non si incrociano, ma che si sviluppano in quel maggio 1964 sullo scenario epocale del funerale di Togliatti, carismatico leader di una sinistra comunista e punto di riferimento per le classi sociali più disagiate. *Sovversivi* è un film essenzialmente sulla crisi dell'idea politica come impegno partecipativo, sulla funzione dell'informazione, su quella del matrimonio, sull'attività artistica come espressione di una militanza, ma è anche, per espressa dichiarazione dei due registi, un film che rompe definitivamente con ogni residuo di neorealismo. Crisi e smarrimento sono sintetizzati nell'incipit nella metafora dei gattini ciechi.

In un'intervista rilasciata nel 1997 i due registi a proposito del film chiarirono: *... tutti noi figli del neorealismo - Bellocchio, Bertolucci, Ferreri e altri - pensavamo di reinventare il cinema, anche se eravamo diversi l'uno dall'altro. Volevamo uscire dallo stagno, senza sapere bene cosa fossero i nostri personaggi, se non che volevamo rompere, cercare altre strade, altri modi di capire*. Ma ciò nonostante, un omaggio esplicito a quella stagione del cinema italiano è l'inquadratura dedicata a Cesare Zavattini estratta dal loro girato durante i funerali dell'uomo politico.

La crisi matrimoniale che nasce dalla scoperta dell'omosessualità della moglie per il funzionario di partito, la necessità di tornare in Venezuela per partecipare attivamente alla ribellione del proprio popolo per l'esule venezuelano, l'improvvisa e grave malattia del regista che sta girando un film sugli ultimi giorni di Leonardo da Vinci e la crisi artistico-politica per il giovane fotografo incaricato con il suo più anziano collega di fare un reportage fotografico sul funerale di Togliatti, diventano i quattro momenti di riflessione che dal privato al politico abbracciano la volontà dei due autori di dare uno sguardo complessivo a quegli aspetti della vita quotidiana dove si misura anche il



Lucio Dalla 1943 - 2012

livello di coscienza politica dentro il quale lavora(va) la militanza e incideva l'ideologia. Le quattro storie che si avvicendano sanno raccontare tutto questo mentre sullo sfondo si prepara l'imponente funerale del leader comunista, che diventa anche evento simbolico



"I sovversivi" (1967) di Paolo e Vittorio Taviani



che muta la direzione della storia, la percezione della politica e della militanza.

La riflessione sui fratelli Taviani diventa utile per introdurre un personaggio di questo film così ricco di spunti per il dibattito dell'epoca, ma paradossalmente utile anche oggi in un periodo di crisi definitiva di ogni ideologia, ma al contempo in cui si è alla ricerca di nuove aggregazioni o meglio di nuove idee attorno alle quali dare forma ad un pensiero progressista. Infatti, una scelta ardita fu quella di Lucio Dalla come protagonista di una delle storie, quella dei due fotografi incaricati del reportage sui funerali del leader comunista. Una scelta coraggiosa perché il cantante bolognese non era, tanto per cominciare, un attore professionista, ma soprattutto per le ragioni che gli stessi registi ricordano nella citata intervista: *Solo un produttore come Giuliani ci permise un protagonista come Dalla, con il suo fisico non certo*
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
da bello, la barba, gli occhi da medium. Allora suonava il clarinetto con i Flipper, lo vedemmo e ci impressionò, esprimeva l'insofferenza, il desiderio d'amore, la necessità e insieme il rifiuto della famiglia, l'urgenza di cambiare, tutto quello che sarebbe stato il '68, anche fisicamente era un'anticipazione del '68. Lucio Dalla, con assoluta convinzione e intensità interpretativa, diventò quindi Ermanno il ventitreenne fotografo che *sembra dimostrarne* 40, collega del più politicamente convinto Muzio da quale alla fine si separerà.

Proprio a partire dal coraggio i due registi toscani ci hanno offerto la possibilità di saggiare le altre qualità artistiche di Lucio Dalla, oltre a quelle che già conoscevamo, diventa forse utile riflettere sul ruolo artistico del cantante bolognese nel cinema e soprattutto in rapporto a tre film che maggiormente spiccano nella sua carriera d'attore. Il primo è sicuramente quello dei fratelli Taviani, sulla cui poetica ci è sembrato preliminarmente opportuno riflettere proprio perché quel film è a suo modo esemplare all'interno di una storia politica del nostro cinema. Lucio Dalla è stato per molti della generazione degli anni '60 un compagno di strada con la sua musica sempre controcorrente, personaggio originale, ottimo talent scout e ispiratore di progetti musicali sempre coraggiosi e artisticamente riusciti. La sua poliedrica attività artistica lo vide impegnato come attore in una quindicina di film, escludendo quelli che avevano per soggetto la ripresa di concerti suoi o in collaborazione.

Ma sicuramente i più importanti restano *Soversivi*, *La mazurka del barone, della santa e del fico fiorone* di Pupi Avati e *Quijote* di Mimmo Paladino.

Al contrario di come la si possa pensare il lavoro di Dalla in *Soversivi* fu particolarmente apprezzato dalla giuria alla Mostra del Cinema di Venezia del 1971, dove il film fu presentato in concorso. In quella occasione Lucio Dalla "rischiò" di vincere la Coppa Volpi per la migliore interpretazione maschile.

Il musicista bolognese, come abbiamo detto, dà il volto al giovane Ermanno che vive una sua disillusione politica ed è desideroso di intraprendere nuove strade, che siano più legate alla sua estraneità alle rigide logiche di partito. Il personaggio vive una propria dimensione originale. È in questo senso che va letta l'esplicita metafora della lettura di nomi e luoghi al contrario, proprio come espressione di questa solitaria contestazione. Ermanno, che è anche il più giovane tra i personaggi del film, dà corpo a quella incipiente aria di crisi della rivoluzione, che il film dei Taviani nella sua complessità vuole raccontare, ancora una volta in anticipo sugli anni futuri, quando la grande frattura del '68 era solo nell'aria.

Lucio Dalla sa dare spessore al personaggio

- benché doppiato e quindi con un accento e un tono straniante per chi conosce la sua voce di cantante - sa offrire di Ermanno quella vena di follia che attraversa la sua gioventù e al contempo quella vitalità propria di un'anima inquieta che, secondo una regola sempre mantenuta viva dai registi toscani, costituisce il tema di fondo di quella dialettica con la storia che hanno sempre coltivato nei loro film. In questa prospettiva è proprio il personaggio di Ermanno a spiccare per la forza di volontà



"La mazurka del barone, della santa e del fico fiorone" (1975) di Pupi Avati

che si accompagna al naturale smarrimento giovanile, accentuato dalla relazione con una donna più anziana di lui. Un personaggio, dunque, che sembrava tagliato su misura per Dalla, da sempre umanamente dibattuto tra una attenzione per i temi della sinistra politica e, stando alle cronache, un legame indissolubile con una religiosità cattolica molto forte e



"Quijote" (2006) di Mimmo Paladino

molto presente nel suo quotidiano. In questa ambivalenza ancora una volta dialettica sembra risiedere lo sguardo lungo dei due registi, che hanno saputo affidare ad un ancora non notissimo artista dello spettacolo un ruolo di peso nel film forse più importante della loro carriera, per la svolta che ha significato e per le motivazioni politiche che lo hanno originato.

Lucio Dalla, che aveva già incrociato l'occhio della macchina da presa in due film che nascevano dalla drammatizzazione di canzoni famose

dell'epoca, i c.d. *musicarelli*, lo avrebbe ancora fatto negli anni successivi con lo sguardo rivolto ad un cinema prettamente di intrattenimento, ma anche verso un cinema colto e perfino consapevolmente raffinato.

Non va però dimenticata, come si anticipava, la sua partecipazione, in un ruolo minore, ma proprio per le ragioni già dette, sicuramente a lui adatto nel grottesco film del 1975 di Pupi Avati *La mazurka del barone, della santa e del fico fiorone*. In quel film Dalla interpreta il contadino Fava chiamato dal barone Anteo Pellacani per tagliare il fico fiorone venerato nel paese, ma colpevole di quella caduta che lo aveva reso zoppo. Fava si rifiuterà di eseguire gli ordini di Anteo nel ricordo di un ennesimo miracolo compiuto dall'albero quando da bambino lo salvò dal tifo. Un ruolo breve, ma decisivo per lo sviluppo del film. Un ruolo che sembra, di nuovo e per differenti ragioni, entrare nel vivo di quelle umane contraddizioni positive, in quel dibattersi tra due tesi, a volte solo apparentemente opposte, che segnano i percorsi di personaggi interessanti e complessi come Lucio Dalla ha saputo essere, a questo punto, non solo per la musica italiana.

Una conferma di questa sua natura istintivamente rivolta verso l'espressione artistica *tout court* è la partecipazione nel 2006 in un ruolo di rilievo nel raffinato, complesso e astratto *Quijote* di Mimmo Paladino. Lucio Dalla nel film veste i panni di Sancho Panza e quanto questa scelta da parte dell'artista fosse consapevole e fortemente voluta è evidente nell'intervista concessa ad Ambretta Sampietro, nella quale riafferma quella precisa volontà: *Lucio Dalla lo avrei scelto comunque, anche se mi fossi chiamato Fellini*. Il Sancho Panza di Dalla partecipa con la propria fantasia d'artista allo stratificato film del rappresentante della transavanguardia italiana, aderendo perfettamente al ruolo e inserendo, in un film nato dentro i labirinti di Borges e il flusso di coscienza di Joyce, i propri monologhi esistenziali.

Forse, proprio perché nulla è casuale, è proprio questo personaggio in fondo umile, nato dalla penna di Cervantes, a restituire a Lucio Dalla quella dimensione umana e artistica che gli apparteneva. La saggia maestria di Sancho, il suo buonsenso, voluto a stemperare l'utopia donchisciottesca, restano valori popolari, quelli stessi che sin dagli esordi il cantante e attore bolognese ha voluto trasportare nelle sue canzoni, a partire dalle prime e inossidabili che lo hanno reso famoso. Quelle stesse canzoni che oggi, insieme al resto della sua produzione e delle altre forme espressive che lo hanno reso protagonista, brillano di quell'aura artistica che conduce all'immortalità.

Tonino De Pace

Le tensioni immaginali dello scenario cinematografico nella composizione di Astor Piazzolla



Carmen De Stasio

Le colonne di questa rivista hanno accolto tempo fa un mio breve intervento sul ruolo di comprimarietà svolto – oggi come ieri – dalla musica nell'imprimere un senso di coerenza alla produzione cinematografica. Ribadisco pure che sia assodato come già prima dell'introduzione del sonoro fosse l'accompagnamento musicale a dar voce a momenti significativi di scene che, altrimenti, avrebbero prediletto la fissità sullo schermo in una sorta di compendio magnetico ipnotico. Un eccesso, per taluni versi, sebbene è chiaro che il significato complessivo scenico sia da interpretare non soltanto all'interno di un generico spazio strumentale all'indirizzo dell'intento filmico, quanto nel contesto la cui dimensione d'insieme rientri in una pianificazione stilistica fondata sull'intra-mediazione (e sull'intermediazione) sia dell'antefatto, che di tutte le posizioni comprensive che rendono memorabile il valore della realizzazione cinematografica.

A questo particolare ambito mi riferisco nel trattare quelle che ho definito – e che riporto nel titolo a questo breve scritto – *Le tensioni immaginali dello scenario cinematografico nella composizione di Astor Piazzolla*. Tra i massimi compositori del tempo contemporaneo, di Piazzolla si sa anche che fosse agile e abile sperimentatore, nonché studioso di suoni e delle potenzialità intrinseche nei suoni. Sorprendendo soprattutto i suoi conterranei argentini, Piazzolla decretò il passaggio dal tango classico al nuovo tango quale espressione di contaminazione applicata all'estro creativo, andando ad incorporare tensioni ultra-nazionali con le evocazioni di una musica che segnava un tracciato storico collettivo. In altri termini, quel che compì Piazzolla riguardava la svolta intrapresa dal tango verso un'internazionalità oserei dire impensabile e che condusse la designazione del tango primitivo a incipit per quello che sarebbe stato un timbro fonico portato al livello di vastità distintiva culturale, palesata attraverso l'articolazione creativa di luci e di oscurità (è lo stesso Piazzolla a riferirlo). Con un'inventiva tutt'altro che mediata da duplicazioni artificiose, egli compose opere nelle quali le assonanze e le interne consonanze risultavano confacenti alle note di sensazioni miscelate a intuizioni, prevalendo da movenze frante in un'oscurità quale luogo prescelto e dove tutte le vibrazioni, inizialmente disperdendosi, riuscivano poi a ricomporsi in maniera ancor più accelerata e sconvolgente.

Arriviamo così al ruolo della musica come sollecitazione alle dinamiche culturali inserite in un tempo particolare e che ci viene concesso dalla modalità con la quale l'estro sonoro di



Astor Piazzolla

Piazzolla assurge alla *musicalità del tempo cinematografico* dal ritmo proteiforme – una variazione tematica composta di suoni disegnati per conversa corporeità e movenze distillate a dar forma alla vicenda. Indimenticabile è in questa fase di analisi *Enrico IV*, film che M. Bellocchio girò nel 1984 con un parterre di attori di spessore, ma ancor più indimenticabile per il virtuoso ruolo svolto dalle sonorità di Piazzolla. Un particolare, questo, che non permette subito di associare la musica di Piazzolla



Marcello Mastroianni in "Enrico IV"

la al film (che sicuramente avrebbe meritato un più fulgido riconoscimento), epperò basta menzionare *Oblivion*, *Cavalcata*, *Remembrance* perché il ricordo raggiunga in un attimo l'intero scenario, come anche l'intera storia che il regista italiano trasse liberamente dalla tragedia di L. Pirandello. Così come l'ho individualmente intesa, quella che pure definisco come applicazione musicale al cinema consente di ampliare l'ambiente filmico a una vasta traduzione scenica che evolve negli anni (nel suo paese – l'Argentina – Piazzolla aveva già dagli anni Quaranta avviato un sodalizio attivo con il cinema) e che ritroviamo totalmente

nell'intero impianto, piuttosto che semplicemente prostrare la propria creatività a un adeguamento che rileggesse in chiave musicale le tessiture volute. Per certi versi, il comportamento originale del compositore (quest'anno ricorrono i cento anni dalla sua nascita) richiama un'operazione di tipo futurista nella misura di una complessità che non soggiace a criteri racchiusi in un esclusivo ambito, ma in più riferisce di un ordine coreografico che si staglia in una particolare facoltà descrittiva che è desunta dai suoni, dalle gradualità dei suoni all'interno del canovaccio filmico che, pertanto, non si consuma, contribuendo al mantenimento memorabile che investe le opere cinematografiche in una significativa corresponsione e per le quali la memoria ha bisogno di un solo cenno per ritrovarsi in un presente ultra-temporale.

Riprendendo l'*Enrico IV* cinematografico (quanto riferito deriva dalla combinazione di indagine riguardante altre pellicole italiane e non solo, per le quali il valore scenico si innesta con efficace valenza con la creazione musicale di Piazzolla. Tra tutte merita di non sfuggire all'attenzione quella inserita in *Cadaveri eccellenti* di F. Rosi), e senza esaurire il campo analitico, le sonorità innovative di Piazzolla realizzano una sintesi tra rappresentazione teatrale e contesto estemporaneo com'è nello stile cinematografico colto, riuscendo ad amplificare il valore dell'opera nel tempo come opera d'arte articolata nella ricerca di poetica narrativa, di tempi in svolgimento, di accordi intimistici, di sensibilità non manifeste, il tutto in una precisa orchestrazione che è scenografica, oltre che coreografica, di tutte le componenti simboliche al punto da superare qualsiasi discordanza e che proprio nell'eclettismo formale trova il punto di convergenza in una misura poetica dal respiro nuovo, che nella sua configurazione metafisica rapprende i criteri letterali dell'opera stessa.

Carmen De Stasio

* Prossimo numero: Ambiente-Donna

La poesia oggi in Italia: un mondo composto da 3 milioni di autori

L'appuntamento mensile di cultura editoriale condotto da Maria Rosaria Perilli. L'argomento di questo mese è "Far poesia in Italia". Ne abbiamo parlato con Mario Macioce, presidente dell'Accademia Vittorio Alfieri di Firenze. La rubrica è a disposizione in podcast su **DdCR | Diari di Cineclub Radio** <https://bit.ly/2YEmrjz>



Maria Rosaria Perilli

"Far poesie è come far l'amore: non si saprà mai se la propria gioia è condivisa", diceva il grande Cesare Pavese, e pur non sapendo, appunto, se si tratti di gioia condivisa, a "far poesia" in Italia sono oggi circa 3 milioni di autori. Quasi tutti completamente sconosciuti. Basterà prendere un caffè al bar e chiedere ai presenti il nome di un paio di poeti contemporanei per renderci conto che nessuno è in grado di rispondere, a meno che non si abbia proprio la fortuna di incontrare un appassionato, uno studioso della materia. Cinquanta, sessant'anni fa la cosa era diversa, i poeti erano affermati e molto più letti, famosi anche – diversi ricorderanno l'introduzione di Ungaretti allo sceneggiato televisivo "Odissea" del 1968 – e alcuni di loro, quali Vittorio Sereni, Attilio Bertolucci e Giovanni Raboni, ricoprivano ruoli di vertice presso case editrici come Mondadori, Feltrinelli, Bompiani e Guanda. Inoltre, negli anni '60 e '70 diversi poeti scrivevano sui quotidiani, e cito come esempio Montale, Luzi e Pasolini che firmavano articoli sul Corriere della Sera.

A questo punto è ovvio interrogarsi sui motivi portatori di un cambiamento così repentino, ma non è facile rispondere perché la diffusione della conoscenza e la fruizione della cultura seguono meccanismi complessi, che si modificano col tempo legandosi a fattori e processi in continua trasformazione. Certo è che, nonostante tutti siano pienamente consapevoli del quanto possa essere difficoltoso vendere una silloge poetica, se ne scrivono, e di conseguenza se ne pubblicano, tantissime. Se è vero infatti che i grandi editori hanno complessivamente ristretto lo spazio dedicato ai poeti italiani contemporanei, è pur vero che oggi nel nostro paese viene stampato un numero assai alto di libri di poesia presso editori piccoli e, spesso, piccolissimi. A questo si aggiungono le poesie pubblicate dai blog letterari, sui siti personali e sui social network. Molto difficile aprire Facebook senza trovare sulla "Home" almeno una decina di liriche al giorno, magari vincitrici dei vari concorsi letterari o della tale *slam poetry* (gara di poesia in cui giudice è il pubblico) che i nostri amici, virtuali e non, cercano così di pubblicizzare, a volte con riferimento al testo dal quale sono state tratte, con nome di casa editrice e anno di pubblicazione. Testi dei quali, però, in libreria neanche l'ombra. Eppure non si demorde, se la poesia continua a perdere visibilità e popolarità e i lettori del genere sono sempre

meno, abbiamo comunque tre milioni di cantori che continuano a esprimersi nei modi più vari: liriche in lingua e in vernacolo, in versi liberi ma anche in metrica, quella vera, severa. Perché i componimenti poetici hanno avuto un percorso lunghissimo, fatto di secoli, e se sembra facile scriverli, nella realtà non lo è affatto. Per intenderci: non basta mettere sul foglio un pensiero andando a capo di tanto in tanto per avere una poesia. Questa è qualcosa di molto diverso, complesso, e inoltre ha tutto un mondo, non solo alle spalle ma intorno, un mondo che cercheremo di conoscere meglio parlandone con il dottor Mario Macioce, presidente dell'Accademia Vittorio Alfieri, associazione nata a Firenze nel 1983 con l'obiettivo di promuovere interessi artistici, con particolare attenzione verso quelli letterari, in primis la poesia.

Mario, vorrei che tu ci spieghi la differenza tra poesia in metrica e verso libero, facendoci anche qualche esempio famoso.

Mario, vorrei che tu ci spieghi la differenza tra poesia in metrica e verso libero, facendoci anche qualche esempio famoso.



Mario Macioce e Maria Rosaria Perilli

La poesia si distingue dalla prosa per essere un linguaggio musicale e la metrica è una tecnica certa per ottenere la musicalità. È fatta di regole non inventate, perché se così fosse si potrebbero cambiare a piacere, ma scoperte, fin dalle origini delle nuove lingue "volgari", perché dipendono dal suono dei nuovi linguaggi e dalle leggi naturali dell'udito e del cervello. In altre parole le composizioni poetiche del 1200, che erano musicali allora, lo sono anche oggi, e la metrica scoperta otto secoli fa funziona ancora perfettamente. I versi liberi (non i versi sciolti che sono un modo di far poesia in metrica) possono essere fatti da chi non conosce (o non vuole) la metrica; in questo senso sono antichi quanto la lingua. Un primo esempio può essere il "Cantico di frate Sole" di San Francesco che è del 1224, anche se è una composizione a mezza strada verso la poesia vera e propria. Altrimenti i versi liberi sono un tentativo, iniziato nel 1800 in Francia, di ottenere la musicalità dei versi senza la



metrica, ma cercando nuovi ritmi e armonie. L'impresa è difficile e ben pochi ci riescono. Poi il Novecento ha fatto il resto, con i movimenti di rottura della tradizione come il Futurismo. Si è finito con l'identificare il verso libero con la prosa, facendo felici le-

gioni di aspiranti poeti.

Oggi, quale tipo di lirica prevale e perché.

Oggi prevale l'uso dei "versi liberi", perché essendo senza regole sono più facili e permettono di esprimere più agevolmente il proprio pensiero. Però l'arte, per minore che sia, non può essere né facile né immediata. La poesia, linguaggio musicale, sarà sempre minoritaria, ma dopo i momenti più bui del Novecento, quando anche grandi poeti come Ungaretti e Montale erano influenzati dalla moda, ora vedo molti segni di ripresa.

Tu sei presidente di un'accademia storica, vi occupate di poesia da quasi quarant'anni. Raccontaci un po' come si organizza questo mondo e com'è cambiato nel corso del tempo.

Tutto nasce dall'impegno e dall'intuizione dello storico presidente Dalmazio Masini, che dopo essere stato tra i fondatori dell'Accademia Vittorio Alfieri e averla salvata da una precoce estinzione, l'ha gestita per un trentennio e ne ha fatto un'associazione nazionale che nel corso degli anni ha coinvolto molte centinaia di soci di tutta Italia. Mentre erano dominanti le mode novecentiste, ha lanciato il movimento "Il Dolce Stile Eterno", in difesa della poesia autentica. I cultori della metrica hanno così scoperto di non essere soli e isolati come quei soldati giapponesi nascosti nelle foreste dopo la fine della guerra, ma di essere al contrario un piccolo esercito. Dopo la grave malattia che ha colpito Masini, l'Associazione è stata salvata da un gruppo di soci che per circa un ventennio lo avevano affiancato, collaborando alle attività.

Parliamo di reading poetici, una forma di intrattenimento culturale molto interessante. Tali incontri sono partecipati? È facile avere pubblico?

Purtroppo la pandemia ci ha per ora privato delle attività in presenza, compresi i reading che sono un momento importante di aggregazione e confronto; ma torneranno tempi migliori. La partecipazione ai reading è favorita se i presenti possono ascoltare, ma soprattutto essere ascoltati; non è facile coinvolgere un numero pubblico "neutrale", a conferma del fatto che il Novecento ha talmente massacrato la poesia, che non è più vista come arte al di fuori degli addetti ai lavori.

Maria Rosaria Perilli

Essere o apparire? Il Saggio



Nicola Santagostino

All'interno della cultura pop una delle figure che viene spesso mostrata come tra le più stereotipate è l'archetipo del Saggio, colui che rappresenta il viaggio alla scoperta della verità e che è, in un certo qual modo, la parte quasi conclusiva del Cercatore. Il Saggio è porsì domande non solo su sé stessi, ma anche sul mondo e sull'universo, in un costante mettere in dubbio le certezze granitiche che ci intrappolano per poter finalmente essere liberi tramite la verità. Secondo alcune correnti eretiche il mondo in cui viviamo, infatti, altro non è che una prigione per la nostra specie creata da un Demiurgo che vuole impedire all'uomo di unirsi al Tutto, mentre per altre correnti spiritualiste il nostro aggrapparci al passato e temere il futuro e la nostra ossessione per l'Io ci distrae dalla consapevolezza del presente e del noi. Tutto è Uno e Uno è Tutto dicevano gli antichi e il Saggio è l'archetipo che si muove alla ricerca della verità oltre il Velo di Maya, al senso profondo degli eventi e alla vera causa dei malesseri spirituali che affliggono l'umanità.

Questa capacità di analisi lo pone quasi ai livelli di un investigatore metafisico alla Sherlock Holmes e infatti non è un caso se, unendo in fondo alcuni pensieri gnostici alla cultura pop moderna, una delle serie investigative più recenti, "Lucifer" (tratta da un fumetto della Vertigo Comics) offre il ruolo di risolutore di crimini all'Avversario per eccellenza: il Diavolo. Lucifero Stella del Mattino in fondo altri non è che portatore di luce, colui che offre agli uomini la tentazione di nutrirsi del frutto dell'Albero della Conoscenza, punito dal Dio Demiurgo per la sua ribellione che in alcuni testi, ovviamente sconosciuti, pare molto più vicina a una lotta per donare il libero arbitrio. Miti come questo di ribelli che donano la conoscenza degli dei ai mortali sono molto comuni, ma la figura di Lucifero e del suo amore per il potenziale umano con gli anni si staccherà sempre di più da quella di Satana, più legato alla componente animale e peccatrice umana ben lontana dalla ratio aristotelica tipica della chiesa medievale. Lucifer diviene quindi un involontario investigatore che in una contemporanea Los Angeles si trova, suo malgrado, a usare il suo enorme carisma e le sue qualità per risolvere reati nati spesso dalla passione umana ponendosi sempre più domande non solo sulla natura delle persone che

incontra ma anche sulla propria, al punto da arrivare ad affrontare un percorso di psicoterapia. Il Saggio sa che l'investigazione non si limita al mondo intorno a sé ma va diretta anche verso quello interiore, poiché tutto è parte del Tutto. Ma il Saggio non è soltanto una mente lucida e affilata come una spada poiché sa che esistono anche altri aspetti del pensiero umano e tutti sono necessari per affrontare il grande mistero della vita e così possiamo trovare figure che parlano per enigmi, mashal, paradossi e parabole o immagini e simboli, una comunicazione che parla a un emisfero del cervello che spesso viene poco ascoltato, al regno delle Ombre, all'Ade interiore che ognuno ha e che nasconde conoscenze nascoste e inconse. Un ottimo esempio di questa figura lo si può ritrovare nel percorso iniziatico e messianico che affronterà Neo nella trilogia di Matrix che per scoprire e accettare il suo ruolo di Eletto dovrà prima incontrare l'Oracolo. Nel mondo di Matrix, una realtà simulata in cui l'umanità inte-



Lex Luthor profeta di sventura



l'oracolo di matrix



Lucifer, l'angelo caduto

ra è intrappolata per fungere da fonte di energia per le Intelligenze Artificiali che hanno preso il sopravvento. L'Oracolo è un programma che si è ribellato al sistema e che, sotto forma di una simpatica signora anziana di colore, cresce e testa i potenziali Eletti aiutandoli a sviluppare la loro vera natura. Un'entità saggia e materna che con riflessioni da "nonnina" e frasi profonde, aiuta l'eroe a compiere il suo destino. La figura del Saggio, però, nasconde

un'Ombra a modo suo terribile ed è quella della menzogna, del "Falso", del profeta che non ha scoperto la verità ma crede o vuole convincere gli altri di averlo fatto: colui non ha davvero vissuto, che non sa davvero la differenza tra il Bene e il Male se non a livello teorico poiché la Saggiatura non passa solo dalla teoria ma soprattutto dal vissuto, dalle esperienze che, accumulandosi strato per strato, prima appesantiscono l'animo salvo poi aiutarlo a emergere quando ci si rende conto che quei pesi non sono nulla. Il Falso Profeta allontana le persone dalla verità e le porta all'adorazione di sé stesso sacrificandole sull'altare di una falsa consapevolezza che in realtà nasconde solo concupiscenza e desiderio di potere. Un buon esempio di un Falso Saggio è una delle ultime iterazioni di Lex Luthor che durante la saga legata alla scoperta di Perpetua, l'entità che ha creato il multiverso DC, passerà da scienziato capitalista umano a profeta della fine di tutto dopo essersi evoluto in una forma suprema. L'ossessione di Luthor per questa crudele e spietata verità porterà a una crisi che andrà a distruggere qualsiasi cosa fino a che non si renderà conto che quello in cui ha creduto altro non era che una menzogna, una menzogna che stava per costare ben più di quanto gli fosse stato promesso. Ma se il Saggio investiga e il Sovrano Governa quale altro archetipo accompagnerà questi? Dopo la verità, in fondo, secondo alcuni, resta solo la follia...

Nicola Santagostino

Abbiamo ricevuto

Walt Disney se puoi sognarlo... puoi farlo

di Luciano Nicaastro
Edizioni Edav sas

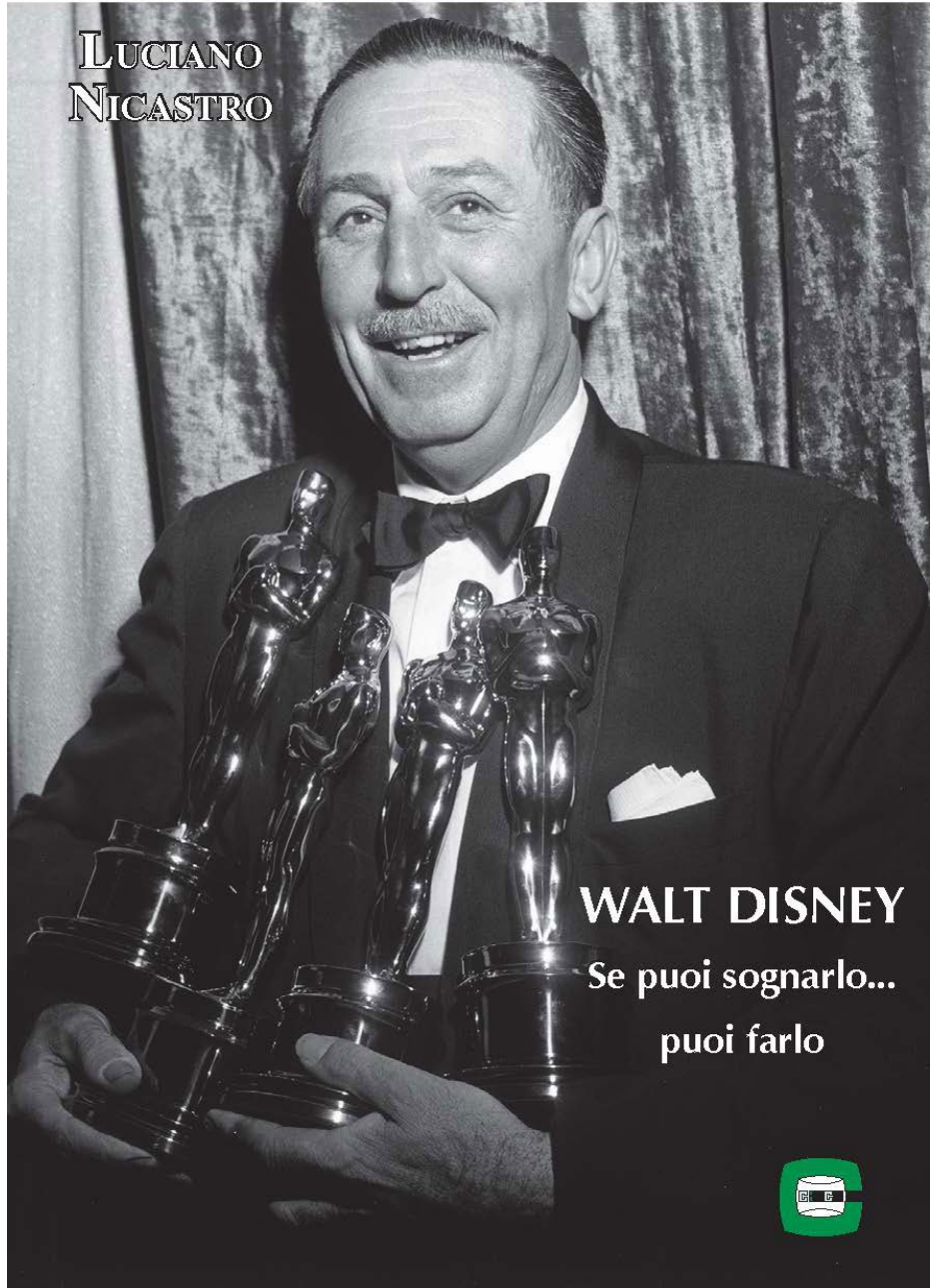
Presentazione

Uno studio scientifico sul cartone animato ancora manca al Centro internazionale dello spettacolo e della comunicazione sociale. Padre Nazareno Taddei ne ha scritto occasionalmente. Alcune sue letture sono fra l'altro segnalate nella bibliografia di questo volume. Taddei si è però occupato di fumetto, che in qualche modo può essere considerato la materia prima del disegno animato. Addirittura nella sua Lettura strutturale della foto e del fumetto (CiSCS) spiega che siamo di fronte a un linguaggio per immagini che non ha rinunciato all'altra componente della realtà e della comunicazione, ovvero alla componente sonora. Solo che nel fumetto la riproduzione del fatto sonoro è grafica, quindi visiva anziché uditiva. «Queste espressioni verbali o comunque grafiche d'un fatto uditivo non sono – a giudizio di Taddei – didascalie, cioè spiegazioni fatte dall'autore con un sistema, diciamo, di "fuori campo"; sono invece vere e proprie integrazioni nella riproduzione dei contorni delle cose, attendendo anche ai contorni sonori oltre che quelli visivi. Il fumetto sta pertanto a metà strada tra i linguaggi puramente iconici e quelli audiovisivi». Insomma, è più vicino al cartone animato di quanto si possa pensare. Per cui i criteri di lettura sono gli stessi, riscontrando in entrambi un aspetto narrativo e un aspetto tematico (vicenda e racconto) e di conseguenza un «cosa», un «come» e un «perché» (come nello schema proposto a pagina 10). In ogni caso, questo lavoro di Luciano Nicaastro, essendo specifico sul cartone animato, rappresenta un caposaldo, un punto di riferimento nell'applicazione della Metodologia della lettura strutturale a un particolare genere cinematografico e poi anche televisivo. È vero che lo studio si limita ai cartoon di Walt Disney, ma è anche vero che sono quelli che hanno fatto e continuano più di altri a fare la storia del genere. *Fantasia*, *Bambi*, *Alice nel paese delle meraviglie*, *Peter Pan*, *La spada nella roccia...* hanno affascinato intere generazioni. Anche l'arco temporale dei film presi in considerazione è infatti molto vasto coprendo un periodo significativo come quello che va dal 1928 al 2013.

Andrea Fagioli, direttore di Edav

Premessa

Walt Disney, «l'uomo che volle farsi Re di Cartoonia», come lo definisce Sergio Pomati in un suo saggio, indubbiamente uomo che seppe raggiungere un grande, impensabile, successo creato dal nulla. Gli sono state conferite più di 950 onorificenze, laurea honoris causa di Harvard e di Yale, Legion d'Onore francese, e poi gli Oscar, gli Emmy Awards. Eppure tutto sembra avere avuto inizio a partire dagli anni trascorsi nella fattoria di Marcelline nel Missouri. Ma come si può spiegare un tale



balzo? Walt amava dire «È divertente fare l'impossibile» e in effetti a noi appare un po' come il Mago dell'Apprendista Stregone con una bacchetta magica a dirigere il suo mondo fatto di magia e soprattutto di Fantasia. Naturalmente su Walt sono state scritte le cose più disparate e persino contraddittorie, ma scopo di questo libro non è quello di addentrarsi nella sua vasta bibliografia o confrontarsi con tutte le immagini che di lui sono state date, la nostra operazione è forse meno d'effetto di altre ma non meno ambiziosa, il nostro scopo è quello di riscoprire e conoscere Walt proprio attraverso le sue Opere, almeno alcune delle

sue più significative....

L'Autore

Walt Disney se puoi sognarlo... puoi farlo

di Luciano Nicaastro

Edizioni Edav sas

con la presentazione di Andrea Fagioli, direttore di Edav

Edizione curata da Gabriella Grasselli - CiSCS Edav

© 2021 Edizioni Edav sas

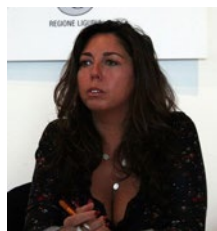
Via Giolitti 208 - 00185 Roma (Italia)

pag. 133,

ciscs@edav.it - www.edav.it

liberamente scaricabile su **Diari di Cineclub** per gentile concessione dell'editore <https://bit.ly/3eqaXsE>

Discorsi sul doppiaggio



Tiziana Voarino

Se ne è parlato e molto. Approfondimenti, chiarimenti, novità, tendenze, punti di vista, esperienze: non poteva che essere così, durante un festival. I festival sono realtà culturali preziose, anche se realizzati in area virtuale e non

in teatri o in aule, proprio perché luoghi d'incontro, di confronto e di crescita. Così è stato a Voci nell'Ombra, durante la sua ventunesima edizione, in cui naturalmente si è scandagliato il mondo del doppiaggio.

Sono emersi vari fattori. Ecco qualche spunto e riflessione.

Partiamo dal contributo con i saluti all'audience del Presidente Miccichè del NUOVO IMAIE, la collecting che ha messo in campo nel 2020 e nel 2021 vari vantaggi per la categoria dei doppiatori. Ha evidenziato come l'istituto si sia messo all'opera per la redistribuzione dei diritti ai doppiatori fin dagli esordi del NUOVO IMAIE nel 2010, ritenendo che la figura e l'attività del doppiatore sia soprattutto un'attività artistica. Negli ultimi anni sono stati messi a reddito contratti stipulati anche con le piattaforme come Netflix, Amazon, Tim Vision e l'organismo si avvia a raggiungere, nell'anno che verrà, un accordo con Google che attraverso la sua piattaforma propone la fruizione di contenuti audiovisivi. Altra importante e rilevante novità, ha affermato Miccichè, è l'aver inserito i direttori di doppiaggio tra gli aventi diritto al rango dei doppiatori primari. Iniziativa che conferma la linea del NUOVO IMAIE di "grande vicinanza al settore doppiaggio e di un rapporto virtuoso e prolifico".

Fabrizia Castagnoli, attrice, doppiatrice, direttrice di doppiaggio, dialoghista ed anche consigliera del NUOVO IMAIE, invece ha precisato che doppiare non significa solo tradurre le battute con una bella voce, ma interpretare. Bisogna essere attori, bravi ed affermati, essere in grado di rendere in una sola battuta estrazione sociale, età del personaggio, ma anche l'epoca in cui vive e le peculiarità caratteriali del personaggio: un'impresa. Insomma, fare il doppiatore non è un lavoro facile, ma difficile e molto. Ha inizialmente posto l'accento sul progresso tecnologico che non sempre è un nemico, anche se bisogna investire in campo uno sforzo iniziale per capirlo e per comprendere le varie nuove tecnologie. Ha portato un esempio davvero interessante. Lo scorso anno le è stato affidato il doppiaggio internazionale di una serie italo-franco-statunitense *ZeroZeroZero*, tratto dall'omonimo romanzo

di Saviano, basata su un approccio multilingue. La serie si sviluppa seguendo il percorso di un carico di cocaina: si parte dalla Calabria dove lo ordinano, per andare in Messico dove lo imballano, viene spedito dall'America attraverso l'Atlantico e poi ci sono episodi in Marocco e ancora Senegal. In ciascun paese si parla la propria lingua. Sarebbe stato impossibile far ridoppiare agli attori le scene per cui era necessario, in un unico luogo. Usando la tecnologia del "source connect" hanno avuto la possibilità di registrare in tempo reale stando

nella sala di doppiaggio romana, con un tecnico altamente specializzato in questa soluzione per registrazioni da remoto, con l'assistente che controllava il sync. Ci si collegava con le altre sale di doppiaggio negli altri paesi, aiutando gli attori e ridoppiare le scene dove serviva. Non è stata una lavorazione classica, ma Fabrizia Castagnoli l'ha definita "un'esperienza costruttiva ed elettrizzante". Vero è che la tecnologia può davvero essere usata al proprio servizio in maniera innovativa e produttiva.

Con l'emergenza Covid le sale di doppiaggio si sono attrezzate per non far correre i rischi ai doppiatori e agli altri professionisti presenti negli studi. La pandemia è stata pure l'alibi per utilizzare tecnologie che non sono propriamente consone, in alcuni casi. Bisogna fare molta attenzione che non si perdano i passaggi fondamentali del processo del doppiaggio, che siano sempre presenti le figure professionali richieste e che la qualità resti una dinamica fondamentale. I pericoli sono a portata di mano, non sempre la qualità è rispettata, ma nel doppiaggio deve esserci. La Castagnoli ha trattato un'altra tematica dolente per i doppiatori, ha infatti approcciato il discorso relativo all'articolo uscito qualche settimana fa sul Corriere della Sera, scritto dal giornalista Enrico Maria Corno, sulla tecnologia Dip Dub, la start up israeliana che utilizzerebbe l'intelligenza artificiale per riprodurre la timbrica della voce degli attori originali. Ha messo in evidenza la scarsa attenzione data dal giornalista alla complessità del doppiaggio e di tutte le sue fasi e ha sollevato alcune più che perplessità. Che tipo di adattamento potrà mai fare l'intelligenza artificiale con tutti i dettagli, le sfumature, le corde e le strategie traduttive che vanno adottate per risolvere le difficoltà intrinseche nella trasposizione?

Fabrizia Castagnoli ha anche sottolineato come, a volte, la committenza sia colpevole di fare richieste particolarmente estreme per un processo delicato e soprattutto interpretativo come il doppiaggio, tipo rispettare "la perfetta corrispondenza anagrafica, razziale, delle abitudini sessuali e dello stile di vita" dei personaggi. Sono richieste non mantenibili né in Italia, né in Europa. Questi "match" portano lontanissimo da quelle interpretazioni che rendono il doppiaggio un'arte, un mestiere, un artigianato di alto livello, dall'essere quegli attori che donano emozioni e fanno del loro meglio per rendere fruibile in italiano un film, una serie o un prodotto audiovisivo.



Fabrizia Castagnoli, attrice, doppiatrice, direttrice di doppiaggio, dialoghista e membro Organo di Sorveglianza di NUOVOIMAIE



Andrea Miccichè, Presidente NUOVOIMAIE



Nuovo Istituto Mutualistico per la tutela dei diritti degli Artisti Interpreti Esecutori
Via Parigi 11 00185 Roma
<https://www.nuovoimaie.it>

Tiziana Voarino

Verso il settecentenario di Dante

700Dante

Il grande anniversario dantesco, 700 anni dalla sua scomparsa, un anno di festeggiamenti per raccontare la storia del Sommo Poeta. Conferenze, giornate di studi, eventi e mostre aperte al grande pubblico inevitabilmente tenendo conto della pandemia in corso.

Il 25 marzo è stata la Giornata nazionale dedicata a Dante Alighieri, istituita nel 2020 dal Consiglio dei ministri su proposta del Ministro della cultura. È stato scelto il 25 marzo, data che gli studiosi riconoscono come inizio del viaggio nell'aldilà della Divina Commedia. Inoltre quest'anno ricorre il settecentesimo anniversario della morte di Dante.

Diari di Cineclub, aderendo all'iniziativa, già da diversi numeri del suo periodico e sui podcast di **DdCR Diari di Cineclub Radio**, con Martina Michelangeli, ha intrapreso una serie di incontri mensili *Alla scoperta del viaggio dantesco*, con questo numero arriva al suo 15° appuntamento. Rendono omaggio al Sommo Poeta, in questa occasione, anche altri nostri collaboratori: Pierfranco Bruni, con la pubblicazione del volume *Dante Raggio Divino*; il maestro Luigi Zara con la sua caricatura e l'illustrazione del maestro Niccolò Pizzorno.

DdC



"Dante Alighieri" (1450 circa) affresco dipinto da Andrea del Castagno (1420-1457), custodito alla Galleria degli Uffizi



La statua di Dante Alighieri a Santa Croce in Firenze realizzata nel 1865 dallo scultore italiano Enrico Pazzi, statua in marmo bianco di Carrara 600 anni dalla nascita di Dante (1265-1321).



1919 – La bocca mi baciò tutto tremante

Regia: Ubaldo Maria Del Colle

Paese: Italia

Anno: 1919

Genere: drammatico

Durata: 1345 metri

Colore: bianco e nero

Audio: muto

Soggetto: Henry Hag Mery

Fotografia: Giacomo Verusio

Produzione: Tina Film, Napoli

CAST

Tina Kassay

Tina Somma

Luciano Molinari

Ubaldo Maria Del Colle

TRAMA: La storia di Francesca da Rimini, del suo innamoramento per Paolo Maltesta, fratello del marito, e dell'omicidio perpetrato da quest'ultimo nei confronti di entrambi.

NOTE

Gli annunci pubblicitari ne parlavano come di un «film di brucianti passioni, di amori che non conoscono freni, di una vita consumata in dissolutezza». [Dante nel Cinema, a cura di G. Casadio]

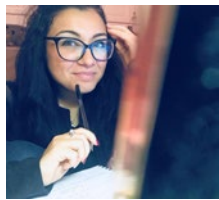
«Appreso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei» [Dante Alighieri, La vita nuova]



Duomo di Firenze di Santa Maria del Fiore. La Divina Commedia di Dante, Domenico di Michelino (1465)

Alla scoperta del viaggio dantesco #15

Conosciamo la Divina Commedia: canto XXVI, l'Inferno verso il settecentenario di Dante



Martina Michelangeli

L'Inferno è la prima delle tre Cantiche che compongono l'Opera Magna di Dante Alighieri. Dante ha iniziato il suo viaggio, e quello dell'anima di tutti gli uomini, trovandosi nella selva oscura nella notte del

7 aprile, giovedì santo, e l'alba dell'8 aprile, il venerdì santo, dell'anno 1300. Nel ventiseiesimo canto dell'Inferno siamo a mezzogiorno del sabato 9 aprile. Dante e Virgilio si trovano nell'ottava bolgia, in cui sono puniti i consiglieri fraudolenti, cioè coloro che hanno consigliato di ingannare: la loro colpa è di essere bruciati in una fiamma eterna, divampando come la loro lingua fece in vita.

Dante apre il canto con un'invettiva contro Firenze, in quanto i suoi cittadini sono conosciuti per tutto l'Inferno (vv. 1-6):

"Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande/ che per mare e per terra batti l'ali,/ e per lo 'nferno tuo nome si spande!/ Tra li ladron trovai cinque cotali/ tuoi cittadini onde mi ven vergogna,/ e tu in grande orranza non ne sali."

Dante per spiegare al lettore come fosse la visione di quella bolgia con le anime dentro le fiamme, espone una lunga e dettagliata similitudine: come il contadino, che verso sera in estate, lasciato il suo campo si riposa su una collina e vede le lucciole pulsare là dove egli ha arato e vendemmiato, allo stesso modo Dante dall'alto della roccia vede le fiamme nel cerchio infernale.

C'è una fiamma in particolare che coglie l'attenzione di Dante: infatti questa sulla punta è biforcuta, poiché al suo interno si trovano due dannati (vv. 52-54):

"chi è 'n quel foco che vien sì diviso/ di sopra, che par surger de la pira/ dov'Eteocle col fratel fu miso?"

Per spiegare la fiamma "cornuta" Dante pone al lettore il mito di Eteocle e Polinice, figli di Edipo e di Giocasta, che dovevano, secondo i patti, governare Tebe un anno ciascuno; ma come accade a chi è attaccato al potere Eteocle non rispettò le regole, per cui il fratello marciò contro la città con un esercito a lui fedele, ma nella lotta trovarono insieme la morte; posti sulla pira, il fuoco si divise come se l'odio durasse oltre la vita.

Proprio il Maestro Virgilio rivela a Dante chi sono i due dannati costretti in quella fiamma: si tratta degli eroi greci Ulisse e Diomede. Dante, al sentire di chi si trattasse, e notando che un corno era maggiore dell'altro (Ulisse si trovava nella fiamma più grande di Diomede), è entusiasta e timoroso allo stesso tempo. Ha

ansia di poter parlare con il famoso e affascinante guerriero, l'uomo dalle mille astuzie. Le preghiere di Dante sono così sincere che Virgilio acconsente a parlare con Ulisse, per conoscere la storia vera seguita al ritorno in Itaca, ma il poeta latino frena la trepidazione del discepolo (vv. 73-75):

"Lascia parlare a me, ch'ì ho concetto/ ciò che tu vuoi; ch'ei sarebbero schivi,/ perché fur greci, forse del tuo detto".

Virgilio si rivolge con toni alti e di elogio a Ulisse, e la *captatio benevolentiae* funziona. Ulisse inizia a raccontare una storia diversa da quella raccontata da Omero, e mai ascoltata.

Il racconto di Ulisse, uomo furbo e curioso, comincia dal momento in cui si allontanò dalla maga Circe, che lo tenne prigioniero più d'un anno presso Gaeta. Approdato poi a Itaca, non vi rimase per molto, nonostante la pietà (in senso latino, la virtù di Enea) per il vecchio Laerte, suo padre, né l'amore dovuto



Dante e Virgilio incontrano Ulisse avvolto nella stessa fiamma con Diomede

"divenir del mondo esperto/ e de li vizi umani e del valore".

Tanto è forte la brama di scoprire il mondo non ancora conosciuto, parte con una piccola ciurma di fedeli compagni di viaggio e si inoltra per il mare aperto. La nave segue una rotta precisa e senza indugio, arrivando fino alle Colonne d'Ercole, inviolabili per ordine degli dei. Qui si compie il "folle volo" oltre le colonne, portando Ulisse a compiere un viaggio inedito per gli uomini: oltrepassate Siviglia, e Ceuta nel Marocco, si deve decidere se affidarsi all'ignoto e scoprire un nuovo mondo, o tornare indietro. Il famoso e breve discorso motivazionale di Ulisse ai suoi vecchi compagni diventa la terzina, probabilmente, la più celebre terzina della nostra letteratura (vv. 118-120)

"Considerate la vostra semenza: /fatti non foste a viver come bruti, /ma per seguir virtute e canoscenza".

I compagni di Ulisse sono entusiasti e così si inoltrano al loro "folle" destino: folle, rivela poi Dante, è chi crede di avere il coraggio di forzare le leggi della natura e degli dei. La nave arriva all'equatore: erano trascorsi 5 mesi dal superamento delle colonne, quando a un certo punto apparve una montagna tanto lontana e talmente alta, da apparire bruna (cioè scura). È il monte del Purgatorio, con il Paradiso Terrestre. Ulisse e i compagni vedendo terra, e avendo scoperto l'ignoto, sono felici. Tale gioia però si trasformò subito in disperazione: un turbine, nato proprio dalla nuova terra, distrugge la nave, facendola girare tre volte intorno a se stessa mossa dalle acque; alla quarta sprofonda in mare, finché questo non si rinchiuse come una tomba (v. 142):

"infìn che 'l mar fu sovra noi richiuso".



"Ulisse e Diomede avviluppati nella stessa fiamma" di William Blake

alla fedeltà di Penelope, né la dolcezza del figlio Telemaco, vinsero sull'ardore di conoscenza che infiammava l'animo mai soddisfatto dell'eroe greco, desideroso di (vv. 98-99):

Martina Michelangeli

Abbiamo ricevuto

Dante

Raggio divino

di Pierfrancesco Bruni
Luigi Pellegrini Editore

E' uscito il 22 marzo in occasione del "Dantedì", la giornata dedicata al Sommo Poeta, recentemente istituita dal MIC nel giorno 25 marzo – data che gli studiosi indicano come possibile inizio del viaggio nell'aldilà della Divina Commedia.

Pensando ad una Introduzione

La ricerca di una amorosa visione

Sono alla ricerca della "amorosa visione" che attraversa il mio vivere di labirinti e mi sento naufrago e defraudato. Il viaggio con Dante resta un viaggio alla ricerca del Centro attraversando, comunque, i labirinti. Nessuna condivisione è possibile senza una filosofia che possa dichiararsi come elemento di una metafisica dell'anima. Sono derubato o mi sento derubato, perché mi sono lasciato sfilacciare il sacro e gli archetipi e mi penetrano le notti che non aspettano l'alba. L'ironia potrà salvarmi? Neppure l'ironia. La bellezza mi salverà? Neppure. La tradizione potrà sollevare le ombre e far splendere le aurore? Sono cammino di speranza, ma necessariamente bisogna essere in grado di fare i conti con l'assurdo, per tentare di recuperare quel mistero che lega la vita e la morte all'immortalità. Se il dubbio mi assale è come se avessi smarrito il *pater* in un treno nella notte affollata da voci. Ma non posso permettermi di accettare il viaggio del treno o nel treno senza aver superato sia l'oscuro, sia il velo, sia l'attrazione del mirabile che è passione, ma anche decisione di fine. La Santità è la Salvezza. Non può essere un fatto teologico e tanto meno una tesi. Può incardinarsi nello sgretolamento di un dubbio che nella modernità convive con l'astratto. La filosofia è una metafisica. Ma fino a quando riuscirò ad essere esoterico o fino a quando avrò la forza di abitarmi, come mi ha insegnato Maria Zambrano? Dante si abita dentro lo specchio. Dentro lo specchio della nostra anima. Con il velo di Beatrice! Non credo che la nostalgia possa raccogliere i nostri strazi. Non c'è nostalgia che non corra il rischio di trasformarsi in rimpianto. Addirittura il rischio, in questa cronologia di disfattismi, è quello che il rimorso possa prevalere su tutto. Persino sgombrando i labirinti. Posso raccontare destini e posso anche raccontarmi ma il tempo agostiniano, nell'orizzonte dei miei caduti tramonti, è la sola ancora. E se il porto continua ad assillarmi, come porto sepolto, non posso che rivolgermi alla Grazia o all'Alchimia. C'è un "quietismo" nel mio essere ma c'è anche una "morte felice" (Camus) con la quale si regolano le stazioni sia di partenze che quelle di ritorno. So con Erich Auerbach che "... l'oggetto della Commedia, anche se essa raffigura lo stato delle anime dopo la morte, rimane la vita terrena in tutta la sua ampiezza e il suo contenuto; tutto quanto avviene in alto o in basso nel regno dell'aldilà, si riferisce al dramma dell'uomo nell'aldiquà". Il treno è la metafora di un viaggio nel filosofare e nell'oblio degli incontri che ho smarrito, che ho lasciato lungo



le vie di Damasco, che ho dimenticato. Alla mia età ci si rende conto che tanto ho letto, tanto ho scritto, tanto non ho capito, facendo finta di capire, tanto non ho cercato, tanto non ho accettato e tanto penso di conoscere al punto tale da non conoscere le parole che sono incise nel cuore dei miei figli e dei padri. Mi sono addentrato nel "sapere" delle conoscenze di quelle pagine che penso mi abbiano formato ma non ho avvertito e compreso lo sguardo più importante che stava o che sta

accanto e di fronte. Il dolore della mancanza non è il dolore soltanto dell'assenza o della perdita. È il dolore di una supponenza che la tradizione dei saperi (colti e incolti) mi ha inculcato...

In copertina elaborazione grafica di Stefania Chiaselotti su Ritratto allegorico di Dante (sconosciuto pittore fiorentino, XVI sec. National Gallery of Art, Washington)

ISBN 9788868227494

€ 16,00

pagg. 227



Pizz
both

"Dante" 2021 (Acquerello su carta) opera dell'illustratore Niccolò Pizzorno. Il nostro omaggio a Dante Alighieri in occasione della giornata #DANTEDì, dedicata al Sommo Poeta, recentemente istituita dal MIC nel giorno 25 marzo – data che gli studiosi indicano come possibile inizio del viaggio nell'aldilà della Divina Commedia



"Nel girone del porcellone, dai diavoli abbrustolito" 2021 (Tecnica mista) opera del vignettista Luigi Zara. Il nostro omaggio a Dante Alighieri in occasione della giornata #DANTEDI, dedicata al Sommo Poeta, recentemente istituita dal MIC nel giorno 25 marzo – data che gli studiosi indicano come possibile inizio del viaggio nell'aldilà della Divina Commedia

#Fareastream, la piattaforma italiana di cinema asiatico



Giovanni Verga

Una premessa. Manco dal Far East Film Festival di Udine da circa un decennio. Mi sono quindi perso le ultime novità, tendenze, gli ultimi nomi apparsi sulla scena di quel festival del tutto particolare e diverso da qualunque altro. Diverso anzitutto perché, per sua vocazione, non propone un cinema d'autore, ma uno sguardo di largo respiro sulle produzioni mainstream di genere in uscita nelle sale nei Paesi dell'Estremo Oriente. Cinema anche e soprattutto popolare, quindi, ma proprio per questo più rivelatore dei gusti, la cultura, i costumi di quei mondi. E allora, quando lo staff guidato da Sabrina Baracetti, con l'encomiabile Centro Espressioni Cinematografiche di Udine che l'ha ideato e messo in piedi, ha deciso pochi mesi fa di mettere in rete, a prezzi popolarissimi, la piattaforma #Fareastream (<https://www.mymovies.it/live/feff/>), con un lungo elenco di oltre ottanta film – in continuo aumento – passati sul red carpet del cinema Giovanni da Udine in oltre un ventennio, l'occasione mi è sembrata imperdibile. La piattaforma, diciamo, privilegia nelle sue scelte titoli di richiamo per un pubblico generalista, con una assoluta prevalenza delle produzioni di Hong Kong e della Corea del Sud, quelle più spettacolari e d'azione, soprattutto polizieschi d'ambientazione urbana in fotocopia hollywoodiana. Citiamo la saga di *Ip man* più volte passata anche nelle nostre tv e quelle yakuza di Takeshi Kitano, e altri titoli ben noti come il premio Oscar *Departures* o opere di autori di fama come Wong Kar Wai, Johnny To, persino Zhang Yimou o il compianto Kim Ki-duk. Ma la vera particolarità del Far East sono invece altri nomi non esportabili, e che rimandano all'anima più autentica dell'Estremo Oriente, così lontana dalla nostra ma proprio per questo tanto attraente. Basterebbe ricordare tutti i visionari film filippini e thailandesi guidati dal geniale maestro dell'horror Erik Matti, purtroppo assente o anche dalla incontenibile Joyce Bernal col suo vitalismo ironico-surreale: un carattere tipico dei filippini, che sembra non si prendano mai sul serio, anche quando mostrano realtà al limite del sostenibile, trasfigurandole con le loro storie iperboliche, paranormali ed eccessive. E mancano anche le deliziose romance comedies di Taiwan oppure, rimanendo alla Corea del Sud, il filone duro dei teen-gang dramas nei college studenteschi. Tuttavia, sono tante le proposte di rilievo nella piattaforma fedeli ai canoni più autentici dell'Estremo Oriente, fuori dai nostri stereotipi. Si può cominciare dalla saga cinese di *Detective Dee*, un trionfo

visivo e adrenalitico, un'immersione a ritmo incessante nella Cina medioevale in un mix di generi inusuale e a noi sconosciuti, a conferma della singolarità delle proposte del festival. Il primo della saga, il migliore, *Detective Dee e il mistero della fiamma fantasma*, unisce il crime story in costume al fantasy, all'azione pura, alle immancabili arti marziali, al wuxia, al genere storico, al soprannaturale, al colossale. Ma è la maestria di combinarli insieme a

rilievo, di uno dei maestri thailandesi più volte ospite del festival friulano, Prachya Pinkaew, *Chocolate*, originale nello script più che nella messa in scena vera e propria. L'aspetto particolare della storia riguarda l'idea di individuare un'antieroina protagonista, un soldo di cacio di ragazzina, forse autistica, che sviluppa una sovrumana abilità nelle arti marziali, con tutto quello che ne consegue nello sviluppo della vicenda: una resa dei conti tra lei sola e diverse gangster gangs al soldo di uno yakuza giapponese (il film intende proprio mettere a confronto i difficili rapporti tra thailandesi e giapponesi) a cui la madre era stata legata. E che dire del titolo, particolare di per sé di nessuna importanza nella storia, che deriva semplicemente dall'unica passione della ragazzina: consumare continuamente *smarties* di cioccolato per diventare smart, intelligente.



"Labyrinth Of Cinema" di OBAYASHI Nobuhiko, Giappone



"Chocolate" di PRACHYA Pinkaew, Thailandia



"Le incredibili avventure di fuku-chan" di YOSUKE Fujita, Giappone

vera prodezza del regista di origine cinese poi trasferito a Hong Kong, in questa favola noir che ruota attorno alla costruzione di un gigantesco Buddha che l'aspirante imperatrice senza scrupoli vuole costruire per ottenerne la benevolenza. Ed ecco succedersi pozioni velenose, talismani, incomparabili combattimenti volanti che ci avevano stupito per la prima volta nell'Ang Lee de *La tigre e il drago*, spade magiche, macchine e ponti levatoi cigolanti, tartarughe di fuoco, agguati nel Monastero Infinito dove chiunque entra viene eliminato e dove vengono attirati coloro che potrebbero opporsi alla sua ascesa. E continuando in una esplorazione a volo d'uccello, ecco un altro action movie di

E ancora tra le saghe storico-marziali, questa volta thai, c'è *Ong Bak*, di cui vengono proposti il secondo, senza dubbio il migliore con l'iniziazione alle arti marziali del giovanissimo Tien, e il terzo, che cade nello splatter di dubbio gusto. Anche qui la trama affonda le radici in una fase storica ben definita, ai tempi delle lotte dei primi regni thailandesi, ma il mix di generi ne fa ancora una volta un prodotto del tutto originale, grandemente spettacolare grazie ai combattimenti di tutte le discipline, dal kung fu al Muay Thai all'immane kick-boxing, ma anche alle grandiose e accurate ricostruzioni non digitali degli ambienti del medioevo asiatico: verosimili brulicanti villaggi su palafitte dove imperversano i raid assassini delle bande del malvagio usurpatore contro cui lotta il giovane eroe in cerca di vendetta, o gli opposti interni grandiosamente sontuosi dei palazzi reali. Se tutto può sembrare un pretesto per un intrattenimento a base di pura azione di spada e mani nude e calci, alcune scene restano memorabili, come l'addestramento di Tien (impersonato da Tony Jaa, lui stesso un campione in queste pratiche e sempre in azione di persona) che salta senza alcuna controfigura o stunt sulle groppe di una mandria di elefanti in fuga; o quelle del mercato all'aperto di verdure e animali vivi e morti delle cui interiora crude i presenti si ingozzano a piene mani, come in un celebre banchetto di Indiana Jones. Tra le commedie, da sempre uno dei punti di forza del Far East, il giapponese *Survival family* è tra le migliori sulla piattaforma, soprattutto per la vena grottesca e antirealista calata nella vita quotidiana, un altro dei caratteri più originali del genere in Estremo Oriente. L'aspetto più curioso e l'effetto comico maggiore deriva dalla disinvoltura e dall'apparente distacco con cui i protagonisti affrontano le situazioni più inverosimili.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

In questo caso, l'improvviso e irrazionale sblackout totale che lascia l'intera capitale inspiegabilmente senza energia a tempo indeterminato, senza che questo turbi la flemma della famiglia, mentre in città si torna al baratto e iniziano migrazioni a piedi sulle autostrade alla ricerca di luoghi dove ancora ci sia elettricità. Nelle campagne si va a caccia di cinghiali e maiali con i coltelli e si rimettono in funzione locomotive a vapore: una sorta di manuale di sopravvivenza, come dice il titolo del film. Commedia di situazione con venature fiabesche e antispettacolari è il giapponese *Le incredibili avventure di Fuku-Chan*, dove trionfa il gusto anch'esso tutto orientale del paradossale e dei dialoghi non sense affidati a personaggi stralunati e ai margini, che non vogliono crescere e preferiscono perdersi nel loro mondo incantato fatto di aquiloni e partite a baseball giocate con rami d'albero. Eppure questa commedia dalla comicità apparentemente ingenua, interpretata senza possibilità di accorgersi, persino nella voce, da un'attrice nel ruolo del goffo Fuku-Chan (scelta per noi incomprensibile e senza alcuno scopo apparente, se non quello di un puro esercizio attoriale e di divertimento registico), nasconde una profonda vena poetica e di buoni sentimenti che sorride, senza deridere, sull'inettitudine a vivere, distaccandosi completamente dalle nostre sit-com. Più introspeffivo il sudcoreano *Little Forest*, che è prima di tutto un trionfo dei cinque sensi, e un elogio del ritorno ai ritmi lenti e contemplativi della vita in campagna a contatto con la natura e senza i comfort cittadini. Naturalmente non accade nulla, proprio come succede nella comune vita di ognuno di noi, salvo soffermarsi di più sulle piccole cose minimaliste: un semplice dialogo, i pensieri della giovane protagonista, l'arrivo atteso con trepidazione di una lettera recapitata dal postino come non ci accade ormai da tempo memorabile. Ma soprattutto c'è l'insistenza sul cibo e sulla preparazione in tempo reale di pietanze fatte in casa, secondo la cucina naturalista orientale, in un piccolo trionfo di colori, e solo immaginabili sapori e profumi. E ci si dilunga, in questo tempo ritrovato, nella realizzazione di vere e proprie ricette accompagnate da orientali precetti, come la preparazione del punch di riso con il malto e il lievito "che va bevuto al freddo, in compagnia" o del Makteggi "che va bevuto col vento freddo". E poi il tempo sospeso: l'attesa della comparsa dei frutti piantati nell'alternarsi delle stagioni, le patate, i pomodori e il cavolo novello, la felce fresca. E con protagonista non una persona adulta come sembrerebbe più funzionale a una vicenda del genere, ma una ragazza giovanissima che sceglie di dare un taglio alla



"Survival family" di SHINOBU Yaguchi, Giappone



"Poetry" di CHANG-DONG Lee, Sud Corea



"Zombie contro zombie" di UEDA Shinichiro, Giappone



"Det Dee e i quattro re celesti" di TSUI Hark, Hong Kong

vita frenetica della metropoli per riscoprire i ritmi rurali perduti. E non è una rarità nel cinema del Far East l'interesse per le commedie generazionali. Anche all'opposto, come nel drama *Poetry*, che già vira verso il cinema d'autore, e che ha al centro della storia una donna in età avanzata. La quale in modo non usuale inizia a confrontarsi con la poesia come rimedio alle sventure, cosa che forse sarebbe più

comune in un giovane. Inversioni di generazioni, per un elogio della poesia, della forza d'animo e del sorriso. "Gli uomini mi dicevano di non sorridere o si innamoravano di me. Se lo faccio succederà anche a lei", sussurra al vecchio che accudisce e le rimprovera la sua riservatezza. Un invito a vivere, comunque. Un film sulla bellezza delle parole ostinatamente ricercata in ogni momento della quotidianità appuntando su un blocco ogni insignificante particolare. "Schiacciata e calpestando per passare a nuova vita", pensa di se stessa osservando delle susine mature cadute dall'albero dopo avere appreso la peggiore notizia della sua esistenza. La poesia è rimedio alle offese della vita, perché "amare la poesia significa sempre cercare la bellezza". Eppure la parabola è amara pur nel suo nobile intento, perfino beffarda: il mondo attorno non cambia, e anzi sembra infierire ancora di più su chi peggio ne sopporta le crudeltà, colpendolo dritto nell'anima, in quella sua unica ragione di speranza e di sollievo: la bellezza della parola. Ancora una volta, il bene e il male che sono tutt'uno nella circolarità delle cose per gli orientali, anche qui si incontrano e si scontrano in tutto il loro ineluttabile corso, che va accettato. Alla fine, resta per gli altri alla memoria il testamento di quell'unica, definitiva e incomparabile poesia tanto a lungo desiderata e ricercata, giorno dopo giorno.

E l'horror puro, a cui il festival dedicava ogni anno delle maratone notturne, in assenza del maestro Erik Matti può contare su *Il cacciatore di vampiri* di Hong Kong ma soprattutto sulla sorta di parodia giapponese del genere *Zombie contro Zombie*, di per sé non originalissimo nell'idea del film nel film, ma inconsueto per la tecnica volutamente semiamatoriale con cui sono girate le scene centrali. Camera quasi sempre a spalla che non trova pace, inquadrature sbilenche e improbabili, rumori molesti fuori campo, trucco pasticciato, effetti artigianali, attori ancora una volta giovanissimi che recitano di proposito da dilettanti come per un filmino di fine anno scolastico. Ed è proprio questa la trovata più originale: è la troupe del film che deve per emergenza sostituirsi agli attori professionisti, in un unico piano sequenza per scelta, improvvisando. Ma "recitano sul cuore", dice una di loro.

L'ironia sul genere inflazionato, la goffiata, la goffaggine portata a paradigma funzionano, per un filmetto da due soldi di puro divertimento, meravigliosamente privo di stile e di qualsiasi senso, che nessun produttore occidentale si sognerebbe per un attimo di finanziare e far uscire nelle sale.

Giovanni Verga

Un treno, un film #21

Kilómetro 111



Federico La Lonza

Stavolta, più che un treno, ad essere protagonista è una stazione: come in *Breve incontro*, *Stazione Termini*, *Destinazione Piovarolo*, *Marisa la civetta*, *Treni strettamente sorvegliati* e tanti altri film. Quella che presento è una pellicola argentina diretta da Mario Soffici nel 1938, che ha il titolo in lingua spagnola per non essere mai giunta nel nostro paese. Il chilometro 111 indica una località della provincia di Buenos Aires, appena una frazioncina senza nome, sorta appunto - s'indovina - attorno alla fermata del treno. Scritto da Enrique Amorim, Sixto Pondal Ríos e Carlos Olivari, con la fotografia di Antonio Merayo, la scenografia di Raúl Soldi, il montaggio di Nicolás Proserpio e la musica di Rodolfo Sciammarella, prodotto e distribuito dall'Argentina Sono Film, *Kilómetro 111* è un film in bianco e nero della durata di 103 minuti, una commedia drammatica che bene illustra certe contraddizioni sociali tipiche della realtà - non solo argentina - di quell'epoca.

Essa racconta di Ceferino, il capostazione della fermata al chilometro 111, un vecchio scapolone che vive in un appartamento dell'edificio della stazione in compagnia della deliziosa nipote Jolanda, orfana, che è più o meno promessa al suo corteggiatore Nicanor. Ceferino è un buon diavolo, ma su certe cose non transige: così Jolanda, che sogna un avvenire nel cinema, disattendendo allo zio fugge a Buenos Aires, dove solo l'intervento di Ceferino, venuto a cercarla, la salva dal raggio di un gruppo di truffatori che promettono il successo a tante illuse aspiranti attrici. Gli agricoltori dell'*estancia* (vasta tenuta) di don Fagundo Cáceres, presso la zona in cui si trova la stazione, vengono sfruttati ignobilmente da don Roque, il possidente che è il loro abituale compratore di grano, il quale, nonostante l'ottima qualità della merce, con varie scuse abbassa sempre più il prezzo per l'acquisto, sicuro del fatto che essi non abbiano altre alternative per la vendita. È lo stesso Ceferino a suggerire agli agricoltori di recarsi a Buenos Aires per ottenere in banca un prestito di 5.000 pesos, in modo da poter vendere il grano al giusto prezzo ad altri acquirenti portandolo nella capitale: e per agevolarli, li accompagna. In un primo tempo il prestito viene loro accordato, ma poco dopo, per favorire gli svaghi del figlio spendaccione, don Fagundo interviene presso la stessa banca, di cui è il maggiore azionista, chiedendo un prestito di 50.000 pesos, cosicché per causa di forza maggiore gli agricoltori si vedono negato il loro. A quel punto, dopo aver

parecchio tentennato, persuaso dalla disperazione di uno di essi che tenta d'incendiare il raccolto, per aiutarli Ceferino, contravvenendo agli ordini dei superiori, gli concede di poter trasportare il loro grano sul treno, sebbene gli agricoltori non abbiano denaro con cui pagare e pagarsi il passaggio. Nella capitale, i responsabili delle ferrovie, venuti a conoscenza del suo gesto convocano Ceferino presso la loro commissione: ed essa, pure lodando la nobiltà del suo intento, non può che licenziarlo dal suo incarico. Ma al suo ritorno al Kilometro 111 Ceferino scopre che gli agricoltori, i quali nel frattempo a Buenos Aires hanno venduto il grano a un prezzo eccezionalmente



favorevole, al corrente del suo licenziamento, per ringraziarlo della sua generosità gli hanno comprato una stazione di vendita di combustibili, giacché il miglioramento della strada carrabile con la capitale presto metterà in subordine il collegamento ferroviario. Per sublime ironia, il suo discorso all'inaugurazione del distributore viene disturbato dal passaggio di un treno.

A interpretare Ceferino fu Pepe Arias, allora uno dei comici argentini più in voga, nome di punta dell'Argentina Sono Film, che con Soffici, due anni prima, aveva già interpretato *Puerto Nuevo*; sua nipote Jolanda fu Delia Garcés, futura grande attrice al suo primo ruolo di discreto spessore; l'amica di Jolanda, Beatrice, Inés Edmonson, una bella ragazza bionda anch'ella tra le protagoniste del cinema argentino nell'epoca d'oro; il fidanzato di Jolanda, Nicanor, era Ángel Magaña, uno dei *galanos* (amorosi) allora più in voga, e suo padre Celadonio il bravissimo José Olarra; don Roque, Cirilo Etulain, e don Fagundo, Alberto Terrones; completavano il cast Miguel Gómez Bao, Héctor Méndez, Juan Bono, Choly Mur, Arturo Podestá, Eduardo Zucchi, Julio Renato, Leticia Scuri, Héctor Ferraro, Adolfo Meyer e Cayetano Biondo.

Jolanda è la classica ragazza 'americanizzata': benché viva in una frazioncina immersa nella provincia, il suo fraseggio include gli «Okay»,



il «boy», i «very well» e via dicendo, specie quando si esprime con l'amica Beatrice; durante una festa popolare degli agricoltori che si tiene nell'abitato, coadiuvata da Beatrice che le fa da spalla recita una poesia, suscitando applausi soprattutto per la sua grazia; sogna il successo nel cinema e sulla parete dove ha lo schienale del letto campeggia un bel ritratto fotografico di Cary Grant («che non è della famiglia», dice Ceferino, il quale ironico chiede alla nipote come mai non lo sostituisca con uno di lui). Nondimeno, ella è legatissima allo zio, e proprio per non dargli un dolore quando si reca a Buenos Aires per effettuare un provino cinematografico timbra il suo biglietto di notte mentre lui dorme, e se ne va senza dirgli nulla.



Ceferino è un bel tipo ameno: impiegato alle ferrovie da diciannove anni, assume un atteggiamento serio d'involontaria comicità ogni volta che compie il 'sacro rito' del suono
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

della campanella che avvisa i passeggeri dell'imminente partenza del treno, ma in un'occasione, a dispetto del suo formalismo dimentica perfino di calcarsi in capo il berretto da capostazione. Egli si lamenta per la scarsa affluenza di passeggeri (tanto che un giorno ha perfino la sorpresa di veder sfilare un treno davanti alla stazione senza che questo si fermi per la sosta preventiva), ma non fa molto per venire incontro a certi viaggiatori, mettendosi in urto con don Fagundo per via di una valigia di quest'ultimo scaricata per errore in un'altra stazione. Quanto al resto, se si escludono le partite a bocce, non è troppo vitaiolo: un suo divertimento consiste, quando vuol far sapere una cosa in paese, nel recarsi nella bottega del suo amico barbiere a confidarsi, pregandolo di mantenere il segreto: così ha la certezza che l'indomani lo sapranno tutti. Anche la scena di Ceferino nel dormitorio di Buenos Aires è ricca di preziosi dettagli e pungenti osservazioni; così come quando dalla capitale lui invia un telegramma agli agricoltori in rivolta contro i nuovi responsabili della stazione, per annunciargli il suo prossimo arrivo ed esortarli a non *hacer macanas*, cioè a non fare spropositi, e l'impiegato gli cancella il termine perché volgare, portandolo a scrivere di non *hacer travesuras*, non fare scherzi.

Uscito nelle sale il 31 agosto del '38 (ma era stato girato quasi due anni prima, tanto che a questa data uno dei suoi interpreti, l'attore Arturo Podestà, era già morto da otto mesi), *Kilómetro 111* è uno dei più bei film di Soffici, uno dei suoi primi capolavori. Come altri suoi reputati colleghi, Soffici, uno dei più cospicui registi argentini dell'epoca d'oro, era di schietta origine italiana: nato a Firenze il 14 maggio 1900 e morto a Buenos Aires il 10 maggio 1977, giunse in Argentina negli anni Venti e s'appassionò subito al cinema, lavorando come attore e debuttando alla regia nel '24 con *Muñeca*, un cortometraggio sperimentale girato in 16 mm; il suo primo film sonoro, *El alma de bandoneón*, è del '35, e mostra già la sua notevole maturità. Seguiranno, tra le altre, opere di saldissimo spessore quali *Viento norte* ('37), *El camino de las llamas* ('38), *Prisioneros de la tierra* e *El viejo doctor* ('39), *Vacaciones en el otro mundo* ('42, versione ispanoamericana de *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello), *Tres hombres del río* ('44), *La cabalgata del circo* ('45), *Tierra del Fuego* ('48), *El extraño caso del hombre y de la bestia* ('51, dov'egli, oltreché regista, fu incisivo



"Kilómetro 111" (1938). Pepe Arias e Ángel Magaña



"Kilómetro 111" (1938). Ángel Magaña e Delia Garcés



"Kilómetro 111" (1938). Delia Garcés e Inés Edmonson



"Kilómetro 111" (1938). Delia Garcés e Pepe Arias



"Kilómetro 111" (1938). Pepe Arias

protagonista nel doppio ruolo del Dottor Jeckyll e di Mr. Hyde), *Una ventana a la vida* ('53), *Barrio gris* ('54), *Orio bajo* ('56), *Rosaura a las diez* e *Isla brava* ('58), *Chafalonías* ('60) e *Propiedad* ('62). Soffici inoltre ebbe il grande pregio di saper valorizzare moltissimo gli attori, alcuni dei quali dettero il loro meglio sotto la sua regia, e divennero per qualche tempo suoi 'feticci': come Enrique Muñío, Ángel Magaña, Elisa Galvés e Pedro López Lagar. Egli fu tra l'altro il regista che diresse nei suoi due film più importanti (uno dei quali - *La pródiga*, '45 - fu l'unico suo da protagonista) Eva Duarte, poi per tutti Evita Perón.

In *Kilómetro 111*, gli aspetti comici si mescolano

sapientemente a quelli drammatici, senza che l'uno prevarichi sull'altro; bene inquadrata storicamente, la pellicola offre molti interessanti spunti di critica sociale. Il motivo di fondo è costituito dal confronto tra gli agricoltori e gli accaparratori di grano (spesso a braccetto con certi latifondisti), che favoriti dall'isolamento e dalla scarsità di alternative e risorse dei primi, solevano acquistarlo a prezzi indegni, per poi rivenderlo a cifre assai rilevanti a industriali ed esportatori. Poiché per trasportare il grano gli accaparratori si servivano del treno, e la ferrovia argentina in quel periodo era di proprietà britannica, questo mezzo non era molto ben visto da terrazzani e gente umile, che accusava i responsabili della ferrovia di essere loro complici (nel film, Ceferino informa don Roque che nel corso dell'ultima settimana sono stati soltanto tre i biglietti venduti per passaggi in qualche convoglio). Mentre questo confronto era in atto, il trasporto ferroviario perdeva colpi anche a motivo della costruzione di nuove strade asfaltate, comode *carreteras* dove a costi comparativamente inferiori i camion attuavano rapidi collegamenti con i principali centri economici. Quando Ceferino accetta di far portare a Buenos Aires il grano degli agricoltori, disposto a far loro pagare il prezzo del trasporto soltanto dopo che esso sarà venduto, la sua azione è in palese contravvenenza con le norme della ferrovia, e la reazione dei responsabili - pure apprezzando l'umanità del suo gesto - non può tradursi che nel suo licenziamento. Egli viene, sì, ricompensato dagli agricoltori col distributore di benzina, col quale presto Ceferino potrà fare affari d'oro, perché il trasporto si svilupperà sempre più su strada, a danno della ferrovia. Disgraziatamente, quest'ultima si è fatta una verità storica, valida non solo per l'Argentina ma per la maggior parte dei paesi del Sudamerica; dove nazioni di grande estensione, come appunto l'Argentina e il Brasile, pur disponendo spesso di ottimi tracciati ferroviari, hanno visto fortemente ridursi il trasporto su ferrovia in favore di quello su strada; quando nella maggior parte dei casi è quest'ultimo a offrire maggiore comodità e migliori garanzie.

Oggi si chiama "Kilómetro 111" una nota rivista argentina sul cinema.

Federico La Lonza



"Kilómetro 111" (1938). Delia Garcés

nuovo formato

nuovi contenuti

nuova periodicità

direttore responsabile
Emanuela Martini

n.1

nuova serie
#ns



→ in abbonamento
e in libreria

Cineforum NS 01 – Sommario

Editoriale di Emanuela Martini

In questo numero di «Cineforum» ci sono un sacco di comunisti, o post-comunisti, post-stalinisti, post-caduta Muro, o trotskisti, krusceviani, marxisti leninisti, beat dissidenti, comunisti eretici o comunisti delusi.

L'idea di un approfondimento sul (genericissimo) concetto di comunismo nel cinema più o meno contemporaneo ci era venuta fin dalla Mostra di Venezia, dove almeno due film (*Cari compagni* di Andrej Končalovskij e *Miss Marx* di Susanna Nicchiarelli) ci ragionavano sopra (ma per esempio anche *One Night in Miami* di Regina King rifletteva su una specifica lotta di classe e di pelle). E su questa prima idea si sono innestati, un po' per Caso e un po' per Storia, l'eccentrico Edgar Morin, che fu espulso dal Partito Comunista Francese nel 1951, e il delusissimo George Orwell, che andò a combattere in Spagna nel '36 e ritornò in Inghilterra ancora più arrabbiato con i compagni comunisti russi di quanto non fosse il protagonista di *Terra e libertà* di Ken Loach.

Fondamentale: non dimenticare, nel bene e nel male. Non dimenticare che quello che era mostruoso nel nazifascismo fu poi altrettanto orrendo nello stalinismo, ma che anche il capitalismo liberista prevede derive autoritarie ugualmente letali e lesive. Che la libertà individuale non implica la cancellazione o il disprezzo di diritti altrui, che i Muri (tutti) fanno più male che bene. Che il pensiero e le idee vanno coltivate e non dismesse. Mutazioni costanti e consapevoli del pensiero, con l'accento su "consapevoli", qualità elucubrativa che si contrappone per sua stessa natura alla rissosità cieca.

Ma tornando a Orwell, chi meglio e più di lui può risvegliare il pensiero e suscitare assonanze, oggi, in tempi di fazioni di Grandi Fratelli a est e a ovest o di lugubri fisionomie kgbiane e spudorate dittature militari. Come in tempi di pandemia: città talvolta vuote e schermi, schermi, schermi casalinghi ovunque (certo, meno male che questi schermi ci sono, ma poi finiamo per sentirci sempre più intrappolati in case sinistramente simili a quella

asettica di Mildred Montag in *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury).

Forse la fantascienza ha davvero capito e anticipato tutto. Se fosse così, ci sarebbe molto di che preoccuparsi. E vale la pena di ricominciare a pensare come uscire dal mondo sempre più distopico che ci siamo creati. O forse, invece, stiamo vivendo in una ucronia e da qualche parte c'è l'altro universo dove tutto questo non è successo. Basta chiedere a Philip Dick.

Emanuela Martini / *The Man in the High Castle* p. 8

primo piano

Alberto Crespi, Pastorale comunista. Tracce di utopia nel cinema contemporaneo p. 10

Lorenzo Rossi, Una partitura incompiuta. Il cinema dell'est Europa 1991-2021 p. 22

Roberto Manassero, Kinoglaz Cinema russo 1950-oggi p. 32

Grande schermo. *Promising Young Woman* di Emerald Fennell, Giampiero Frasca. Piccole donne crescono. La vendetta di Carey Mulligan p. 42

Collective di Alexander Nanau/Alessandro Uccelli/Fiamme su Bucarest/Lo sdegno di un cineasta p. 48

Judas and the Black Messiah di Shaka King/Pietro Bianchi/Giuda o dell'ambiguità/Il ragazzo che tradì Fred Hampton p. 54

flash forward. Pier Maria Bocchi, Rodrigo Sorogoyen. Riflettere la Spagna attraverso i generi p. 60

Paesaggi italiani. Massimo Causo. Verso Sud/Gli spettri cromatici delle Puglie p.68

Anton Giulio Mancino. Di stazione in stazione. Gli andirivieni dell'immaginario pugliese p. 74

I luoghi Mappa con le location dei film p. 78

Anton Giulio Mancino. Tra bellezza e impegno. Intervista a Michele Placido p.80

Focus *Extraliscio* – *Punk da balera* di Elisabetta Sgarbi, Emanuela Martini/Punk'n'Polka. Tra i Giro d'Italia 2020 e Sanremo 2021, il nuovo sound del gruppo romagnolo p. 86

Nexo Musicals p. 92

Elisabetta Sgarbi. Una band di extraterrestri. L'autrice racconta l'incontro con i suoi personaggi p. 93

Massimo Lastrucci/Facce da balera/Il liscio nel cinema italiano p. 96

Stardust memories. Carlo Pagetti. Omaggio a George Orwell. Dal maiale Napoleone al Grande Fratello p. 104

Gli anni della fenice. Emiliano Morreale, Ma-



riapaola, Pierini/Edgar, che avrà cent'anni del 2021. Tutte le stelle di un cinefago eccentrico p. 112

Notebook Belli e dannati di Gianni Amelio/Dead Man/Il viaggio circolare di William Blake p. 118

Riveduto e politicamente corretto di Gualtiero De Marinis. Rileggere *Lolita* nella Contea di Los Angeles p. 122

il lungo addio Federico Pedroni. L'uomo ghiognante. I mille volti di Christopher Plummer p. 126

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - PODCAST dal 25 febbraio 2021 al 26 marzo 2021

Roma e i suoi fasti | Ventiquattresima Puntata. Caracalla e gli ultimi imperatori della dinastia dei Severi". Conduce Roberto Luciani. | 26.03.2021 | 10:36 | <https://bit.ly/2PbMYmL>
Daniela Murru legge Gramsci (XLVII). Lettura delle lettere che Antonio Gramsci scrisse dal carcere milanese di San Vittore a sua cognata Tatiana Schucht: Milano, 26 dicembre 1927. | 26.03.2021 | 04:58 | <https://bit.ly/3cnQLGf>
Frammenti dall'Inferno | I Brano. Il M° Sergio Ciulli legge Dante I Brano: Nel mezzo del cammin... Introduzione musicale del M° Daniele Andriola. | 25.03.2021 | 02:39 | <https://bit.ly/3rqIPbA>
Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (XXXVIII). Leggo la prima scena dell'opera teatrale "La Poesia o la Gioia" scritta nel 1947 ma edita solo nel 2001, nell'edizione dei Meridiani. | 25.03.2021 | 07:15 | <https://bit.ly/3spvD8m>
Riflessioni su arte e cinema | Trentatreesima Puntata. "Al di là dei sogni". La vita dopo la morte. Conduce Giacinto Zappacosta. | 24.03.2021 | 03:33 | <https://bit.ly/3feHfQO>
I suoni, i pensieri nelle parole (15°). La poetica del sempre - Carmen De Stasio introduce Antonio Spagnuolo. | 24.03.2021 | 09:40 | <https://bit.ly/3rmipYl>
Nobel per la letteratura | Trentatreesima Puntata. Samuel Beckett, premiato nel 1969. Dalla silloge "Oroscopata e altri versi d'occasione" pubblicata in Italia nel 1973, la poesia "Home Olga". Conduce Maria Rosaria Perilli. | 24.03.2021 | 03:40 | <https://bit.ly/3rTlcsT>
Poesia del '900 (XL). Pierfranco Bruni legge Mario Luzi, "Non andartene", da "Dottrina dell'estremo principiante" 2004. | 23.03.2021 | 01:38 | <https://bit.ly/3shnBk>
La lanterna magica di Bergman | Ottava Parte. "Bergman cinefilo". Conduce Roberto Chiesi. | 23.03.2021 | 11:20 | <https://bit.ly/3cXelsH>
Raccontare la Fotografia | Terza Puntata. Omaggio a Giovanni Gastel - Sentire la luce col cuore, una riflessione sul suo libro Un eterno istante: La mia vita. Conduce Iris Claudia Pezzali | 22.03.2021 | 26:27 | <https://bit.ly/317mPbe>
La Fiaba nella Fiaba | Ventinovesima Puntata. Geltrude, il Bisso e la corona di Mirto. Seconda Parte. Da "Mammoy, di Catorchio, Cletus e altre avventure" di Patrizia Boi. Conduce l'autrice. | 22.03.2021 | 09:32 | <https://bit.ly/2NEQqW3>
Roma e i suoi fasti | Ventitreesima Puntata. "I

primi imperatori della dinastia dei Severi". Conduce Roberto Luciani. | 19.03.2021 | 15:23 | <https://bit.ly/3eUIz1W>
Lecture delle lettere che Antonio Gramsci scrisse dal carcere milanese di San Vittore a sua madre Giuseppina Marcias ed a sua cognata Tatiana Schucht: Milano, 12 dicembre 1927. | 19.03.2021 | 07:29 | <https://bit.ly/3cT9bOq>
QL Quaderni Letterari | Nona Puntata. La poesia oggi in Italia: un popolo composto da 3 milioni di autori. Intervista al dott. Mario Macioce, presidente dell'Accademia Vittorio Alfieri di Firenze. Con la collaborazione di Ennio Bazzoni della Nardini editore. Conduce Maria Rosaria Perilli | 18.03.2021 | 27:37 | <https://bit.ly/3tuyob>
Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (XXXVII). Lettera di Pier Paolo Pasolini a Silvana Mauri 1950 | 18.03.2021 | 16:48 | <https://bit.ly/3l-r4Bdt>
Riflessioni su arte e cinema | Trentaduesima Puntata. Leggere la storia, al di là dei (falsi) miti. Conduce Giacinto Zappacosta. | 17.03.2021 | 06:18 | <https://bit.ly/3vDLXJ4>
Nobel per la letteratura | Trentaduesima Puntata. Rabindranath Tagore, premiato nel 1913. Dalla silloge "Gitanjali" (pubblicata in Italia nel 2006), la poesia "Chi sei tu lettore". Conduce Maria Rosaria Perilli. | 17.03.2021 | 03:17 | <https://bit.ly/3oXc8Yl>
Poesia del '900 (XXXIX). Pierfranco Bruni legge Stefano D'Arrigo, "Oggi tu alzi le tue mani" da "Codice siciliano", 1957. | 16.03.2021 | 01:21 | <https://bit.ly/3tqdPK7>
Heimat e la memoria d'Europa | Terza Puntata. La tradizione dell'Heimatfilm - parte seconda. Conduce Barbara Rossi. | 16.03.2021 | 09:59 | <https://bit.ly/38HOCTO>
La lanterna magica di Bergman | Settima Parte. "Bergman e la commedia". Conduce Roberto Chiesi | 16.03.2021 | 11:18 | <https://bit.ly/3oLkCSD>
La Fiaba nella Fiaba | Ventiquattresima Puntata. Geltrude, il Bisso e la corona di Mirto. PRIMA Parte. Da "Mammoy, di Catorchio, Cletus e altre avventure" di Patrizia Boi. Conduce l'autrice. | 15.03.2021 | 12:58 | <https://bit.ly/38GQmfN>
Roma e i suoi fasti | Ventiduesima Puntata. "La fine della dinastia degli Antonini". Conduce Roberto Luciani. | 12.03.2021 | 12:39 | <https://bit.ly/3cjdWw>

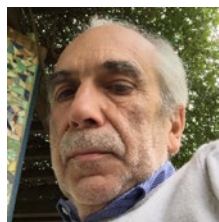
Daniela Murru legge Gramsci (XLV). Lettura delle lettere che Antonio Gramsci scrisse dal carcere milanese di San Vittore a sua cognata Tatiana Schucht: Milano, 10 e 17 ottobre 1927. | 12.03.2021 | 06:21 | <https://bit.ly/2OPd6mE>
Magnifica ossessione di Antonio Falcone (X). Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone (X). Ricominciare da Massimo. | 11.03.2021 | 09:41 | <https://bit.ly/3ckJLcb>
Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (XXXVI). Lettera di Pier Paolo Pasolini all'amico poeta Sandro Penna - febbraio 1970 - in "Lettere" Volume II - a cura di Nico Naldini - Einaudi 1988 | 11.03.2021 | 05:29 | <https://bit.ly/3bA-GEoD>
Riflessioni su arte e cinema | Trentunesima Puntata. Vino e pane di Ignazio Silone, ovvero la riscoperta dell'eredità cristiana. Conduce Giacinto Zappacosta. | 10.03.2021 | 02:56 | <https://bit.ly/38shcIz>
Nobel per la letteratura | Trentunesima Puntata. Ernest Hemingway, premiato nel 1954. Da "Il vecchio e il mare" (1952), l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. | 10.03.2021 | 03:25 | <https://bit.ly/3orQ883>
Poesia del '900 (XXXVIII). Pierfranco Bruni legge Marcel Proust, "Contemplo spesso il cielo della mia memoria", s.d. Da "Poesie d'amore" 2018, Mimesis. | 09.03.2021 | 04:22 | <https://bit.ly/38qH6wf>
Raccontare la Fotografia | Seconda Puntata. John Berger - Capire una Fotografia - Sulla fotografia del Che morto - L'Immagine dell'imperialismo. Conduce Iris Claudia Pezzali | 08.03.2021 | 11:48 | <https://bit.ly/3to4ZCS>
La Fiaba nella Fiaba | Ventitreesima Puntata. La Donna Pesce, la Menta e il furto della voce. Seconda Parte. Da "Mammoy, di Catorchio, Cletus e altre avventure" di Patrizia Boi. Conduce l'autrice. | 08.03.2021 | 15:16 | <https://bit.ly/3qkXVyU>
Roma e i suoi fasti | Ventunesima Puntata. "I primi imperatori adottivi". Conduce Roberto Luciani. | 05.03.2021 | 13:40 | <https://bit.ly/3bjNzLy>
Daniela Murru legge Gramsci (XLIV). Lettura della lettera che Antonio Gramsci scrisse dal carcere milanese di San Vittore a sua madre Giuseppina Marcias: Milano, 3 ottobre 1927. | 05.03.2021 | 04:56 | <https://bit.ly/2Qo5d7z>

segue a pag. 71

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diariDicineclub

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



Nicola De Carlo

Mario Monicelli | Film I Soliti Ignoti (1958) Capostipite della commedia all'italiana, nonché primo ruolo comico per Vittorio Gassman (imposto alla produzione da Monicelli), conta alcune sequenze di cul-

to note a tutti: vedi quella dei ladruncoli che si consolano mangiando pasta e ceci. Ineguagliabili i personaggi (e relativi interpreti: il vecchietto Capannelle, il siciliano Ferribotte, Dante Cruciani, alias Totò, maestro di effrazione). La parodia del noir alla francese è gustosa, ma s'intravede anche la critica dell'incipiente "boom economico" nazionale. Ebbe un seguito italiano e alcuni remake americani: in particolare Welcome to Collinwood (2002), con George Clooney nella parte già di Totò. | https://youtu.be/_J5zvqCwXbs

La Grande Guerra (1959)

Altra dimostrazione di come, al regista, andasse stretto il confine tra comicità e dramma. Nei ruoli del milanese Giovanni Busacca e del romano Oreste Jacovacci, soldati "lavativi e fifoni" che diventano eroi per forza, Gassman e Sordi danno il meglio di sé; e il secondo si mostra all'altezza delle parti drammatiche. Grande regia per un colossal italiano in Cinemascope, con fotografia, scene e costumi di altissimo livello. Al contrario del cinema americano, però, Monicelli mette in scena una guerra anti-epica, sporca e cieca. Come nelle due scene della morte, ugualmente insensata, di un povero soldatino italiano e del suo omologo tedesco. | <https://youtu.be/0wixLm8nm88>

I Compagni (1963)

Film-cardine della poetica umanista e antiretorica del regista, affronta una delle epoche meno rappresentate al cinema. Nella Torino delle prime lotte operaie, uno sdrucito agitatore politico (Marcello Mastroianni) organizza uno sciopero a oltranza. La cavalleria interviene in aiuto dei padroni e un operaio resta ucciso. Monicelli compone un film storico a venature intimiste, forse mai apprezzato in tutto il suo valore. Il pubblico dell'epoca, spiazzato dall'incerta collocazione di "genere", non lo premiò al botteghino. Ottimi la fotografia di Giuseppe Rotunno e tutto l'apparato tecnico. | <https://youtu.be/3IMgC4vA9wE>

L'Armata Brancaleone (1966)

Il preferito di Monicelli. Il quale riambienta la commedia all'italiana in un Medioevo da poema del Pulci, smontando la retorica della Storia tramite le vicende picaresche di Brancaleone da Norcia, "ronin" fanfarone ma coraggioso a capo di una banda di straccioni. Col suo latinorum maccheronico misto a "volgare" italiano, Gassman inanella una gag



dopo l'altra. Lo assecondano "spalle" formidabili come il decadente nobile bizantino Teoflato (Gian Maria Volonté) e il vecchio ebreo Abacuc (Carlo Pisacane, alias "Capannelle"), protagonista di un episodio struggente. Il motivo conduttore ("Branca, Branca, Branca...") diventa un tormentone. | <https://youtu.be/2FCvryqWZ8w>

Il Marchese del Grillo (1981)

Non l'opera migliore di Monicelli; e tuttavia un film amatissimo, continuamente programmato in tv, che non si può trascurare. Nella Roma papalina d'inizio '800 il marchese Onofrio del Grillo, nobilastro antenato del tipo sordiano, passa il tempo tra burle e amozzi (celebre la sua frase "io sono io e voi non siete un c...o"). Facendo arrabbiare papa Pio VII, che lo condanna al patibolo. Sdoppiato nei personaggi del marchese e del suo sosia, il carbonaio Gasperino, Alberto Sordi decanta le interpretazioni di un trentennio. Su uno scenario dove il regista riscrive la Storia in versione sordido-realistica. | <https://youtu.be/fjIULtyhfpo>

Le Infedeli (1953) - Le infedeli è un film drammatico del 1953, di Mario Monicelli e Steno. Anche se firmato dai due registi per motivi contrattuali, il film fu diretto dal solo Monicelli. Racconta le vicende di tre donne alto-borghesi - Luisa, Liliana e Lulla - tutte infedeli nei riguardi dei rispettivi mariti; e di Osvaldo, un avventuriero cinico che approfitta delle loro debolezze, rubando o estorcendo loro denaro.

I Tempo | https://youtu.be/qcY_eDg82Y4

II Tempo | <https://youtu.be/yegsQgRI8vQ>

Proibito (1954) -

Proibito è un film del 1954, diretto da Mario Monicelli, tratto dal romanzo La madre di Grazia Deledda. | <https://youtu.be/caQ-Stz-gZ1s>

Un eroe dei nostri tempi (1955) | <https://youtu.be/o4G4m0O6440>

Il medico e lo stregone (1957) | https://youtu.be/S2UF5APjx_o

Padri e figli (1957)

Padri e figli è un film del 1957 diretto da Mario Monicelli, vincitore dell'Orso d'argento per il miglior regista al Festival internazionale del cinema di Berlino nel 1957. | <https://youtu.be/1EGaV20frcs>

Toh, è morta la nonna! Mario Monicelli, 1969 | <https://youtu.be/RjUEsJhIZb4>

Brancaleone alle crociate, (1970)

Brancaleone alle crociate è un film commedia di Mario Monicelli del 1970, seguito ideale delle avventure narrate nel precedente L'armata Brancaleone. | <https://youtu.be/DxnKESNm8s>

Al diavolo la celebrità è un film del 1949 diretto da Mario Monicelli e Steno. Si tratta del secondo film girato dalla coppia dopo Totò cerca casa. | https://youtu.be/jfYd_oTULxU

Totò e i re di Roma è un film del 1951 diretto da Steno e Mario Monicelli. È l'unico film in cui Totò e Alberto Sordi recitano insieme; il titolo fa riferimento a una domanda che viene proposta a Totò durante l'esame per la licenza elementare. | <https://youtu.be/6OmeKJ6azeo>

Mario Monicelli | Interviste

Vita da cani - Intervista a Mario Monicelli

Risate di Gioia - Intervista a Mario Monicelli | <https://youtu.be/-7W4R9dPVDE>

I Compagni - Intervista a Mario Monicelli |

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

<https://youtu.be/X-HQT4wdvQ>La Ragazza con la Pistola - Intervista a Mario Monicelli e Tiberio Murgia | <https://youtu.be/BNJaSsUFOqS>

Brancaleone alle crociate - Intervista a Mario Monicelli

1a parte | https://youtu.be/mEv3gS7H_CA2a parte | <https://youtu.be/6uV8RmKb5CE>Per la puntata evento "Rai per una notte" una delle voci più coraggiose della cultura italiana, Mario Monicelli, picchia duro. Undici minuti di intervista: il padre di tutti gli indignati ci regala un punto di vista spietato sulla cultura, sulla televisione e sulla politica del nostro tempo. <https://youtu.be/YeR7whMvREI>Mario Monicelli, una cinepresa sulla società italiana | <https://youtu.be/3MyX3m7D5Oc>

Mario Monicelli è stato colonna portante della commedia italiana nel secondo dopoguerra: opere nelle quali la risata si mescolava sempre a uno sguardo attento sulla società, mai fini a sé stesse - pensiamo a "La grande guerra", così come "Vogliamo i colonnelli" o ancora "I soliti ignoti". Un modo tipico di fare comicità, che nonostante tutto permane fino ai giorni nostri. Da ControLuce, 16.02.1997. Intervista di Michele Fazioli.

Mario Monicelli, maestro della commedia italiana | <https://youtu.be/7yNvj5o-eNE>

Incontro vibrante con il regista Mario Monicelli, nato il 16 maggio del 1915 e scomparso dieci anni fa: la Televisione svizzera lo incontra a lato delle riprese di "Romanzo popolare", mentre il cineasta romano si andava preparando a uno dei suoi massimi capolavori, nonché pietra miliare della comicità italiana: l'indimenticabile "Amici miei", che vedrà la luce nel 1975. Da Incontri - Fatti e personaggi del nostro tempo, 25.09.1974. Di Enzo De Bernardis.

Mario Monicelli | Omaggio

Le riprese del film di Monicelli "I compagni". La settimana Incom 02335 del 22/02/1963 | <https://youtu.be/tfg2kT8Uv7k>La versione di Mario - Documentario su Mario Monicelli (2012) - Regia di Mario Gianni, Annarosa Morri, Mario Canale, Felice Farina, Wilma Labate | <https://youtu.be/2FhnuNDV-0Gs>Mario Monicelli, l'artigiano del cinematografo, documentario di Donatella Baglivo (1999), che ricostruisce sapientemente la carriera e i motivi ispiratori del cinema monicelliano. | <https://youtu.be/3pmDtaBrPy8>Mario Monicelli: il gigante del cinema italiano - La Vita in Diretta 29/11/2017 | <https://youtu.be/CjJmMtN9pY>Lo Speciale de La Valigia dei Sogni dedicata a Mario Monicelli maestro del cinema italiano | https://youtu.be/hzg_lwxnztz

Mario Monicelli | Documentari

Verona / di Mario Monicelli, 12 Registi per 12 Città, LUCE, 1989 | <https://youtu.be/aULpzGL2mac>**Dialogues: la divulgazione artistica al tempo di YouTube** | Articolo di Stefano Macera su **Diari di Cineclub** | pag. 21 n. 89*L'opera del lunedì, l'Angelus Novus di Paul Klee* |<https://youtu.be/fi7R8T8s5cg>

Nelle sue "Tesi di filosofia della storia" (1939-1940) Walter Benjamin scrive: «C'è un quadro di Klee che s'intitola Angelus Novus. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, distare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che gli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta». Vi raccontiamo Paul Klee in questa puntata dell'Opera del Lunedì, cari amici, attraverso una delle sue opere più enigmatiche. Buona visione!

L'opera del lunedì, la notte stellata di Vincent Van Gogh | <https://youtu.be/jdWPEjcK70g>

«[...] Questa mattina dalla mia finestra ho guardato a lungo la campagna prima del sorgere del Sole, e non c'era che la stella del mattino, che sembrava molto grande. Daubigny e Rousseau hanno già dipinto questo, esprimendo tutta l'intimità, tutta la pace e la maestà e in più aggiungendovi un sentimento così accorato, così personale. Non mi dispiacciono queste emozioni. [...] Credo che faresti bene a lavare quelle tele che sono ben asciutte con acqua e un po' di alcool etilico per togliere il grasso e l'essenza della pasta. Così anche per il Caffè di notte, il Vigneto verde, e soprattutto per il paesaggio che era nella cornice in noce, Anche per la Notte (ma lì ci sono ritocchi recenti, che con l'alcool etilico potrebbero spandere). [...] Per quanto riguarda la mostra degli indipendenti, mi è assolutamente indifferente, fa' come se non ci fossi. Per non rimanere assente e per non esporre qualcosa di troppo pazzo, forse potresti mandare Notte stellata e il paesaggio verde-giallo, che era nella cornice di noce. Poiché sono due quadri di colori contrastanti, forse riusciranno a dare agli altri lo spunto per ottenere effetti notturni migliori. [...]» Così Vincent Van Gogh a suo fratello Theo, il 2 giugno 1889. Vi racconto "La notte stellata" cari amici, un capolavoro dell'umanità, in questa puntata dell'opera del lunedì. Buona visione!

L'opera del lunedì, Van Eyck | <https://youtu.be/ITwmnMCVnAE>

Nel 1434 Jan van Eyck realizza un'icona: il ritratto dei coniugi Arnolfini. Secondo l'interpretazione tradizionale, il quadro celebrava il matrimonio tra il mercante lucchese Giovanni Arnolfini, da oltre un decennio stabilito a Bruges, e Giovanna Cenami. C'è un mondo in questo dipinto, cari amici. Vi raccontiamo un capolavoro dell'umanità, in questa puntata dell'opera del lunedì. Buona visione!

A cura di Nicola De Carlo

segue da pag. 69

Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (XXXV). "Lettera a Franco Farolfi, giugno 1941" Dal primo volume "Pasolini Lettere" 1940-1954, a cura di Nico Naldini" | 04.03.2021 | 06:28 | <https://bit.ly/3uQ8ddH>Riflessioni su arte e cinema | Trentesima Puntata. Ma gli americani capiscono la cultura classica? Conduce Giacinto Zappacosta. | 03.03.2021 | 03:55 | <https://bit.ly/3kHYRfr>Attrici e dive | Terza Puntata. Il lato oscuro del divismo: il caso "Black Dahlia". Conduce Barbara Rossi. | 03.03.2021 | 06:00 | <https://bit.ly/3uSsxuS>Nobel per la letteratura | Trentesima Puntata. Nelly Sachs, premiata nel 1966 - Dalla silloge "Al di là della polvere" (1966), la poesia "Oh i cammini". Conduce Maria Rosaria Perilli. | 03.03.2021 | 03:03 | <https://bit.ly/3e3qzlj>Poesia del '900 (XXXVII). Pierfranco Bruni legge Lawrence Ferlinghetti, "Non come Dante che scopre una commedia", 1990 - 1995. Da "Non come Dante" 1996. | 02.03.2021 | 01:26 | <https://bit.ly/3o5O4Tz>La lanterna magica di Bergman | Sesta Parte. Nel buio del Posto delle fragole. Conduce Roberto Chiesi | 02.03.2021 | 10:33 | <https://bit.ly/3eOWe7i>La Fiaba nella Fiaba | Ventiduesima Puntata. La Donna Pesce, la Menta e il furto della voce. Prima Parte. Da "Mammoy, di Catorchio, Cleus e altre avventure" di Patrizia Boi. Conduce l'autrice. | 01.03.2021 | 12:39 | <https://bit.ly/2N0ljHQ>Roma e i suoi fasti | Ventesima Puntata. "Gli ultimi imperatori della dinastia Flavia: Tito e Domiziano". Conduce Roberto Luciani. | 25.02.2021 | 07:45 | <https://bit.ly/3krdsvx>Daniela Murru legge Gramsci (XLIII). Lettura della lettera che Antonio Gramsci scrisse dal carcere milanese di San Vittore a suo fratello Carlo: Milano, 12 settembre 1927. | 25.02.2021 | 08:19 | <https://bit.ly/3ssBwRF>QL Quaderni Letterari | Ottava Puntata. L'ampliamento del mercato di vendita del libro: la traduzione in inglese. Intervista a Lori Hetherington, traduttrice. Con la partecipazione di Ennio Bazzoni, direttore editoriale della Nardini di Firenze. Conduce Maria Rosaria Perilli | 25.02.2021 | 27:20 | <https://bit.ly/2MnogeM>Doroga dlinnaja, Lunga è la strada | Settima Puntata. Trasmissione mensile dedicata alla Letteratura russa. Jurij Norštejn (prima parte). A cura di Giulia De Florio (Università di Modena e Reggio Emilia) e Maria Candida Ghidini (Università di Parma). | 25.02.2021 | 35:27 | <https://bit.ly/3dKETzp>

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 (XLVIII)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italiano? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perché la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..."

(Profezia avverata)



Paolo Del Debbio



Sandra Milo



Mauro Corona



Alessandro Cecchi Paone



Alessia Marcuzzi



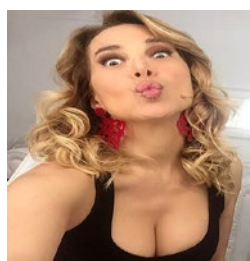
Alfonso Signorini



Antonella Clerici



Marco Amleto Beelli noto come divino Otelma



Barbara D'Urso



Fabio Fazio



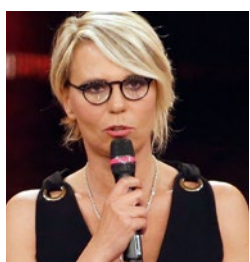
Gigi Marzullo



Flavio Insinna



Bruno Vespa



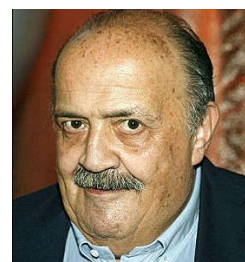
Maria De Filippi



Mario Giordano



Massimo Giletti



Maurizio Costanzo



Vittorio Sgarbi



Simona Ventura



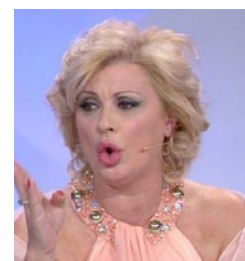
Teo Mammucari



Mara Venier



Mara Maionchi



Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente



Gigi e Ross



Gialappàs Band



Tiziano Crudeli



Angela Troina (Favolosa cubista)



Luca Barbareschi



Cristiano Malgioglio



Platinette (M. Coruzzi)



Daniela Santachè



Rocco Siffredi



Iva Zanicchi



Emilio Fede



Valeria Marini



Alba Parietti



Vladimir Luxuria



Paola Pirego



Morgan Marco Castoldi



Flavio Briatore



Antonino Cannavacciuolo



Alda D'Eusanio



Alessandro Sallustri



D. Parenzo e G. Cruciani



Lele Mora



Maurizio Belpietro



Federica Panicucci



Patrizia De Blank & f.



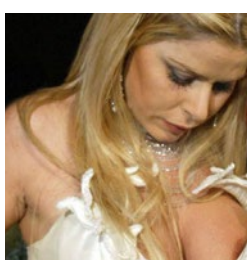
Vittorio Feltri



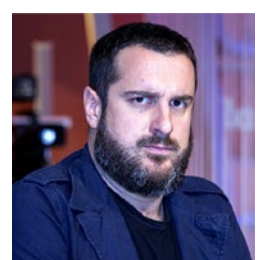
Mario Adinolfi



Piero Chiambretti



Loredana Lecciso



Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo



Omaggio

Sui mari della Cina (1935) di Tay Garnett

Amarti è stata l'unica cosa bella di una vita sbagliata... Ma anche quello è stato un errore.
Le ultime parole di Jamesy MacArdle (Wallace Beery) a China Doll (Jean Harlow) prima di morire

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.valdarnocinematofestival.it
www.movementu.it
www.giornaledellisola.it
www.cineclubalphaville.it
www.conseguenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups

Diari di Cineclub

www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegneri.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovanivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinhos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistralzoristano.it
www.ilgremioedisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.manguarecultural.org
www.infoccc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.associazionebandapart.it/
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
<https://suonalancorasam.com>
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.lombardiaspettacolo.com
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladycinemaindipendente.com
www.marxismo.libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.officinastudiotempi.com
www.fotogrammadoro.com
www.radiosartegnaweb.csmwebmedia.com
www.yesartitaly.it
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.raccontardicinema.it
www.firenzearcheoilm.it/link
www.sardiniarchoefestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
http://gamificationlab.uniroma1.it
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia
www.riff.it
www.tiranafilmfest.com
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.rassegnalicia.it
www.associazionecentrocelle.it/it

