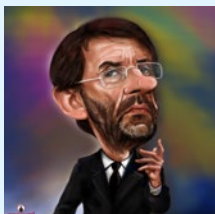


Problemi della cultura

La bellezza non è per pochi

È uno dei tanti motivi per cui si batte Tomaso Montanari, professore ordinario di Storia dell'Arte Moderna all'Università per Stranieri di Siena ed eletto alla carica di rettore della stessa con l'87% dei voti. Con sue dichiarazioni tipo "la storia dell'arte non è più un sapere critico, ma un'industria dell'intrattenimento 'culturale'", insiste sul degrado e sull'incuria in cui versa il patrimonio artistico e storico italiano, aggiungendo anche un nuovo tema: "il suo sfruttamento economico e commerciale, riservato a una nicchia ben collaudata di formidabili poteri opachi". La reazione di Montanari è quella di proporre un nuovo sguardo sulle arti, riconoscendone quella funzione di civilizzazione che va messa a disposizione del pubblico più vasto. "L'articolo 9 della Costituzione ha, infatti, mutato irreversibilmente il ruolo del patrimonio storico e artistico

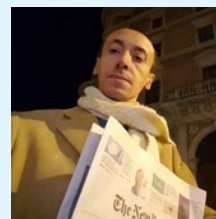
italiano, - scrive Montanari - facendone un segno visibile della sovranità dei cittadini, dell'unità nazionale, e dell'egualianza costituzionale, perché ciascuno di noi (povero o ricco, uomo o donna, cattolico o musulmano, colto o incolto) ne è egualmente



Dario Franceschini
di Pierfrancesco Uva

proprietario". Montanari viene nominato membro del Consiglio superiore Beni culturali e Paesaggistici, un organo consultivo del Ministero a carattere tecnico-scientifico in materia di beni culturali e paesaggistici, ma ad agosto si dimette per protestare contro l'arroganza del ministro della cultura Dario Franceschini e denuncia l'"umiliazione" di quello che dovrebbe essere il massimo organo tecnico-scientifico del patrimonio. Una scelta rigorosa, volta a non avallare in silenziosa obbedienza scelte politiche indiscutibili. Recentemente ha preso posizioni contro la demolizione del teatro storico di Gambassi Terme, in Toscana, dove sorgerà un edificio "polifunzionale" al posto del monumento (nato per offrire cultura ai poveri). E ancora, rispetto al ministro Dario Franceschini denuncia che questi "finanzia grandi mostre (18 milioni al Colosseo). Intanto, luoghi di culto secolari muoiono nell'incuria, depredati dai ladri nel silenzio", come ad Aversa il furto dei capolavori o le sette grandi tele del Tiepolo acquistate dai Benetton.

(Siamo) Fatti di Cinema



Leonardo Dini

Effettivamente gli esseri umani dell'epoca compresa tra gli inizi del 1900 e il XXI secolo incluso sono, in senso filosofico, Esseri fatti di Cinema, lo dico con un gioco di parole filosofico, appunto, alla

volta filosofo del cinema ma sui generis, a modo suo.

Ancora oggi rari sono i testi di filosofia teorica dedicati interamente al cinema: Gilles Deleuze e pochi altri hanno realizzato opere specifiche.

Come abbiamo detto in *Idea Cinema*, Aracne, Roma, 2020, il cinema resta la maggiore arte viva nata nel novecento e ha un futuro indefinitamente aperto, perché coerente con la evoluzione della scienza e dell'arte del pianeta. Perché e in che senso siamo fatti di immagini? Semplice: sono anche gli studi scientifici sulla consapevolezza e coscienza umana a dimostrarlo, basti pensare agli studi cognitivi di Karl Popper, filosofo della scienza: studi sulla mente umana e al suo libro *Congetture e Confutazioni*.

In pratica la mente umana funziona in base a suggestioni visive e visuali e si sviluppa grazie

segue a pag. 4

DdC



"Pretty Giorgia" (Novembre 2021) di Pierfrancesco Uva

Tommaso Montanari: un innovatore della divulgazione artistica



Stefano Macera

Oltre che un grande studioso, Tommaso Montanari può essere considerato un innovatore della divulgazione artistica in Italia. Lo attestano i lavori trasmessi in Tv (in primo luogo su Rai 5) e realizzati dalla Land Comunicazioni. Si tratta di prodotti senza precedenti per varie ragioni. Anzitutto, in essi lo storico dell'arte non si limita ad illustrare quel che una lunga tradizione critica sostiene su un determinato scultore o pittore. Egli propone sempre una propria interpretazione, che ribalta quelle più diffuse. Si pensi a *La libertà di Bernini* (2015): nessuno ha mai negato l'estro del grande artefice del barocco romano, ma, poiché egli ha lavorato moltissimo per la Chiesa trionfante del '600, lo si è visto come un talentuoso celebratore del potere costituito. Montanari, invece, ne ha colto il lato sperimentale, ossia la capacità di assecondare le richieste dei committenti senza rinunciare alla ricerca di nuovi modi espressivi, sì da preparare il terreno all'arte dei secoli successivi. Un altro aspetto da considerare è l'ampiezza della trattazione, inconsueta in tv: *La libertà di Bernini* si articola in 8

puntate, laddove *La vera natura di Caravaggio* (2017) consta di ben 12 episodi. Per non dire di un elemento che emerge soprattutto ne *Gli abissi di Tiepolo* (2020): la capacità di suggerire il nesso tra le creazioni artistiche e il contesto socio-ambientale in cui sono maturate. Una caratteristica che affiora anche negli altri lavori citati, ma che qui risulta più evidente perché pochissime opere di questo straordinario artista settecentesco sono custodite nei musei, prevalendo gli affreschi conservati ancora negli edifici per cui furono originariamente concepiti. Va detto che il rilievo assegnato a questo aspetto non è solo tipico dell'impostazione di Montanari. Esso appartiene anche al regista, il bravo Luca Criscenti, che ha valorizzato la fondamentale relazione tra territorio e opere d'arte pure in lavori realizzati con altri studiosi (per esempio, nella serie *Tesori d'arte Sacra*, trasmessa da Tv2000 e condotta da Antonio Paolucci). Ai suddetti televisivi, si aggiungono quelli di divulgatore su quotidiani e settimanali. Da un po' di anni Montanari tiene una rubrica sul *Venerdì di Repubblica*, intitolata *L'ora d'arte*. In essa sintetizza brillantemente – nella misura di una paginetta per pezzo – quel che espone più compiutamente in corposi volumi, destinati agli appassionati più esigenti o ad altri studiosi. Consapevole del valore di questi brevi articoli, egli li ha raccolti (aggiungendo qualche contributo apparso sul



Fatto Quotidiano) in due libri: *L'ora d'arte* (Einaudi, 2019) e *La seconda ora d'arte* (Einaudi, 2021). Soprattutto nel secondo, di cui ci occupiamo qui, audaci letture di capolavori d'ogni tempo vengono presentate con una prosa cristallina e d'una scioltezza invidiabile. L'arco temporale di riferimento è vastissimo: si va dalle pitture preistoriche, conservate nelle grotte,

segue a pag. successiva



"Distribuzione delle elemosine e morte di Anania" di Masaccio facente parte della decorazione della Cappella Brancacci nella chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze. Databile al 1425-1428 circa, (230x170 cm), ritrae una scena delle storie di san Pietro tratta dagli Atti degli apostoli.



"Compianto di Cristo" di Santi di Tito (1536 - 1603) con San Giovanni Battista, Santa Caterina d'Alessandria, Ernando Sastri di Spagna. cm 198,5; larghezza: cm 163,5, tavola/ pittura a olio, creazione 1576 - 1592, sec. XVI; Monastero di S. Niccolò di Cafaggio ora Galleria dell'Accademia, via Ricasoli, 58/60, Firenze

segue da pag. precedente

a un'iniziativa portata avanti dalla scenografa Erica Briani Pereyra di Leon e dal fotografo Acciaro. Quella di "ritrarre attraverso lo schermo dei computer famiglie di tutto il mondo durante il confinamento da covid nel 2020". Nei suoi pezzi, Montanari evidenzia spesso le implicazioni non solo sociali ma anche politiche delle opere affrontate. Ciò scandalizza gli eterni fautori dell'arte per l'arte, ossia di un'attività creativa avulsa da qualsiasi preoccupazione che non sia formale, ma a ben vedere si tratta di un punto di forza del libro. Perché l'autore, per far emergere i contenuti che gli sono cari, non costringe le opere in schemi precostituiti. Semmai le fa "parlare" meglio, riuscendo a evidenziarne tratti rilevanti sul piano socio-politico, tanto significativi da insegnare qualcosa anche alle donne e agli uomini del 2000. Per dire, descrivendo la *Cista Ficoroni*, un cofanetto portagioielli del IV sec. a. C. (conservato al Museo Etrusco di Villa Giulia in Roma) egli ci pone di fronte a una precisa domanda: "a chi appartiene", in senso stilistico e culturale, tale opera? Essa era "certo greca nello stile e nel soggetto, ma etrusca per tipologia d'oggetto e decorazione; e romana per il luogo in cui era stata creata". Una conferma del fatto che quando cerchiamo "le fonti più pure della nostra identità, ciò che troviamo è un intreccio virtuoso. Un meraviglioso e fecondo meticcio". In altri casi, l'autore è assai puntuale nel sottolineare il significato umano e sociale d'una rivoluzione artistica, ad esempio quella compiuta da Masaccio nella Cappella Brancacci a Firenze. Illustrando l'affresco *La distribuzione dei beni della Chiesa ai poveri e la morte di Anania* (1424-1427 circa), egli evidenzia la profonda novità del pittore, che portò "sull'altare lo spazio e i corpi del mondo reale. Come Giotto, più di Giotto: come solo Caravaggio seppe fare dopo di lui". La scena è ambientata in una via di Firenze del '400, riconoscibile attraverso l'edilizia e le colline che sovrastano la città. E a questa collocazione, corrisponde un'immediata individuabilità

dei personaggi che la animano. Che sono, poi, "gli ultimi, gli scartati: fra tutti, questa indimenticabile madre povera con bambino mezzo nudo e sgraziato; questa Madonna della strada che tende la mano e, con tutta la dignità del mondo, alza gli occhi su un San Pietro incapace di sostenerne lo sguardo". La pittura che recupera il rapporto con la realtà è, dunque, anche quella che con più forza restituisce dignità a chi si trova ai margini della società. Talvolta, nel libro si insiste su quanto persino nella pittura più ancorata alla tradizione si possano riscontrare elementi sorprendenti. E' il caso del *Compianto di Cristo* di Santi di Tito. Conservato nella Galleria dell'Accademia di Firenze, il dipinto venne realizzato "probabilmente tra il 1576 e il 1587, mentre Tintoretto spalancava la strada al vortice dell'arte moderna". Santi di Tito era un artista dotato, certo, ma guardava a modelli fiorentini dei primi decenni del XVI secolo. Credeva nel primato del disegno e auspicava una pittura semplice e naturale, lontana da intellettualismi e sperimentazioni formali. Oggi, lo spettatore può ammirare il suo quadro per la finezza esecutiva e per la languida dolcezza, ma senza farsene conquistare totalmente, lontano com'è dal nostro gusto. Colpisce, tuttavia, un particolare: il ritratto del cavaliere Hernando Sastre, spietato militare spagnolo al servizio del duca Cosimo de' Medici. Si tratta di "un brano meraviglioso, in cui l'armatura scintillante dei Cavalieri di Santo Stefano non para i colpi del nemico fatale: il tempo, che vela di bianco i capelli e la barba del guerriero". In sostanza, il ritratto sembra autonomizzarsi dal dipinto, testimoniando paradossalmente il dissolversi di quella tradizione figurativa fiorentina che il pittore voleva celebrare. Non meno penetranti sono le osservazioni rivolte all'arte più vicina a noi, soprattutto quando essa muove da un'ispirazione umanistica. Si pensi a Ferdinando Scianna, che peraltro utilizza un mezzo espressivo tipico della contemporaneità: la fotografia, che gli consente di dar vita a "un'arte pubblica in senso letterale, perché capace



"Cista Ficoroni" cofanetto portagioielli, decorato di forma cilindrica, finemente cesellato e sommontato da un coperchio ornato da tre sculture, per un'altezza di 77 centimetri. È il migliore reperto conosciuto, per dimensioni, qualità, ricchezza decorativa e stato di conservazione, di cista etrusco-italica. E' esposto nella collezione del Museo nazionale etrusco di Villa Giulia a Roma

di parlare a tutti senza perdere in profondità e rigore". Dietro alle sue creazioni, oltre allo studio attento di insigni colleghi come Henri Cartier-Bresson, vi è anche una matrice letteraria: Jorge Luis Borges, Milan Kundera e Leonardo Sciascia sono tra i suoi scrittori preferiti. Questa vasta cultura riesce a tradursi in un'arte a un tempo sofisticata e popolare, come dimostra *Sicilia, Aci Trezza* (1987), una fotografia "sapientemente costruita" che "pare una metafora dell'inesorabile scorrere del tempo". Un'immagine in cui "Gli anni vecchi escono via via di scena, come una donna anziana, ormai avvolta nel nero, che trascina a fatica, in un sacco, i pochi frutti buoni che ha potuto raccogliere in una vita dura. E quelli nuovi, subito dietro, a incalzare". Ora, di brani potremmo citarne ancora un'infinità. Quello che sorprende è la netta differenza rispetto ad altre raccolte di scritti d'arte, anche dovute a critici d'un certo livello. In esse, talvolta, si avverte la natura occasionale dei diversi contributi, esclusivamente unificati dallo stile di scrittura. Man mano che si legge *La seconda ora d'arte* si ha, invece, l'impressione che i vari articoli si compongano in un disegno unitario. Che consiste nella valorizzazione, attraverso l'arte, dell'essere umano, inteso nelle sue enormi potenzialità e in quella dignità che è spesso calpestate dalle ingiustizie. In ultima analisi l'autore si sottrae all'annosa e improduttiva diatriba tra i sostenitori del primato della forma e gli adoratori del solo contenuto. Proponendo un'arte alla continua ricerca di modi per ribadire l'irripetibile singolarità d'ogni persona, espressione della multiforme ricchezza dell'umanità intera.



"Sicilia Aci Trezza" (1987) foto di Ferdinando Scianna

Stefano Macera

segue da pag. 1

a stimoli e a percezioni visive.

La memoria ne è l'esempio più evidente: si costruisce come memoria visiva, fatta e formata da un archivio mnemonico di immagini che vanno dall'infanzia all'età matura.

In una celebre sequenza filmica di Tornatore, il finale di *Nuovo Cinema Paradiso*, si abbinano musica e immagini per ricreare per immagini le emozioni della memoria.

Più volte registi come Kubrick, Kurosawa, Bergman, Antonioni, Fellini hanno tracciato, nelle loro opere, un vero cordone ombelicale e raccordo tra memoria del passato e vissuto del presente, tanto da alternare passato e presente, attraverso le immagini, in funzione della memoria.

Si dice che negli ultimi momenti della vita di ogni individuo si proietti nella mente un corto cinematografico davvero speciale: quello che sbobina e sintetizza in un veloce flusso di memoria (come lo definiva il filosofo francese Henri Bergson) tutto il corso degli eventi della vita stessa, dalla nascita al tramonto di essa.

Di certo il mito della caverna Platonica, del filosofo greco Platone, mito in cui si descrive l'effetto delle immagini e delle ombre proiettate su una parete, sulla consapevolezza umana, è considerato il primo riferimento alla ipotesi di fare cinema, nella cultura della specie umana.

Del resto quando la mente umana immagina, progetta, crea, realmente fa cinema, perché produce e realizza progetti per immagini.

Ne ha parlato lo stesso Popper nel descrivere la sua teoria dei tre mondi: quello dell'ideazione, quello della creazione e quello delle cose poi reificate, concretizzate nella realtà.

I sogni, a loro volta, prodotti nel sonno dagli umani, e che la etologia attuale fa comprendere come esperienza anche di alcune specie animali, sono sogni di cinema, poiché sono formati da un racconto per immagini, che fa sintesi spesso di emozioni ed esperienze vissute durante il giorno.

Ed è Shakespeare a narrare questa dimensione degli esseri umani quando afferma che "siamo fatti di sogni".

"Essere o non essere... forse sognare": il sogno è dunque teatro delle immagini e forma inconscia e naturale di cinema, creata dal subconscio, forma che ogni essere sperimenta, spesso inconsapevole di avere nel sogno creato involontariamente, con la sua stessa



Scena finale di "Nuovo Cinema Paradiso" (1988) di Giuseppe Tornatore

mente, un film, cioè un racconto visivo in forma di sogno.

E proprio sull'esperienza del sogno e su quella della psicanalisi si fonda gran parte il cinema di autori come Fellini, Allen, Almodovar, Bergman e Antonioni.



"Arca russa" (2002) di Aleksandr Sokurov

Nella metafisica tanto filosofica quanto culturale, sogni e immagini svolgono un ruolo in definitiva essenziale.

Si pensi, ad esempio alla cultura Aborigena, dove i sogni sono considerati addirittura l'origine del mondo, e l'unico modo per modificarlo.



"The Dreamers" (2003) di Bernardo Bertolucci fa un omaggio esplicito a Jean Luc Godard riproducendo la famosa corsa al Louvre di "Bande à part" (1964).

Peter Weir ne *L'ultima onda* ha descritto bene la cifra di interpretazione del mondo della Oceania, la stessa narrata a suo tempo da Folco Quilici nei suoi documentari sul mare.

A proposito di questo tema, la natura, per definizione, è fatta di immagini: Werner Herzog, Luc Besson, Wim Wenders hanno realizzato delle elegie visive che colgono bene il rapporto tra immagini e natura, e conseguentemente della natura come essere ed essenza del mondo visivo.

Le immagini e i suoni creano letteralmente il mondo che vediamo, nel suo esistere nella realtà, secondo, ad esempio, la filosofia

Greca antica e secondo la mitologia greca, dove le immagini giocavano in forma di allegoria visiva un ruolo centrale, tanto da ispirare la nascita dell'arte nella forma di pittura, scultura e architettura.

L'arte stessa è nella sua totalità, in quanto arte visiva, un cinema per immagini: si pensi a *Arca Russa* di Sokurov col suo infinito piano sequenza sull'arte o alle corse attraverso il Louvre colte da Bernardo Bertolucci in due suoi films ambientati nella Ville Lumiere, Parigi, che è anche la Ville, la città dei Lumiere, inventori del cinema odierno. I suoni e le immagini anche nella cultura orientale Confuciana, Taoista, e in quella Buddista sono la origine del Tutto e del mondo.

Si tratta della cosiddetta "ruota Buddista", immagine iconica che vede l'infinito ritrasformarsi delle cose e degli esseri e che trova in occidente il suo equivalente negli studi di Heidegger sulla metafisica orientale, di John Cage sul rapporto tra suoni e immagini.

Già Nietzsche aveva intuito l'essenzialità del rapporto tra immagini e forma mundi (ne parla M. Heidegger nel suo studio su *Nietzsche*), così come il filosofo italiano E. Severino che vedeva il mondo come *apparire eterno degli eterni*, mediante le immagini che non divengono ma sono.

Siamo quindi realmente fatti di cinema, perché i sogni, le idee, i progetti, la memoria di ogni essere si esprime e traduce in un film naturale, costituito da sogni, idee e intuizioni, deduzioni, che si specchia poi, ogni giorno, in quello che ogni essere umano vede, pensa, capisce e progetta o sogna vedendo al cinema i film, sul grande schermo, film che sono quindi il prodotto dell'attuale realizzazione del mito della caverna Platonica.

Leonardo Dini

Joie de vivre



Nicola Santagostino

Wordsworth, un famoso poeta pre-romantico inglese, sosteneva che nasciamo con la luce del Paradiso negli occhi, ma lentamente invecchiando perdiamo quella luminosità ottenebrata da anni di tenebroso scon-

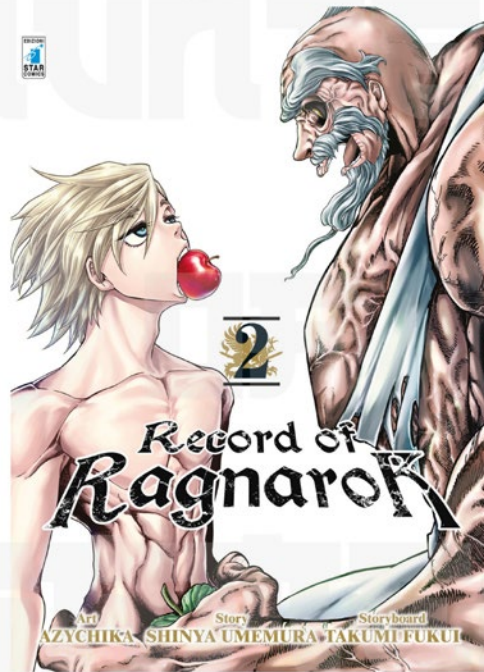
forto e affogata in un oceano di dolori, rimpianti e banalità. La nostra identità, però, è un accumulo di narrativa che si sedimenta con gli anni e anche se certe volte questo può darci l'idea che quello che eravamo sia ormai sparito nel buio, sta a noi non dimenticarlo. Cosa è quindi l'Innocente? La speranza che non si perde nelle aspettative, il principio cardine intorno a cui tutto il nostro essere si muove, la stella polare che durante il cammino verso noi stessi ci ricorda che il mondo non è solo dolore e disperazione. Se la lezione dell'Orfano è l'accettazione della complessità della realtà e delle ferite che questa ci genera, se quella dell'Angelo Custode e il Guerriero sono la cura, l'accudimento e la protezione di quelle ferite, la lezione dell'Innocente è semplicemente la più difficile poiché è allo stesso tempo l'ottimismo e la fiducia nei nostri ideali e l'accettazione che siamo sempre e solo noi i salvatori di noi stessi. Nella narrativa spesso viene fraintesa questa forza interiore incredibile confondendola con la fanciulla da salvare o con la vittima da accudire,

ma queste fantasie, principalmente relegate alla narrativa patriarcale, raccontano la parziale verità del Guerriero o dell'Angelo Custode poiché l'Innocente ha potere e quel potere sta nel non cedere mai di fronte alle avversità, è la forza del perdente che cade e si rialza sapendo che, complici gli altri archetipi, ha la forza di proseguire anche con le gambe spezzate. "Sei mai stato grato a un avversario che ti ha sconfitto rendendoti più forte?" sono le parole che pronuncia Kojiro Sasaki, il più grande perdente della storia dell'umanità, davanti a Poseidone, il dio perfetto, in Record of Ragnarok prima di affrontarlo nella battaglia finale unendo insieme in un unico stile le decadi di scuole della via della spada che ha appreso e sconfitto solo nella sua mente dopo ogni duello. Un'ideale talmente forte, un'ambizione talmente grande ma rispettosa dei sogni e degli ideali di "uomini sciocchi" che Musashi, l'ultimo sfidante di Sasaki prima

della sua morte nel mondo terreno, definirà il suo stile come: "Non ci sta solo copiando, stiamo combattendo insieme a lui nella sua anima". Sempre in Record of Ragnarok abbiamo un altro enorme esempio del tema dell'Innocente e della sua forza nello scontro tra Zeus, il parricida per eccellenza, e Adamo, il padre dell'umanità che combatte non mosso da rancore o desiderio di vendetta per la cacciata dall'Eden ma semplicemente perché "un padre non deve avere motivazioni per proteggere i suoi figli". E la forza dell'Innocente e de-

una piratessa inseguita dal Governo Mondiale fin da bambina che, dopo essersi consegnata per evitare alla ciurma di pirati di Rufy, il protagonista, di diventare a loro volta vittime della sua persecuzione, davanti al loro rischiare tutto pur di salvarla risponderà con un pianto disperato e un "Io voglio vivere!". Questi desideri così puri, questi motori così nobili e al contempo così egoistici sono la base di quella gioia di vivere che muove l'Innocente che vede nello splendore della creazione, nell'ottimismo e nella fiducia verso gli altri l'unico motivo per cui vale la pena vivere. Ma

più le idee sono pure più è facile essere feriti e gli ideali non solo raramente vengono perdonati, ma spesso richiedono un danno di dolore e senza la consapevolezza delle proprie capacità di proteggersi lentamente emerge l'Ombra della Vittima, in costante ricerca di una salvezza delegata agli altri. Ironicamente quella bellezza interiore viene così lasciata appassire e dimenticata, soffocata a tal punto che altro non le resta che continuare a sperare disperandosi in silenzio e nel buio, diventando una comparsa nella vita degli altri senza essere protagonista della propria. Cosa resta quindi a questi personaggi per non finire intrappolati? Essere gli autori di loro stessi, ritornare alle origini della propria storia, riscoprire le proprie radici che hanno sepolto in profondità e lentamente curare quella pianta che non era morta, soltanto sepolta, per reinsegnare a loro stessi che il dolore passa, che le risorse per sopravvivere ci sono sempre state, che hanno pieno possesso della loro vita indipendentemente da quello che il mondo può fare e che quegli ideali non sono punti fragili nella loro armatura, ma semplicemente il corpo che essa protegge. Erza Scarlett di Fairy Tail, che dopo aver fatto pace con il suo passato nell'arco narrativo della Torre del Paradiso, si aprirà ancora maggiormente al mondo o Rust Cohle di True Detective che, alla fine della serie, dirà al suo socio Marty che "la luce sta vincendo" sono ottimi esempi di personaggi che hanno saputo rientrare in contatto con il loro Innocente, dopo averlo necessariamente sacrificato per farlo rinascere più forte. Ed è questo il trucco per scrivere un buon Innocente: ricordarsi sempre che la Fenice deve bruciare per poi riemergere da quelle fiamme rinnovata e ancora più forte, e in fondo non è forse la fornace a temprare l'acciaio?



Adamo che sfida Zeus

gli ideali che animano ogni singolo individuo si possono trovare anche in Lanterna Verde della DC comics e più precisamente in Saint Walker, prima delle Lanterne Blu, la luce della speranza, che davanti all'assedio finale che sta per estinguere per sempre l'intero corpo riatterrà con un semplice "Combattetevi e credete. Andrà tutto bene!". Un altro grande esempio lo abbiamo in Nico Robin di One Piece,

vivere ci sono sempre state, che hanno pieno possesso della loro vita indipendentemente da quello che il mondo può fare e che quegli ideali non sono punti fragili nella loro armatura, ma semplicemente il corpo che essa protegge. Erza Scarlett di Fairy Tail, che dopo aver fatto pace con il suo passato nell'arco narrativo della Torre del Paradiso, si aprirà ancora maggiormente al mondo o Rust Cohle di True Detective che, alla fine della serie, dirà al suo socio Marty che "la luce sta vincendo" sono ottimi esempi di personaggi che hanno saputo rientrare in contatto con il loro Innocente, dopo averlo necessariamente sacrificato per farlo rinascere più forte. Ed è questo il trucco per scrivere un buon Innocente: ricordarsi sempre che la Fenice deve bruciare per poi riemergere da quelle fiamme rinnovata e ancora più forte, e in fondo non è forse la fornace a temprare l'acciaio?



Sasaki Kojiro da Record of Ragnarok

Nicola Santagostino

James Bond: tempo di Azione, tempo di riflessione



Ángel Quintana

Il terrorista Lyutsifer Safin ha una base operativa su un'isola solitaria tra la Russia e il Giappone. James Bond individua la base e decide che deve agire subito, perché l'umanità è in pericolo e sta correndo un grosso rischio.

Ad un certo punto, nella parte conclusiva del film, quando sta per iniziare il fatidico conto alla rovescia, Bond vede una bambola di peluche lungo il suo cammino e la raccoglie. La scena sembrerebbe apparire irrilevante, soprattutto perché la bambola si interpone in questo percorso tutto incentrato a salvare il mondo e perché il passaggio si inserisce nel contesto per pochi secondi. Molti spettatori si saranno chiesti cosa diavolo sia successo a 007, per essere diventato così sensibilmente infantile dopo venticinque film in cui James Bond ha indubbiamente mostrato pochissime debolezze. Potrebbero anche chiedersi questi spettatori la ragione per la quale gli sceneggiatori abbiano voluto interrompere l'azione thrilling inserendo nella scena finale una semplice bambola di peluche abbandonata nel corridoio di una base segreta. La scena che sottolinea la delicata sensibilità di Bond, rappresenta una svolta in tutto lo sviluppo della trama. Il momento evidenzia come il film *No time to Die* (Bond 25, 2021) del regista Cary Fukunaga, non sia altro che il culmine di un più vasto progetto imperniato sulla figura dell'attore Daniel Craig, quale avventuroso rappresentante del bene del rinnovato James Bond. Un progetto nato a partire dall'ottimo film *Casino Royale* (2006) di Martin Campbell, e che nel corso degli anni successivi ha visto come obiettivo principale l'idea di decostruire



la figura di Bond. Il nuovo obiettivo della serie cinematografica dedicata a Bond si proponeva di rimuovere questa figura dalla sua collocazione mitica rendendola più umana. Con questa tendenza, perciò, tale figura doveva essere convertita in un eroe che, in fondo in fondo, doveva pensare ad essere più interessato a salvare se stesso che il mondo. Ma prima di raggiungere questa dimensione più umana, Bond ha dovuto trasformarsi in uno spettro e attraversare un universo popolato da fantasmi.

Sebbene *Casino Royale* risulti un momento centrale in cui si mostra per la prima volta la debolezza sentimentale in amore di Bond, nell'ambito di tutta la saga dei film a lui dedicati, vi è un punto di svolta decisivo nel film *Skyfall* (2012) del regista Sam Mendes. All'inizio di questo film Bond muore per poi successivamente resuscitare. La spia famosa in qualche modo si trasformava da dimensione spettrale a essere vivente, ritornando nel grembo materno e scoprendo da questa rinascita di essere un orfano. In *Skyfall* salta fuori un altro interessante

elemento quando Bond ha modo di scontrarsi con il male, ritrovandosi davanti allo specchio e al riflesso della sua altra faccia. Un tema del doppio di sé che riemerge anche nel finale di *No time to die*, quando, affrontando il malvagio Lyutsifer Safin, Bond vede nella sua persona il riflesso del proprio lato oscuro interiore. *Skyfall* finisce per diventare un viaggio verso il mistero delle sue origini, sebbene appaia anche come un requiem in cui il personaggio di M (nome in codice attribuito al direttore del Secret Intelligence Service, SIS), interpretato dalla leggendaria attrice Judy Dench, scompare e ricompare quale capo all'interno del gruppo MI6, avallando una nuova trasformazione in cui i vecchi agenti perdevano la loro passata identità. A partire da *Skyfall*, anche le nuove forme del male diventavano più sofisticate nella saga di Bond. In *Spectre* (2015), film di Sam Mendes, la nuova forma di controllo dell'universo si stabilizzava in un meccanismo che annullava la privacy e consentiva il controllo assoluto delle informazioni. In *No time to Die*
segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

il male si diffondeva come virus e la minaccia sul futuro era legata al controllo di alcune forme biologiche. In questo senso, le spie del futuro non erano più funzionali a questo tempo perché il loro ruolo veniva soppiantato da macchine e scienziati informatici. Dell'intero vecchio mondo di spie seducenti che sfidavano le leggi della verosimiglianza rimangono solo le macerie.

All'inizio di *Spectre*, James Bond va in giro travestito da scheletro per la festa dei morti e un cartello avvertiva che i morti erano vivi. Bond non si trovava in Messico per ordine dei suoi capi del momento né per una semplice missione da agente segreto. Era lì perché aveva ricevuto un messaggio da una donna del gruppo M del SIS (personificata dall'attrice Judit Dench), che lo avvertiva che in quel luogo, da qualche parte in mezzo ai morti, sarebbe potuto accadere qualcosa di terribile, dandogli alcuni indizi da seguire. A differenza degli altri film della serie, qui Bond appare come un redivivo, come uno che ritornava nel mondo reale per voler sopravvivere in un universo in cui non c'era più spazio per gli eroi di un tempo. L'ex agente 007 non poteva più presentarsi come la spia seducente, perché era stato fatto fuori dai servizi segreti britannici. Quando gli fu chiesto quale fosse il suo mestiere, disse di essere un assassino. La licenza di uccidere gliel'aveva concessa un angelo della morte. Ogni volta che aveva agito, aveva fatto morire qualcuno intorno a sé, che fossero le sporadiche amanti che aveva incrociato nella vita o i malvagi che aspiravano a compiere operazioni distruttive machiavelliche.

No Time to Die ribalta questa condizione poiché lo spettro di Bond finisce per diventare un essere senziente capace di innamorarsi, soffrire, avere dubbi e soprattutto ad essere disposto a sacrificarsi per un percorso di redenzione personale e come prospettiva per preservare una prole, una discendenza. Bond si trova in una condizione limite perché i tempi sono cambiati, al punto tale che lui stesso non può più essere quello che era un tempo. Il passaggio dall'essere un fantasma alla spia che diventa umana avviene davanti alla tomba di Vesper Lynd, interpretata da Eva Green, la donna che ha amato in *Casino Royale*, l'agente doppiogiochista uccisa nell'esplosione atomica e davanti alla quale fuoriescono senza freni tutti i suoi profondi sentimenti. Il cinico e misogino seduttore di altri tempi non ha più spazio. Il nuovo Bond è invece, per altro verso, in una fase di trasformazione ed è in questa direzione che può recuperare l'amore verso Madeline Wan - nome dalle chiare reminiscenze proustiane -, speculando sulla sua ipotetica paternità e, come si è visto, sul suo diventare persona sentimentale davanti ad una bambola di peluche.

È vero che Bond continua a pilotare auto automatizzate con dispositivi sorprendenti, è anche vero che possiede orologi iperconnessi che possono salvarlo da qualsiasi



situazione pericolosa e complessa o che possa essere inseguito da più veicoli e seminarli tutti quanti con facilità. Nel tempo dell'azione, Bond continua a superare tutti gli ostacoli e a mostrare le sue capacità di uscire dalle situazioni più incredibili. In *No Time to Die*, come in tutti i film interpretati da Daniel Craig, non si perde il ritmo dei bei tempi passati, ma tutto quanto adesso al suo interno appare più misurato. A un punto tale che il film può permettersi di trovare un ritmo che si muove sull'equilibrio tra una riflessione consapevole della validità temporale della saga e la fedeltà ad alcuni suoi riferimenti classici. È come se una volta terminato il tempo dell'azione arrivasse il tempo della riflessione, dietro il quale fluttua costante il tempo della morte.

No Time to Die ha la virtù dei film che esplorano strade inesplorate, che hanno bisogno di immolarsi per poter riconoscere il loro senso di unicità nel sentirsi orfani. C'è qualcosa di

particolarmente strano in un universo computerizzato nel quale la tecnologia interviene nel modificare anche il rapporto che si ha con il male. Bond non potrebbe sopravvivere in un mondo che non ha più bisogno del suo ruolo; la sua grandezza può funzionare ancora come film popolato da orfani in cui non esistono padri.

Dalla prima scena scopriamo che il trauma che tormenta il terrorista Lyustsifer Safin è quello del suo essere anche lui orfano; da bambino aveva vissuto la cattiveria che aveva fatto morire i propri genitori, ragione per la quale viveva con l'idea della vendetta. Madeline Swan, la donna di cui Bond si era innamorato, è rimasta orfana anche lei della madre e per tutto il film è consapevole che non potrà diventare se stessa senza distruggere prima di ogni altra cosa suo padre. In *Skyfall* si scopre che anche Bond era un orfano e che era stato adottato. In *No Time to Die*, si accenna qualcosa che riguarda la sua ipotetica paternità, l'agente sa che se lo assumerà il suo posto nel mondo cesserà di esistere e di avere un senso. In tutto il film vediamo che non c'è tempo per resuscitare i vecchi incubi del passato, c'è solo forse il tempo per cancellarli o farli scomparire in modo romantico, che in fondo non sono altro che aspetti della stessa tragedia. Tutta questa strada rivolta alla decostruzione di James Bond funziona come un percorso crepuscolare attraverso molteplici labirinti affrontati da una serie di film, che dura ormai da più di cinquant'anni di vita. Nei titoli di coda si può sentire una canzone del 1969, Louis Armstrong che canta sulla colonna sonora di *At her Majesty's secret service* (Al servizio segreto di Sua Maestà). La canzone si intitola *We Have All the Time in the World* (Abbiamo tutto il tempo nel mondo), comparando nei titoli di coda del film *No time to Die*. Non appare un caso che, insieme al film *Casino Royale*, questi due siano gli unici film in cui Bond si innamora.



Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

Il cibo nei film



Valeria Consoli

Chi non ricorda la mitica scena di *Miseria e nobiltà*, in cui Totò mette in tavola la pentola piena di spaghetti oppure quella di *Un Americano a Roma*, in cui Alberto Sordi divora un piatto di pasta? Se all'indomani della Seconda Guerra e comunque per tutti gli

Anni Cinquanta il cibo - ma soprattutto la pasta - tornava ad essere la regina della tavola degli Italiani, dovremo attendere ancora alcuni decenni, in particolare quelli tra gli Anni Settanta e gli Anni Novanta, prima che l'atto del mangiare venisse declinato nelle sue varie accezioni ma soprattutto nei più disparati contesti geografici e culturali, quasi che la prima vera 'globalizzazione' sia avvenuta proprio tramite il cibo e soprattutto attraverso le numerose cinematografie, che di quest'ultimo si sono occupate.

I Paesi latinoamericani, sprigionanti sensualità, per certi aspetti anticipano quella che diventa ben presto una vera e propria 'new wave'. Già in *Dona Flor e i suoi due mariti* ed in *Gabriella, garofano e cannella*, tratti dagli omonimi romanzi dello scrittore brasiliano Jorge Amado,¹ una Sonia Braga agli esordi recita nel ruolo di un'insegnante di corsi di cucina nel primo, quindi nel secondo, al fianco di Marcello Mastroianni, in quello di una cuoca di umili origini, che con i profumi ed i colori della sua cucina riesce a legare a sé l'uomo. Il Messico è presente con il gustoso *Come l'acqua per il cioccolato*² di Alfonso Arau (1992) tratto dal romanzo di Laura Esquivel, che ne è anche la sceneggiatrice, ambientato all'epoca della Rivoluzione di Pancho Villa. L'amore corrisposto ma fin dall'inizio osteggiato di Tita, la figlia poco più che adolescente di una facoltosa proprietaria terriera, che un'in-

dovendo occuparsi della madre fino alla morte di quest'ultima, non scoraggia il giovane Pedro, che pur di restare vicino a lei non esita a sposarne la sorella maggiore, mentre l'altra si unisce ben presto ad uno dei rivoluzionari scappando di casa. Soltanto dopo la scomparsa della moglie, Pedro - interpretato dall'attore Marco Leonardi, indimenticabile protagonista di Nuovo Cinema Paradiso di Giuseppe Tornatore nel ruolo del giovane *alter ego* del regista - riuscirà ad unirsi con Tita, l'attrice Lumi Cavazos per qualche tempo sua compagna anche nella vita - in un crescendo visio-



"Mangiare bere uomo donna" (1994) di Ang Lee

nario, che da Gabriel Garcia Marquez ad Alejandro Jodorowsky costituisce una delle caratteristiche salienti dell'immaginario latinoamericano nella letteratura e nel cinema.

Dal l'Estremo Oriente, che negli Anni Novanta comincia ad assumere un ruolo di un certo rilievo nell'ambito della cinematografia



"Il pranzo di Babette" (1987) di Gabriel Axel

mondiale, il regista Ang Lee originario di Taiwan si segnala con il suo *Mangiare, bere, uomo e donna*³, il cui stesso titolo rappresenta un'allusione a quelli che in definitiva sono i due bisogni primari dell'individuo, vale a dire il cibo e la sessualità. Maggiormente intessuti sul filo dei ricordi e di una certa nostalgia sono *Un tocco di zenzero* di Thassos Boulmetis, (2003) interamente ambientato fra Grecia e Turchia negli Anni Sessanta, in cui Fanis - giovane profugo di origine greca, la cui famiglia è stata costretta al rimpatrio ad Atene - rievoca l'infanzia trascorsa ad Istanbul nel negozio di spezie di proprietà del nonno e *Soul Kitchen* (2009) di Fatih Akin, una coproduzione turco-tedesca, ambientato interamente ad Amburgo,

candidato al David di Donatello e premiato al Festival di Venezia.

Ma non si può tacere di quello, che in merito ai film dedicati al cibo è forse un capolavoro in assoluto, *Il pranzo di Babette* di Gabriel Axel, che il regista danese ha tratto da una novella della conterranea Karen Blixen, da lei scritto con lo pseudonimo di Isak Dinesen.⁴ Ambientato originariamente nel villaggio norvegese di Berlewaag, nei pressi del fiordo omonimo, può definirsi a tutta prima uno scontro fra due stili di vita, in cui la leggerezza ed il gusto del buon vivere alla fine prevalgono sull'austerità e l'asprezza del luteranesimo. Protagoniste sono Martina e Filippa, le figlie del Decano del villaggio, che le ha chiamate così in onore di Martin Lutero e di Filippo Melantone, un tempo due ragazze bellissime ma a cui l'autorità paterna ha negato la possibilità di contrarre matrimonio. Ormai mature zitelle all'inizio vero e proprio della vicenda, conducono un'esistenza austera e frugale dedicandosi alle opere di beneficenza. A sconvolgere queste loro vivere pacato ma monotono è l'arrivo di Babette - interpretata dalla bravissima Stephanie Audran - una donna originaria di Parigi alla quale al tempo della Comune il generale Galiffet ha ucciso il marito e il figlio, la quale per il tramite di un antico spasimante di una delle due sorelle, riesce a rintracciare le due donne,

offrendosi loro come governante. Divenuta nel frattempo proprietaria di una grossa somma di denaro vinta ad una lotteria quando viveva ancora in Francia, avvicinandosi il centenario della nascita del Decano, propone alle

due sorelle di offrire un pranzo per tutti gli abitanti del villaggio.

Spaventate a tutta prima dalla dovizia dei preparativi e dalla quantità e qualità del cibo, finiranno col mettere d'accordo tutti gli invitati - fra i quali c'è anche un anziano Generale a suo tempo innamorato dell'altra sorella - i quali alla fine intonano un bellissimo canto della Chiesa luterana in omaggio al Decano, alle due sue figlie ma soprattutto all'artefice del pranzo, da tutti ritenuto superlativo. La quale, dopo aver confessato alle sue ospiti di avere speso tutti i suoi averi nell'organizzarlo, allo sbalordimento di queste ultime, risponde di avere lavorato per anni come cuoca nel miglior ristorante di Parigi, il Café Anglais, che lei è un'artista...e che un artista non è mai povero!

Valeria Consoli

⁴ Tratto dalla raccolta dal titolo *Capricci del destino*



"Come l'acqua per il cioccolato" (1992) di Alfonso Arau

giusta tradizione locale dell'epoca - essendo lei la minore di tre sorelle - obbliga al nubilito,

¹ Entrambi per la regia di Bruno Barreto nel 1976 il primo e nel 1983 il secondo.

² Il titolo rimanda a un'espressione spagnola per indicare la passione, in analogia con l'acqua per preparare il cioccolato, che deve necessariamente bollire.

³ (1994)

Cinema e tv accessibili: parlano i fruitori

Speakeraggio dell'audiodescrizione

(seconda parte)



Laura Raffaelli

Nella prima parte di questo articolo, diviso in 4 argomenti riguardanti l'abbattimento di barriere sensoriali nell'audiovisivo, abbiamo parlato, anche se davvero sommariamente, di audiodescrizioni. Dico sommariamente perché di certo non bastano poche

righe per far comprendere a tutti cosa sono, come dovrebbero essere realizzate, e perché in Italia sono, nostro malgrado, ancora un argomento di nicchia.

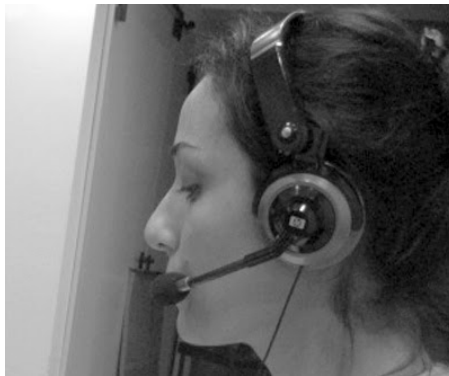
In questa seconda parte parlerò di speakeraggio: lo speaker è la figura professionale che legge a voce il testo scritto dall'audiodescrittore, e senza il quale un'audiodescrizione solo scritta non avrebbe alcun senso. Vediamo perciò insieme come dev'essere speakerata un'audiodescrizione. Ricordo che in questo caso non parlano le società, le aziende o i professionisti del settore, ma è la voce di chi fruisce di quel poco che viene reso accessibile rispetto a tutta l'offerta (sempre pagata con abbonamento o noleggio). Questa è ovviamente la prima discrepanza, se così vogliamo definirla facendo i buoni. Attenzione: nessuno vuole le cose gratis perché disabile, semplicemente ci si stanca un po' quando ci si accorge di essere presi in giro, se non usati ripetutamente per meri scopi di lucro. Perché noi disabili sensoriali paghiamo gli stessi importi di ogni altro italiano per tutte le reti televisive: nessuno sconto né sui canoni (inclusi quelli obbligatori) né sui noleggi, per avere un atomo dell'offerta generale che tutti gli altri invece ricevono, e questo quando esiste un film accessibile su 10.000 che non lo sono, perché c'è anche chi non considera affatto l'accessibilità (e non sono poche le piattaforme che ancora non si adeguano). Viene da chiedersi: è meglio chi non considera affatto le persone disabili sensoriali, o chi invece le considera solo per un prodotto accessibile su 1000, offerti allo stesso prezzo per tutti indistintamente? Punti di vista: a me ad esempio disturba più chi fa finta di rendersi inclusivo, soprattutto disturba a tutti pagare qualcosa che non c'è.

Dopo questa lunga introduzione, doverosa per chi legge e vuole conoscere anche l'altra parte della medaglia ed avere un quadro completo sull'audiodescrizione, parliamo di speaker e speakeraggio, cioè dei professionisti della voce che ascoltiamo tutti, ad esempio in un documentario, soprattutto noi disabili visivi perché è anche la voce che legge i testi scritti dall'audiodescrittore.

A volte anche una buona audiodescrizione può essere rovinata se lo speaker non è all'altezza di speakerarla come si deve. Come

dovrebbe essere quindi speakerata un'audiodescrizione e quali sono gli errori da non fare?

Per prima cosa va detto che noi disabili visivi (ciechi o ipovedenti) siamo abituati alle sintesi vocali, potendo leggere e scrivere solo grazie agli screen reader (programmi che tramite una sintesi vocale leggono tutto il testo che non possiamo vedere ad esempio su un monitor o su un display). Questo ci facilita la comprensione della voce che legge le audiodescrizioni, l'importante è che la voce dello speaker sia idonea. Ma qual è la voce giusta? Va distinta la figura dello speaker da quella del doppiatore: sono due mondi totalmente diversi: il primo deve leggere un testo scritto in modo più neutrale e impersonale possibile, pertanto più simile ad una sintesi vocale che legge un testo descrittivo, il secondo deve doppiare chi recita e interpreta scene di un film o serie tv. La neutralità della voce dello speaker è fondamentale, perché noi disabili visivi memoriz-



ziamo quella voce come audiodescrizione, quindi ben distinta dal sonoro e dal parlato del film o del programma: è più facile per noi entrare nel film avendo le due cose ben distinte. A volte invece alcuni speaker, senza dubbio bravissimi doppiatori, interpretano o addirittura recitano, confondendoci non poco nella fruizione del film o del programma: in sostanza non distinguiamo più l'audiodescrizione dagli attori. Gli speaker bravi invece non recitano, non interpretano e mantengono sempre lo stesso tono e timbro, forse all'apparenza monotono per chi vede, ma necessario a noi che non vediamo.

Per speakerare un'audiodescrizione bisogna perciò dimenticare il doppiaggio, la recitazione e l'interpretazione. Sarebbe un grave errore non farlo. Lo è altrettanto anche usare voci invasive: va scelta la voce giusta in base al film o al programma, ogni volta. Può essere una voce maschile o una femminile, non importa, l'importante è non recitare o interpretare il testo, quindi mantenere un tono soft e possibilmente



sempre uguale dall'inizio alla fine, solo così noi potremo ascoltare senza confusione o altri problemi l'audiodescrizione, sentirci inclusi ed essere davvero autonomi.

È fondamentale lasciare libera interpretazione alla persona disabile visiva, già abituata di suo a sintesi vocali e solo a testi in audio, quindi né l'audiodescrizione né la voce dello speaker

possono interpretare per altri: devono solo descrivere ciò che loro vedono, senza intasare il parlato con voci che recitano testi che, a loro volta, descrivono cose non visibili ma solo interpretate da chi audiodescrive o speakerera. Noi disabili visivi abbiamo la capacità di apprendere la realtà anche da una sola parola, se questa però è quella giusta e non copre il sonoro che ci circonda. Allo stesso modo riusciamo a scindere l'audio dell'audiodescrizione dal sonoro e dal parlato di un film, sempre se la voce che speakerera è completamente diversa e neutrale rispetto a questi. L'errore più frequente è quello di descrivere anche ciò che non si vede ma si intuisce e, nel caso dello speakeraggio, di raccontare il testo dell'audiodescrizione: il risultato è che così si ottiene un'audionarrazione, cosa ben diversa dall'audiodescrizione. Non bisogna quindi impaurirsi di fronte alla cecità ma considerare che chi è cieco non è anche disabile cognitivo: abbiamo capacità a volte superiori in questo, perciò la qualità e la professionalità sono fondamentali, perché la parola e la voce giuste (cioè l'audiodescrizione e lo speakeraggio), diventano i nostri occhi. Grazie quindi da ora a chi capirà che abbattere una barriera visiva non consente errori o bassa qualità, a chi considererà fondamentale interagire e collaborare con la persona disabile visiva, e grazie a tutti i professionisti che lavorano nel campo dell'audiodescrizione e dello speakeraggio di quest'ultima, perché anche se c'è chi fa errori, ricordo che purtroppo parliamo ancora di una professione di nicchia, anziché della normalità come invece dovrebbe essere. Certo oggi non parliamo più di pionieri ma spesso di professionisti con vasta esperienza e pratica, oltre agli improvvisati citati nella prima parte di questo articolo dedicata all'audiodescrizione, ma questi non mancano purtroppo anche nello speakeraggio. A tutti gli audiodescrittori e agli speaker, auspicando ovviamente che i suggerimenti scritti qui siano seguiti, auguro di poter lavorare tantissimo, ma questo dipende solo dalle TV e dal Cinema che devono rendersi accessibili e smetterla di offrire audiodescrizioni col contagocce.

Laura Raffaelli

Presidente www.blindsight.eu/ODV per disabilità sensoriali

Il miglior tempo fra letteratura e cinema



Lucia Bruni

[...] "Provavo un senso di profonda stanchezza nel sentire che tutto quel Tempo, così lungo, non soltanto era stato ininterrottamente vissuto, pensato, secreto da me, che era la mia vita, che era me stesso, ma per di più dovevo tenerlo avvinto a me senza

requie, che esso mi sorreggeva, ch'io ero appollaiato sul suo apice vertiginoso, che non potevo muovermi senza spostarlo con me." [...]

E' una delle suggestive immagini che ci offre un passo de "Il tempo ritrovato", ultimo volume che chiude la più importante opera di Marcel Proust, "Alla ricerca del tempo perduto", il romanzo che non solo ripercorre con lucida passione i tanti eventi della vita dell'autore accanto a quella degli altri, ma mette a nudo l'importanza del saper porgere nel modo migliore e adeguato, il cosiddetto "testimone", ovvero le proprie esperienze, a chi verrà dopo di noi, affinché questi riesca a farne tesoro e quindi a sua volta trasmetterne.

Il tempo ritrovato è anche un film del 1999 diretto da Raúl Ruiz, ovvero la raffigurazione di tutta l'opera di Proust già citata, che ci porta a entrare nella vita dello scrittore accompagnandolo lungo la sua esistenza ed evidenziandone le inevitabili coerenze e contraddizioni.

Qui il richiamo si fa energico al libro di Alberto Rollo "Il miglior tempo", di recente uscita per Einaudi. Rollo entra con arditezza nelle strette pieghe del mondo giovanile della nostra attualità, non tanto per capire quanto vi si trovi di coerenze e contraddizioni di cui sopra, ma soprattutto per scoprire quanto e cosa di noi, appartenenti alla passata generazione, abbiamo o non abbiamo saputo trasmettere durante la nostra vita trascorsa accanto a loro. In che modo abbiamo aperto la nostra valigia di cultura lasciando che i giovani si appropriassero di ciò che poteva essere loro utile o indispensabile a mettersi in cammino per affrontare il futuro.

Dal libro di Rollo esce un'amara constatazione: "Abbiamo rinunciato a insegnare". Dunque non siamo riusciti nel compito che nonni e padri, avendolo a suo tempo assolto, ci avevano assegnato come eredità per i nostri figli (?)

Argomento quanto mai spinoso e difficile, il messaggio dell'autore offre l'opportunità di entrare nel vasto universo mediatico del presente dove quasi sempre convivono senza mai incontrarsi e confrontarsi, autoreferenzialità e dipendenza dalle mode, egolatria e insicurezze patologiche. Cantor, il ventenne protagonista di questo originale romanzo, è alla costante ricerca della propria strada ma soprattutto è di un "maestro". Lo incarna nel suo vecchio pediatra, il quale, a sua volta, sfugge a questo ruolo. In una recente intervista a Repubblica l'autore si esprime dicendo: [...]

quali non ti senti autorizzato a sederti; devi stare in piedi per reggerne la presenza. Oggi i ragazzi come Cantor ne hanno una fame insaziabile. Il mio protagonista cerca di collezionarne parecchi ma non riesce a trovarne nessuno. Perché il nostro non è un mondo senza qualità, in realtà di persone capaci ce e sono tante, ma questi talenti restano isolati. E nel momento in cui non sono più isolati diventano capi carismatici. Ma i capi non hanno niente della postura magistrale." [...]

[...] "Quello che ho voluto rappresentare è un momento storico molto particolare, drammaticamente teso tra due mondi che non riescono a separarsi ma neppure a fondersi." [...]

Questa osservazione è anche un altro modo per mettere in luce le tante vacuità del nostro presente mediatico super tecnologizzato che ha invaso i territori delle menti e contaminato il pensiero con la pochezza dei suoi messaggi presentandoci magari per saggio chi è solo un furbo chiacchierone oppure oscurando chi ha qualcosa da dire a vantaggio di chi "abbaia" una pretesa attenzione.

Del resto anche nel campo dell'arte visiva quanti "misfatti" si compiono facendo passare per capolavori dei gingilli esaltati da un mercato che nulla ha a che vedere con l'estetica.

Questo gioco di altalene fra il vero e il falso, l'apparenza e la sostanza disorienta e distrugge quelle sicurezze di cui il giovane ha bisogno non avendo riferimenti solidi su cui contare. Da qui la ricerca di "maestri", come sopra accennavo.

Il cinema, l'arte che le riassume tutte e che può permettersi di scandagliare certi misteriosi e insidiosi fondali, ci offre un'ampia visuale di opportunità che può far da ponte ai concetti di cui il libro di Rollo è portavoce.

In linea con i concetti espressi nel libro mi sembra *The Tree of Life* (2011) diretto dallo statunitense Terrence Malick che, attraverso i complessi rapporti e raffronti fra genitori e figli, approfondisce il tema della ricerca di risposte che il giovane si aspetta dalla vita.

Ma il compito genitoriale non è il solo che possa esaudire i desideri di un ragazzo. La scuola ha molte responsabilità perché dovrebbe saper coniugare l'autorità del docente con la libertà di espressione dell'allunno, fino dalla prima infanzia. Al proposito ecco uno dei film maggiormente significativi al riguardo: *L'attimo fuggente* (1989) di Peter Weir, dove un originale insegnante di letteratura (insuperabile Robert Williams) incita gli allievi a cercare la propria strada attraverso le proprie tendenze e non seguendo un disegno già tracciato. Le polemiche e i contrasti di questo suo metodo avranno un infausto epilogo ma lui uscirà di scena con il conforto nel saluto da "capitano" che i ragazzi gli tributeranno riconoscendogli il merito di aver loro lasciato qualcosa di suo in eredità.

E' anche così che il cinema si fa interprete dei tanti fatti e drammi della vita di famiglia entrando con forza nelle vicende spicchiole del



"The Tree of Life" (2011) di Terrence Malick

quotidiano, come nel lontano *Gioventù bruciata* del 1955 di Nicholas Ray, oppure nell'altrettanto lontano *Padre padrone* (1977) dei fratelli Taviani, che fa contrasto con il sogno di libertà del recente più edulcorato *Lady Bird* (2017) diretto da Greta Gerwig, o ancora sullo stesso tono, *Mona Lisa Smile* (2003) di Mike Nevell, o *Io ballo da sola* (1996) diretto da Bernardo Bertolucci, oppure il recente *Cosa dirà la gente* del 2017 di Iram Hah, e ancora *American Pastoral* del 2016 diretto da Ewan McGregor, per citarne alcuni.

Un altro film che accosta il cinema al libro di Rollo è *Scialla! (Stai sereno)* del 2011 di Francesco Bruni, dove da un difficile approccio fra padre e figlio si arriva a una intesa che sarà fioriera di maturità per entrambi, oppure *Il figlio* (2002) diretto da Jean-Pierre e Luc Dardenne, o ancora *Un gelido inverno* del 2010 di Debra Granik, o ancora *About a boy - Un ragazzo* (2002) di Paul e Chris Weitz sempre per indircarne alcuni.

Il tempo, protagonista incontrastato della nostra esistenza, sembra essere il filo conduttore che accomuna tutti i film già citati e tanti altri. Ma come possiamo far sì che questo "tempo" costruisca il meglio per ciascuno di noi?

"Qual è il miglior tempo?", si chiede a Rollo nell'intervista sopra menzionata.

"Insieme al tempo che riconosciamo come nostro ce n'è un altro che ci è già stato dato e che impedisce alla storia di finire miseramente. Da qualche parte il miglior tempo esiste, non è tutto crollo e abbandoni. Bisogna mettersi su quella strada, con la stessa fiducia di Charlie Chaplin e Paulette Goddard nell'ultima scena di *Tempi moderni*".

Lucia Bruni



Scena finale di "Tempi Moderni" (1936) di Charlie Chaplin. In questa immagine vediamo la sagoma del vagabondo allontanarsi verso il tramonto, stavolta però non più da solo.

Festival

XVII Premio Cinema Giovane & Festival delle Opere Prime

La qualità del cinema giovane nel secondo anno della pandemia



Catello Masullo

Ad aggiudicarsi il *Premio Cinema Giovane* (assegnato dal pubblico, sia degli adulti che degli studenti del Progetto di Educazione al Cinema d'Autore e dei PCTO) al Festival *Premio Cinema Giovane & Festival delle Opere Prime* giunto alla XVII edizione, mani-

festazione organizzata dall'associazione culturale Cinecircolo Romano, presieduta dal sottoscritto, dal 4 al 6 ottobre ultimo scorso presso il Cinema Caravaggio di Roma, è stato *Non odiare* di Mauro Mancini, premiato anche per la migliore sceneggiatura, opera prima realizzata con il sostegno della DGCA- MiC, con la seguente motivazione: "Il film, realizzato con professionalità e con mezzi adeguati, segna la migliore interpretazione di sempre di Alessandro Gassman, il quale, magistralmente diretto, è misurato, dolente, espressivo, di rara intensità, mai sopra le righe. Il film esalta i temi dell'integrazione e dell'inclusione sociale di persone emarginate, poiché considerate diverse, valorizzando le diversità e proteggendo le fragilità, fornendo al contempo grandi momenti di riflessione, speranza, rispetto e capacità di ascolto".

L'ente promotore e il Progetto Culturale è il Cinecircolo Romano, un'associazione culturale cinematografica aderente al Centro Studi Cinematografici, che è giunta al suo 57° anno di attività. Il Cinecircolo Romano organizza annualmente, a partire dalla stagione 2004/2005, una rassegna del cinema giovane italiano: Premio Cinema Giovane & Festival delle Opere Prime. Il Premio Cinema Giovane è storicamente il primo festival strutturato interamente dedicato agli autori di opere prime e ai giovani interpreti del cinema italiano dell'anno solare che precede la manifestazione ed è caratterizzato dal giudizio espresso dal pubblico. Lo scopo quindi è quello di dare annualmente un riconoscimento a personaggi emergenti del panorama cinematografico italiano direttamente da parte del pubblico partecipante. Una Commissione di esperti/Giuria effettua una selezione di film italiani opere prime, prendendo in esame tutti quelli distribuiti nel corso dell'anno solare precedente il festival, nominando i tre film in concorso da un'apposita Commissione presieduta dal Direttore Artistico: Catello Masullo e dal Comitato di Selezione/Giuria.

Oltre al Premio Cinema Giovane assegnato dal pubblico, vengono assegnati anche ulteriori premi attribuiti dalla Giuria di qualità. Collegati al "Premio Cinema Giovane" sono: Progetto educazione al cinema d'autore (P.E.C.A.), dedicato ai giovani studenti: alle 3

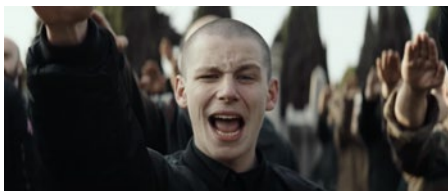
proiezioni mattutine aderiscono svariate centinaia di studenti, provenienti anche da Comuni Laziali, quest'anno da Tivoli.

P.C.T.O. (già A.S.L.), dedicata a giovani studenti dei licei di Roma, da avviare alla professione di critico cinematografico, i quali sono intervenuti a tutte e tre le proiezioni mattutine, partecipato attivamente agli incontri/dibattito con i registi e gli artisti e prodotto oltre 200 recensioni sui film in concorso. Una delle quali premiata.

Il progetto culturale è stato storicamente so-



Tutti i premiati della XVII edizione 2021 (foto di Pino Siervo)



"Non odiare" di Mauro Mancini, vincitore del Premio Cinema Giovane

prattutto orientato a far uscire dal novero dei cosiddetti "film invisibili" le opere del cinema giovane di maggiore qualità artistica. Le opere prime, infatti, pur arrivando ad ottenere finanziamenti pubblici, in alcuni casi anche importanti, raramente hanno raggiunto il pubblico, in ragione, soprattutto, della diffidenza degli esercenti a distribuire film di



Mario Piredda riceve il Premio per Miglior Regia, per "L'Agnello": Sul palco Franco Mariotti, Rossella Pozza, Catello Masullo (foto di Pino Siervo)

autori sconosciuti. Negando di fatto ai contribuenti il diritto di vedere come sono state impiegate le loro tasse. È da notare il fatto, alquanto bizzarro, che, soprattutto in occasione della prime edizioni, il solo passaggio al Festival ha raddoppiato il numero nazionale delle visioni di alcuni film. Generando nella sostanza una nuova vita distributiva dei film stessi, portandoli alla conoscenza di un pubblico composto dalle migliaia di Soci cinefili del Cinecircolo Romano e dalle svariate centinaia di studenti delle scuole superiori, i quali altrimenti difficilmente ne avrebbero avuto contezza.

La qualità delle opere prime

Quando 17 anni fa il Festival è stato istituito, le opere di esordio erano una ventina l'anno. Di cui, in genere, un quarto inguardabili, un quarto appena passabili, un quarto sufficienti ed un quarto di buona qualità. Nel corso degli anni il numero di esordi alla regia è andato progressivamente aumentando, fino a sfiorare i sessanta negli ultimi anni. Parallelamente è aumentata la qualità cinematografica delle stesse. Raggiungendo un picco positivo nella XVII edizione del Festival, che si è appena conclusa, il 6 Ottobre.

Catello Masullo
Direttore artistico

www.cinecicoloromano.it

Diari di Cineclub | Media partner

Un treno, un film, #27

Unstoppable - Fuori controllo (2010)



Federico la Lonza

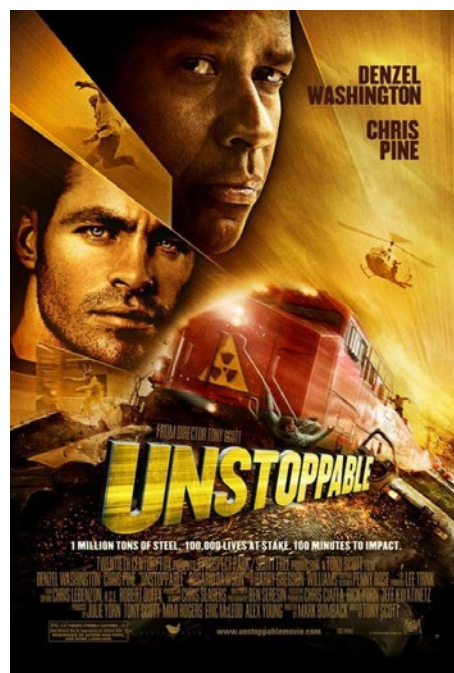
In questa rubrica abbiamo visto in più di un'occasione come celebri film sui treni siano stati ispirati da avvenimenti reali: per limitarmi ai casi più noti fin qui trattati, *Il Generale*, *Il treno*, *Ore 15:17, attacco al treno* e *Shanghai Express*. Anche l'opera che presento in questo numero ha avuto la stessa origine. Il 15 maggio 2001, il treno merci CSX #8888 che trasportava un pericoloso rifiuto tossico come il fenolo fuso lasciò il deposito di Stanley Yard a Walbridge (Ohio occidentale), senza che a bordo vi fosse il conduttore: questi infatti era sceso dal convoglio per correggere un interruttore non allineato, persuaso di aver azionato il sistema di frenatura dinamica del treno, quando invece non era così. Per oltre due ore il merci viaggiò alla velocità di 82 km/h e ogni tentativo di fermarlo si dimostrò inutile, finché l'equipaggio di una seconda locomotiva, la CSX #8392, riuscì ad agganciare il treno alla corsa di quest'ultima, azionando una lenta frenatura: quando l'andatura del merci scese ai 18 km/h, il capotreno John Honsfield corse a fianco del convoglio e riuscì a salire a bordo, fermandone il tragitto a sudest di Kenton, dopo un percorso in solitario di 106 km; per fortuna tale impresa concitata non comportò alcuna vittima e neppure alcun ferito grave. A quest'avvenimento, e a un treno passeggeri della CSX Operation Lifesaver che in quel 15 maggio si trovava sullo stesso binario del merci CSX #8888 e fu costretto a fare macchina indietro liberando il tracciato ferroviario e riportando i suoi ospiti nelle stazioni in cui s'erano imbarcati, - soprattutto Bowling Green, Findlay e Kenton - si è ispirata la trama di *Unstoppable*, che è la seguente.

Nella Pennsylvania settentrionale, in uno scalo ferroviario il merci 777, dotato di due locomotori e di 39 vagoni, viene spostato dal suo

binario per far posto ad un treno che trasporta una scolaresca: ma a causa di un errore del manovratore Dewey (Ethan Suplee), il merci acquista velocità e Dewey, sceso a terra a dispetto del regolamento, non riesce a tornare a bordo. Nel frattempo, in un'altra stazione il veterano Frank Barnes (Denzel Washington) e il giovane Will Colson (Chris Pine), altri due macchinisti, partono alla guida del treno 1206, al quale Will, distratto a causa di problemi coniugali, ha agganciato per errore cinque vagoni in più. Quando Dewey e l'addetto Gilleece (T. S. Miller) informano dell'accaduto la capocantiere della ferrovia Connie Hooper (Rosario Dawson), quest'ultima - basandosi sull'errata attestazione di Dewey, che l'assicura che sul merci era inserito il freno moderabile - ordina a Barnes e Colson d'inseguire il 777 e al saldatore Ned Oldham (Lew Temple) di operare uno scambio per spostarlo su un binario secondario: ma il merci ha preso velocità e quando Oldham giunge allo scambio questo è già transitato. Informata da lui, Connie allora avverte il vicepresidente delle operazioni fer-



rovie AWVR (Allegheny and West Virginia Railroad) Oscar Galvin (Kevin Dunn), e avvisa la polizia, chiedendo il blocco di tutti i passaggi a livello, mentre sul suo camioncino Ned continua a inseguire il 777. Tramite l'ispettore della Federal Railroad Administration Scott Werner (Kevin Corrigan) si apprende con



generale sconcerto che otto vagoni del merci trasportano oltre 10.000 litri di gasolio e fenolo fuso, un composto molto tossico e facilmente infiammabile, in grado di provocare una catastrofe in caso di deragliamento del 777 in un'area urbana. Così tutti i treni programmati sul suo tracciato vengono dirottati su linee secondarie, meno il 1206, perché i cinque vagoni supplementari rendono impossibile la manovra. Connie suggerisce di far deviare il merci in aperta campagna, giacché in seguito il tracciato prevede dei centri abitati, ma Galvin si oppone, e cercando di salvare il treno tenta di farlo rallentare agganciandolo ad altre due locomotive condotte dall'ingegnere Judd Stewart (David Warshofsky), in modo che l'ex marine Ryan Scott (Ryan Ahern), calandosi da un elicottero, possa introdursi nella cabina di guida per arrestarne la corsa. L'aggancio viene effettuato, ma nell'effettuare la difficile discesa dall'elicottero Scott si schianta contro il parabrezza del 767, il secondo locomotore del merci, restando gravemente ferito; Stewart tenta allora di spingere il 777 su un raccordo della linea, ma l'alta velocità causa il deragliamento delle locomotive alla sua guida, che incendiandosi a motivo del carburante diventano grandi palte di fuoco. La prospettiva, ormai, è quella del deragliamento del 777 in corrispondenza della Stanton Curve, nella popolosa città di Stanton, proprio in prossimità di una fabbrica di elementi tossici: sicché Galvin e i suoi collaboratori studiano di far deragliare il merci poco a nord della cittadina di Arklow. Intanto Frank, alla guida del treno 1206, appreso che il suo amico Judd è morto accelera nel disperato tentativo di raggiungere il binario di manutenzione prima

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

dell'arrivo del 777: la manovra riesce d'un pelo, ma l'ultimo vagone del 1206 viene centrato dai merci, che lo sventra. Egli però ha notato un accoppiatore aperto nel locomotore del 767, e si propone di agganciarlo viaggiando in retro-marcia, per rallentare la corsa dei merci prima che raggiunga la curva di Stanton; allo scopo, Will sgancia i vagoni di carico. Informato, dalla centrale Galvin intima a Frank di lasciar perdere, perché nel frattempo sono stati predisposti sulla linea dei deragliatori portatili; ma persuaso che data la velocità del convoglio essi non potranno funzionare, Frank insiste nella manovra, resistendo con Will agli impropri di Galvin, che minaccia di licenziarli. Sparando, la polizia tenta senza successo di azionare l'interruttore di blocco del 777. Come previsto da Frank, i deragliatori non fermano il merci, cosicché Connie e Werner s'impongono su Galvin e decidono di supportare il piano di Frank, ormai l'unico possibile nel tentativo di evitare la catastrofe. Intanto, sia le figlie di Frank che la moglie di Will apprendono dai notiziari televisivi l'impegno dei loro congiunti per evitare un'immane disgrazia. Riusciti infine a raggiungere il 777, nel vano tentativo d'agganciare l'accoppiatore Frank e Will causano una fuoriuscita di grano da un vagone; per innestare il perno di bloccaggio Will adopera una pedata, restando ferito ad un piede, quindi torna in cabina dove aziona alternativamente l'acceleratore e i freni dinamici mentre Frank attraversa con grandi rischi i vagoni del 777, in ciascuno di essi innestando manualmente i freni indipendenti. Anche così, per l'usura dei freni del 1206 a causa del sovraccarico dei motori di trazione la velocità dei due convogli torna a salire, tuttavia i due amici riescono a contenerla quanto basta per superare indenni la curva di Stanton, sebbene per un attimo il merci s'inclini paurosamente. Ma il treno ripiglia a filare, Frank non riesce più a raggiungere i suoi locomotori. Per fortuna, in quel momento sulla strada che corre parallela al binario affianca il merci Ned col suo furgone, scortato dalla polizia: Will salta sul pianale del camion, che presto fiancheggia la testa del 777; qui con un nuovo balzo riesce a raggiungere la locomotiva, dove riduce la velocità e inserisce i freni, ottenendo finalmente il rallentamento e la fermata del convoglio. Sul posto, mentre Will viene subito preso in cura dal personale paramedico, Ned improvvisa una sorta di conferenza stampa coi primi giornalisti presenti e coi soccorritori. Arrivano anche il figlio di Will e la moglie di Frank. Frank, Will e Ned vengono applauditi come eroi: il primo consegue una promozione e un vantaggioso pensionamento, il secondo si riconcilia con la moglie e mette in cantiere un secondo figlio; Connie ottiene la vicepresidenza dell'AWVR al posto di Galvin, e l'ex marine Scott si stabilisce dalle ferite, mentre Dewey, il manovratore responsabile della mancata catastrofe, licenziato dalla ferrovia viene assunto in un fast food.



Benché sia apparso nel 2010, gli accordi per la sua produzione risalgono almeno a sei anni prima, al marzo del 2004, quando Bomback venne incaricato di stendere la sceneggiatura, *Runaway Train*; approvata la quale, dopo aver pensato di farlo dirigere a Robert Schwentke, nel giugno 2007 la 20th Century Fox affidò la regia del film a Martin Campbell, disponendo un budget iniziale di 107 milioni di dollari; nel frattempo esso aveva assunto il titolo definitivo. Infine, nel marzo 2009 l'incarico di dirigere *Unstoppable* passò definitivamente a Tony Scott. Ma i problemi non erano ancora finiti: perché la scelta degli attori per il casting dové confrontarsi con la drastica riduzione del budget, sceso a 90 milioni di dollari. Inizialmente, Denzel Washington abbandonò il progetto, ma dopo un'assidua contrattazione coi produttori a fine luglio del '9 tornò sui suoi passi.



Circa un mese dopo, il 31 agosto, cominciarono le riprese del film, girato nella cosiddetta *Rust Belt* («cintura di ruggine»), una vasta area industriale situata tra Pennsylvania, Ohio e Virginia: non a caso la sede della produzione era a Pittsburgh, che della *Rust Belt* è considerata un po' la capitale. Molte le città interessate: Martin Ferry, Bellaire, Mingo Junction, Steubenville e Brewster nell'Ohio, Emporium, Milesburg, Tyrone, Julian, Unionville, Port Matilda, Bradford, Monaca, Eldred, Mill Hall, Turtlepoint, Port Allegany e Carnegie, nonché la stessa Pittsburgh, in Pennsylvania, ed anche Portville ed Olean nel New York. Per un paio di mesi, venne utilizzata la linea Buffalo della Western New York and Pennsylvania Railroad, comoda perché attiva soltanto di notte con un servizio merci. Il ponte con la famosa curva sopraelevata di Stanton è il B & O Railroad Viaduct attivo tra Bellaire (Ohio) e Benwood (West Virginia). A dispetto dell'elevata pericolosità che comportavano certe riprese, durante la lavorazione si verificò soltanto un incidente: il deragliamento di un treno a Bridgeport, nell'Ohio, avvenuto il 21 novembre, che per fortuna non causò alcun danno a cose e persone. Le locomotive impiegate nel treno in fuga, 777 e 767, vennero affittate dalla Canadian Pacific Railway: due, le CP # 9777 e #9758 per le prime scene, e altre due, CP #9782 e #9751, per mostrarle più avanti, con l'aspetto danneggiato. Le altre, inclusa la 1206 dell'inseguimento, vennero affittate dalla Wheeling e dal Lake Erie Railroad. Anche a causa di queste spese *Unstoppable* si è rivelato il film più costoso mai girato nella Pennsylvania occidentale. Uscito nelle sale americane e canadesi il 12 dicembre 2010, esso ha incassato complessivamente 167 milioni di dollari, raccogliendo anche ottime critiche: basti dire che su Rotten Tomatoes ha un indice di gradimento dell'87% sulla base di 193 recensioni. Il regista Quentin Tarantino l'ha giudicato uno dei dieci migliori film apparsi in quel decennio. Nel 2011 *Unstoppable* ha ottenuto anche una nomination all'Oscar per il migliore montaggio sonoro.

Federico La Lonza

Il sex-appeal nel cinema italiano degli anni cinquanta. Sophia, Gina, Sylva, le due Silvana, Lucia, Marisa e le altre...

Prosperose ed affascinanti, ecco le dive del decennio con i loro film più significativi



Nino Genovese

Sica) è un avvocato d'ufficio del Foro di Napoli, chiamato a difendere l'avvenente popolana Maria Antonia (interpretata da una giovanissima e 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;



Gina Lollobrigida e Vittorio de Sica in "Altri tempi" (1952) di Alessandro Blasetti, episodio "Il processo di Frine"

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., difesa da Iperide dall'accusa di aver costituito un'associazione per il culto di una nuova divinità) – 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 creatura?...*».

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, già nel secondo dopoguerra, in Italia, le donne formose, con un seno prorompente, cominciano ad avere sempre più spazio...

Sta di fatto, però, per converso, che siamo 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 scena appena un po' più osée, ma neanche – semplicemente – dei seni nudi.

Ed invece, in realtà, ciò era avvenuto senza troppi problemi in periodi precedenti; ad esempio – anche se ciò è poco noto – perfino nei primi anni del cinema, all'epoca del muto,

quando vi era stata anche qualche scena di nudo. In anni successivi, nel 1933, nel film *Estasi* di Gustav Machaty, vi è 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* (1941) di Alessandro Blasetti (tratto dal dramma omonimo di Sem Benelli, uscito anche nel 1947, nel 1950 e nel 1951), in cui Amedeo Nazzari (ricordato per la famosa frase: «*E chi non beve con me, peste lo colga!...*») strappa la camicetta di Clara Calamai, che mostra il seno nella sua prorompente naturalezza.

Meno di un secondo, che, però, desta uno scandalo tale da suscitare l'anatema delle autorità ecclesiastiche su questo film, che ebbe il divieto ai minori di 16 anni (quasi) unicamente per questa scena (nonostante fosse un semplice, perfino ingenuo "polpettone" melodrammatico).



Clara Calamai in "La cena delle beffe" (1942) di Alessandro Blasetti

Per non essere da meno, un'altra attrice sua 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 uscito subito dopo, nel 1942, dal titolo *Carmela* di Flavio Calzavara; anzi, la Duranti rivendicò la "primogenitura" di un seno nudo comparso sullo schermo, con la seguente – sebbene un po' "cavillosa" – motivazione: «*Il mio fu il primo seno nudo ripreso all'impiedi, apparve eretto com'era di natura, orgoglioso, senza trucchi. Invece la Calamai si fece riprendere sdraiata, che non è una differenza da poco!*».

In realtà, in precedenza, era stata Vittoria Carpi, nel film *La Corona di ferro* (1941) di Alessandro Blasetti, a mostrare (meglio: a fare intravedere) il suo seno nudo; ma, se viene ricordata soprattutto Clara Calamai, ciò avviene non solo per la sua notorietà, ma anche perché



Vittoria Carpi "La corona di ferro" (1941) di Alessandro Blasetti

lei è l'attrice protagonista del film, mentre Vittoria Carpi è una figura di contorno, poco più di una comparsa!...

Si tratta, comunque, di eccezioni, che, negli anni Cinquanta, scompaiono quasi del tutto, tanto che i ragazzi di allora si passavano la voce di andare a vedere un determinato film solo per la (peraltro rara) presenza... di un seno nudo.

Un film, in cui l'elemento erotico risulta ben presente, è il poco noto *Le Bellissime gambe di Sabrina* (1958) di Camillo Mastrocinque (regista assai prolifico, ma oggi ricordato soprattutto per un *cult-movie* come *Totò, Peppino e la malafemmina*).

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, che poi si scopre chiamarsi Sabrina ed essere implicata in un furto di gioielli.

Il nome dell'attrice statunitense protagonista del film – Mamie Van Doren – ci fa venire in mente il nugolo di attrici straniere, che hanno lavorato in Italia, negli anni Cinquanta e in quelli successivi.

Innanzitutto, l'affascinante Sylva Koscina, attrice 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, da Totò (nel film *La Cambiale* del 1959, diretto da Camillo Mastrocinque, dove appare sdraiata, completamente nuda, ma ricoperta da tante banconote), a Nino Manfredi, Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi e tanti altri; il suo seno comparve sulla copertina dell'edizione italiana di «Playboy», nel 1967, primo nudo italiano della famosa rivista, in un numero che superò ogni *record* di vendite. Oltre novanta i film da lei interpretati, tra cui, per quanto riguarda il periodo di cui ci stiamo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente occupando, ricordiamo – oltre il già citato *La Cambiale – La Nonna Sabella* (1957) di Dino Risi, *La Nipote Sabella* (1958) di Giorgio Bianchi, *Ladro lui, ladra lei* (1958) di Luigi Zampa, *Femmine di lusso* (1959) di Giorgio Bianchi, rieditato poi con il titolo *Intrigo a Taormina*, in cui è interamente girato, e così via...



Sylva Koscina (1933 - 1994)

E poi la britannica Belinda Lee (morta a soli 25 anni in un incidente d'auto), interprete di film come il già citato *Femmine di lusso / Intrigo a Taormina*, *Brevi amori a Palma di Majorca* (1959) di Giorgio Bianchi, *Le notti di Lucrezia Borgia* (1959) di Sergio Grieco, *Messalina, Venere imperatrice* (1959) di Vittorio Cottafavi; la rossa Abbe Lane, cantante ed attrice statunitense, che si fa notare perché compare in molti film, esibendosi in vari numeri di spettacolo, sempre accompagnata dal marito Xavier Cugat; ma poi, anche per la sua esuberante sensualità, viene chiamata ad interpretare il ruolo di protagonista – accanto a noti attori come Totò, Vittorio De Sica, Alberto Sordi, Ugo Tognazzi, ecc. – in parecchi altri film, tra i quali ricordiamo *I Girovaghi* (1956) di Hugo Fregonese, *Donatella* (1956) di Mario Monicelli, *Parola di ladro* (1957) di Nanni Loy, *Totò, Vittorio e la dottoressa* (1957) di Camillo Mastrocinque, *Marinai, donne e guai* (1958) di Giorgio Simonelli, *I Baccanali di Tiberio* (1959) dello stesso Simonelli, *Totò, Eva e il pennello proibito* (1959) di Steno, *Roulotte e roulette* (1960) di Turi Vasile, continuando nei decenni successivi; l'algerina Kerima, che interpreta, fra l'altro, *La Lupa* (1954) di Alberto Lattuada, tratto dall'omonima novella di Giovanni Verga, ma ambientato a Matera, in Basilicata, e *Cavalleria rusticana* (1955) di Carmine Gallone; la britannica Barbara Steele, attrice dal viso e dall'espressione inquietanti, e – come tale – ideale interprete di film horror, come *La Maschera del demonio* (1960) di Mario Bava, e tanti altri, ma nell'arco degli anni Sessanta e successivi; la tedesca Elke Sommer, molto attiva in Italia, sia negli anni Cinquanta (*L'Amico del giaguaro*, 1958, di Giuseppe Bennati, *La Pica sul Pacifico*, 1959, di Roberto Bianchi, *I Ragazzi del juke-box*, 1959, di Lucio Fulci, *Femmine di lusso / Intrigo a Taormina*, 1959, di Giorgio Bianchi), che, ancor più, negli anni Sessanta e Settanta;

le francesi Marina Vlady, che in Italia interpreta *Giorni d'amore* (1954) di Giuseppe De Santis, in cui il regista ritrae l'eroticismo e la sensualità del corpo femminile, e *La Ragazza in vetrina* (1960) di Luciano Emmer, prima di approdare al grande successo con il film *Una storia moderna - L'Ape regina* (1963) di Marco Ferreri, accanto ad Ugo Tognazzi; Jacqueline Sassard, presente in diversi film degli anni Cinquanta, tra cui *Guendalina* (1957) di Alberto Lattuada e *Nata di Marzo* (1958) di Antonio Pietrangeli; invece, la più nota Catherine Spaak, somigliante alla Sassard nell'aspetto fisico e nella maliziosa eroticità giovanile, sarà presente in tanti film, ma a partire dall'inizio degli anni Sessanta.

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

Come 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, e poi si scatenava in un travolgente *boogie-woogie* insieme con Vittorio Gassman?!?...

Come scrive Gian Piero Brunetta, «il ponte tra il neorealismo e il divismo delle maggiorate, quello dei fotoromanzi e dei film americani, è dato dalla prepotente apparizione di Silvana Mangano in *Riso amaro*. [...] Si tratta di un film sperimentale, fatto da un regista che cerca di individuare il punto massimo di contatto con i codici alti di una tradizione cinematografica e culturale e i codici popolari bassi.»¹

La Mangano tornerà a ballare *El negro Zumbon* anche in *Anna* (1951) di Alberto Lattuada; ma poi, con il passare degli anni, diventerà un'attrice sempre più elegante, raffinata e sofisticata, senza perdere nulla, però, del suo fascino e della sua sensualità.

E vi è anche la camminata ancheggiante di Sophia Loren ne *L'Oro di Napoli* (1951) di Vittorio De Sica, oppure il suo *mambo* davvero provocante, in cui coinvolge Vittorio De Sica, nel film *Pane, amore e...* (1955) di Dino Risi, in cui la Loren sostituisce un'altra avvenente protagonista, come Gina Lollobrigida, che – nei panni della popolana soprannominata “la Bersagliera” – aveva interpretato i primi due film della trilogia, *Pane, amore e fantasia* (1953) e *Pane, amore e gelosia* (1954), entrambi di Luigi Comencini.

E c'è anche la prorompente Silvana Pampanini, presente – in ruoli (per quei tempi) molto erotici – in vari film, accanto a Totò (che la corteggiò per moltissimo tempo) e a tutti i migliori attori italiani del dopoguerra; tra i suoi film possiamo ricordare *I Pompieri di Viggiù* (1949) di Mario Mattòli, *Bellezze in bicicletta* (1951) di Carlo Campogalliani, *O.K. Nerone* (1951) di Mario Soldati, *Una bruna indiatolata* (1951) di Carlo Ludovico Bragaglia, *Processo alla città* (1952) di Luigi Zampa, *La Presidentessa* (1952) di Pietro Germi, *Un marito per Anna Zaccheo* (1953) di Giuseppe De Santis, *Un giorno in Pretura* (1954) di Steno, *La Bella di Roma* (1955)

di Luigi Comencini, *Racconti romani* (1955) di Gianni Franciolini, ecc.

Vi è Lucia Bosè, anche lei considerata una delle prime “maggiorate”, insieme con Gina Lollobrigida, Silvana Pampanini, Sophia Loren, che (sempre relativamente al periodo di cui ci stiamo occupando) interpreta *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950) di Giuseppe De Santis, *Cronaca di un amore* (1950) di Michelangelo Antonioni, *Le Ragazze di Piazza di Spagna* (1952) di Luciano Emmer, *Roma ore 11* (1952) di Giuseppe De Santis, *Gli Sbandati* (1955) di Citto Maselli...

E poi – ancora – vi sono attrici avvenenti e molto note in quegli anni, come Alida Valli (già attiva negli anni Trenta e Quaranta, che, negli anni Cinquanta, recita in *Siamo donne*,



Silvana Pampanini (1925 - 2016)

1953, di Gianni Franciolini; nel pregevole *Senso*, 1954, di Luchino Visconti; e in altri film, come *L'amore più bello*, 1957, di Glauco Pellegrini e *La Grande strada azzurra*, 1957, di Gillo Pontecorvo); Eleonora Rossi Drago (che raggiunge una grande notorietà negli anni Cinquanta ed è ancora più attiva nel decennio successivo, diretta da registi di vaglia, come Luigi Comencini (*Persiane chiuse* e *La Tratta delle bianche*, entrambi del 1951), Alessandro Blasetti (*La Fiammata*, 1952), Marcello Pagliero (*Vestire gli ignudi*, 1954), Michelangelo Antonioni (*Le Amiche*, 1955), Giuseppe De Santis (*La Strada lunga un anno*, 1958), Pietro Germi (*Un maledetto imbroglio*, 1959) e Gianni Puccini (*L'Impiegato*, 1959), Valerio Zurlini (*Estate violenta*, 1959), Camillo Mastrocinque (*Vacanze d'inverno*, 1959), Gianna Maria Canale (che inizia la sua carriera nel 1947, dopo essersi classificata al secondo posto nel Concorso vinto da Lucia Bosè; viene notata dal regista Riccardo Freda, che se ne innamora, confezionando solo per lei una serie di film: *La Vendetta di Aquila nera* (1951); *Vedi Napoli e poi muori* (1951); *Il Tradimento* (1951); *La Leggenda del Piave* (1952); *Spartaco* (1953); *Teodora* (1954); *I Vampiri* (1956); ma partecipa a tanti altri film

segue a pag. successiva

¹ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano - Vol. terzo (Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959)*, Editori Riuniti, Roma 1993 (II ed.); p. 256.

segue da pag. precedente

“di genere”, di carattere “spettacolare, diretti da altri registi, continuando la sua attività negli anni Sessanta; Rosanna Schiaffino (che si fa notare in *Orlando e i Paladini di Francia*, 1950, di Pietro Francisci; e soprattutto ne *La Sfida*, 1958, di Francesco Rosi e *La Notte brava*, 1959, di Mauro Bolognini; ma è attiva principalmente negli anni Sessanta e Settanta); Scilla Gabel (che partecipa negli anni Cinquanta a diversi film, come *Gambe d'oro*, 1958, di Turi Vasile, e *I ragazzi dei Parioli*, 1959, di Sergio Corbucci, risultando anche lei sempre più presente negli anni Sessanta, periodo in cui interpreta un numero elevato di film, soprattutto “di genere”, raggiungendo il grande successo con alcuni sceneggiati televisivi); Yvonne Sanson (attrice di origine greca, naturalizzata italiana), resa famosa dai film di Raffaello Matarazzo ed interprete di tanti altri film di tipo “melodrammatico”; Giovanna Ralli (che negli anni Cinquanta interpreta vari film, tra cui *Luci del varietà*, 1950, di Alberto Lattuada e Federico Fellini; *Signori, in carrozza!*, 1951, ed *Anni facili*, 1953, tutt'e due di Luigi Zampa; i tre film della serie *La Famiglia Passaguai* diretti da Aldo Fabrizi; *Villa Borghese*, 1953, e *Racconti romani*, 1955, di Gianni Franciolini; *Le ragazze di San Frediano*, 1955, di Valerio Zurlini; *Il Generale Della Rovere*, 1959, di Roberto Rossellini; *Costa azzurra*, 1959, di Vittorio Sala; e continua la sua carriera nei decenni successivi, fino agli anni Duemila); Virna Lisi, ben presente negli anni Cinquanta con diversi film, tra cui (per citarne solo qualcuno) *Il Cardinale Lambertini* (1954) di Giorgio Pàstina, *Il Vetturale del Moncenisio* (1954) di Guido Brignone, *La donna del giorno* (1956) di Citto Maselli, *Il Padrone delle ferriere* (1959) di Anton Giulio Majano, ecc.; Monica Vitti, che, prima di diventare la “musa” di Michelangelo Antonioni e intraprendere una brillante carriera, era comparsa nel poco noto *Le dritte* (1958) di Mario Amendola; Claudia Cardinale, che esordisce negli anni Cinquanta, con *I Soliti ignoti* (1958) di Mario Monicelli, il cui successo la fa diventare protagonista di altri film, oggi dimenticati, come *Tre straniere a Roma* (1958) di Claudio Gora, *La Prima notte* (1959) di Alberto Cavalcanti, *Il Magistrato* (1959) di Luigi Zampa, *Audace colpo dei soliti ignoti* (1959) di Nanni Loy, *Un maledetto imbroglio* (1959) di Pietro Germi, fino ad approdare al grande successo, di critica e di pubblico, negli stupendi film degli anni Sessanta, tutti di elevato livello artistico e spessore culturale, ma che qui non è possibile ricordare perché esulano dai limiti temporali della nostra trattazione; e tante altre...

Un discorso a parte, forse, merita Marisa Allasio, bella, spensierata e sensuale interprete di tanti film, che poi, nel 1958, lascerà il cinema per sposare il Conte Pier Francesco Calvi di

2 Se il presente saggio è incentrato esclusivamente sulle “dive” del cinema italiano degli anni Cinquanta, per una visione d'insieme, di carattere generale, della figura della donna nel cinema di tutti i tempi e di tutti i Paesi si rinvia a: Nino Genovese, *La donna nella storia del cinema*, in «Diari di Cineclub», a. X. n. 93, aprile 2021, pp.43-46.

Bergolo.

Marisa Allasio – dopo essere comparsa in tre film – ottiene il grande successo grazie a *Poveri ma belli* (1957) e al suo “sequel” *Belle ma povere* (1957), entrambi di Dino Risi (ma non vi è nel terzo – e meno noto – film della trilogia, dal titolo *Poveri milionari*, diretto sempre da Dino Risi nel 1958, in cui il lato erotico e la sensualità della donna non sono più rappresentati da



Marisa Allasio (1934)

Marisa Allasio, ma da Sylva Koscina).

In effetti, nei primi due film, l'Allasio 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



Sophia Loren, pseudonimo di Sofia Costanza Brigida Villani Scicolone (Roma, 20 settembre 1934) in un concorso per miss Italia nel 1950

(e non più semplice “comprimaria”) di tanti altri film, tra i quali citiamo *Camping* (1957) di Franco Zeffirelli, *Marisa la civetta* (1957) di Mauro Bolognini, *Susanna tutta panna* (1957) di Steno, *Arrivederci Roma* (1958) di Roy Rowland, *Carmela è una bambola* (1958) di Gianni Puccini, *Venezia, la luna e tu* (1958) di Dino Risi, accanto a due “improponibili” gondolieri veneziani, come Alberto Sordi e Nino Manfredi!...

Come scrive Valeria Festinese, «vengono proposti due modelli diversi del corpo della donna: quello delle maggiorate e quello della donna più sbarazzina [...]: nuove immagini del corpo che non avevano niente a che fare con la figura della madre prolifica o della massaia rurale»³.

Da notare che quasi tutte queste attrici, che diventeranno delle “dive” famose ed acclamate, provengono dal Concorso di “Miss Italia” (il più antico Concorso di bellezza, fra i tanti che vennero organizzati negli anni Quaranta e Cinquanta e l'unico che duri fino ad oggi): nella prima edizione, risalente al 1946, la fa-



Silvana Mangano (1930 - 1989)

scia della vincitrice venne assegnata a una ormai dimenticata Rossana Martini, dopo un testa a testa con Silvana Pampanini, che si classificò al secondo posto; nella seconda edizione, del 1947, vinse Lucia Bosè, che ebbe accanto Gianna Maria Canale (come seconda classificata) e Gina Lollobrigida (terza classificata); a questo Concorso parteciparono anche Eleonora Rossi Drago e Silvana Mangano (davvero un notevole stuolo di belle donne), mentre Sophia Loren (allora solo “Sofia” senza l'esotico “ph”) partecipò a quello del 1950, classificandosi al secondo posto e vincendo il titolo di “Miss Eleganza” (la fascia della vincitrice andò all'ormai dimenticata Anna Maria Bugliari).

segue a pag. successiva

3 Valeria Festinese, *La Commedia italiana degli anni Cinquanta: Stili di regia, modelli culturali e identità di genere*, Università “Roma 3”, Scuola di Dottorato, Anno accademico 2007-2008, pubblicato on-line e poi uscito in volume con il titolo *La Commedia italiana degli anni Cinquanta: modelli culturali e identità di genere*, Bulzoni ed., Roma 2012.

segue da pag. precedente

Siamo in un'Italia appena uscita dalla guerra (e c'era tanto desiderio di dimenticarne gli orrori, di non pensare alla difficile ricostruzione, di divertirsi senza porsi troppi problemi!); un'Italia agricola e contadina, ancora non tanto "consumistica" e non molto industrializzata, ingenuamente divisa tra Bartali e Coppi, tra Villa e Modugno, tra la Lollo e la Loren; più profondamente divisa tra i film del Neorealismo, che indicano una strada diversa, molto più vicina alla dura realtà dei difficili anni del dopoguerra, e i film di evasione, con cui si voleva ritornare a ridere dopo il lungo periodo di sofferenze determinato dagli anni bui della guerra; un'Italia capace di commuoversi dinanzi alle storie strappalacrime dell'accoppiata vincente Amedeo Nazzari - Yvonne Sanson (famosi interpreti dei film del cosiddetto "neorealismo rosa", diretti da Raffaello Matarazzo); attratta dagli spettacoli teatrali di "rivista", con numerose ballerine scolacciate, dai Concorsi di bellezza e da letture "nazional-popolari", come quelle dei "cineromanzi", come «Novelle Film» (poi divenuti "fotoromanzi"), di riviste di carattere generale, come «Grand Hotel»; e più specifiche di cinema, come «Star», «Bis», «Film», «Hollywood»; di ridere alle gesta della prosperosa "bersagliera" (Gina Lollobrigida) o alle "imprese" dei "poveri ma belli" (Maurizio Arena, Renato Salvatori), di scandalizzarsi per l'idillio Ingrid Bergman - Roberto Rossellini.

Se tutte queste attrici sono le principali "dive" degli anni Cinquanta, "anti-dive" per eccellenza, anzi attrici a tutto tondo, sono Anna Magnani e Giulietta Masina. La prima è l'interprete, fra l'altro, di *Vulcano* (1950) di William Dieterle, considerato 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 perché mandata nella sua isola di origine con il "foglio di via" (la Magnani), o perché una straniera, abituata ad usi e costumi più "liberi" e apparentemente "trasgressivi" (la Bergman); 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; cosa che avviene anche alla ragazza finlandese che, intrapresa una relazione con un giovane messinese, quando costui la porta con sé nella sua città, a Messina, viene accolta con molta diffidenza ed osteggiata in tutti i modi (ed è la rievocazione che ne fa la figlia, Anne Riitta Ciccone, nel film *L'Amore di Märja* del 2002). L'altra "anti-diva" per eccellenza, Giulietta Masina, è la stupenda interprete de *La Strada*

(1954) di Federico Fellini e di tanti altri film, tra cui *Le Notti di Cabiria* (1957), in cui è addirittura una prostituta.

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).

In quegli anni, l'Italia si lasciava sempre più sedurre dal mito dei "libertari" Stati Uniti d'America: e non si può non ricordare il famoso *Un americano a Roma*, diretto nel 1954 da Steno, con uno strepitoso Alberto Sordi, tutto preso dallo stile di vita statunitense, che, però, alla prima occasione, si lascia sedurre da un bel piatto di italianissimi spaghetti, con la memorabile espressione: «*Maccarone, m'hai provocato e io ti distruggo adesso, maccarone! Io me te magno!...*»; compaiono i primi *blue-jeans* indossati solo dai giovani, che venivano perfino guardati con diffidenza dagli adulti; in quasi tutti i bar i *juke-box* diffondono nell'etere, ad alto volume, i motivi più in voga del tempo. Ed



Yvonne Sanson (1925- 2003)

era anche un'Italia in cui la televisione - arrivata nel 1954 - contribuisce a modificare i costumi e le abitudini degli Italiani, capaci di rimanere con il fiato sospeso ascoltando i quiz del Mike Bongiorno di «Lascia o raddoppia?» o i motivi de «Il Musichiere» presentato dall'indimenticabile Mario Riva; ma, nei primi anni di vita, in sintonia con il cosiddetto "comune senso del pudore" di allora, è sottoposta a una rigida e gretta censura (basti pensare alle bellissime gambe delle gemelle Kessler fatte coprire dalle calzamaglie o all'ostracismo dato a Mina solo perché rimasta incinta senza essere sposata!).

In tale Italia, ancora molto ingenua e bigotta, la donna, il corpo femminile - come abbiamo visto - 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 massaiia rurale; con i loro film, le belle attrici di quegli anni contribuiscono a scardinare, come con un grimaldello, 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!...

Ma, ancora prima, un tentativo di presentare qualcosa di diverso dal punto di vista erotico si ha con il documentario *Europa di notte* (1959) di Alessandro Blasetti, il cui successo - determinato dagli spettacoli di spogliarelli quasi integrali, ripresi nei vari *night-club* e ritrovi delle principali città europee - dà la stura a tutta una serie di film dello stesso genere, che hanno un grande successo al *box-office*. Ma c'è un altro elemento, di cui non si parla mai e che - a mio avviso - ha avuto, invece, un ruolo determinante nella trasformazione e nell'apertura mentale della censura: mi riferisco (ovviamente, siamo in un periodo successivo a quello di cui ci stiamo occupando) al cosiddetto "cinema a luci rosse".

Quando i film pornografici, che non lasciano nulla all'immaginazione, irrompono sui nostri schermi (e vi sono dei locali che si specializzano nella proiezione di questo tipo di film), la censura non può più intervenire, neanche per "tagliare" - come prima faceva, non solo per *pruderie*, ma anche per l'intrinseco significato "ideologico" - alcune scene, per così dire un po' più "spinte", che compaiono in film di grandi autori, come Antonioni, Fellini, Ferreri, e così via!...

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.

E lo diciamo senza "falsi moralismi", ché, personalmente, siamo per l'abolizione della censura (finalmente, già avvenuta con il recente "Decreto Franceschini"⁴) e per la libertà di espressione, a tutti i livelli: ad un film, che abbia una sua valenza artistica e un suo elevato livello stilistico-espressivo, una scena erotica - che non sia gratuita e fine a sé stessa - non può che attribuire, corpo, spessore e vitalità!... Ed è quello che conta!...

Nino Genovese

4 Cfr. Nino Genovese, *Zac, si taglia...*, in «*Diari di Cineclub*», a. X, n. 95, giugno 2021, pp.35-36

I dimenticati #80

Fanny Navarro



Virgilio Zanolla

Chi ignora il particolare momento storico vissuto dall'Argentina negli anni 1946-55, si stupirà al sentir parlare di una «lista negra» entrata tacitamente in vigore nel mondo della settima arte dopo l'elezione alla presidenza della repubblica del colonnello Juan Domingo Perón; lista che indicava gli elementi 'non graditi' al governo nelle maestranze del cinema nazionale, stilata dalla *primera dama* della nazione e seconda moglie di Perón, l'ex attrice Eva Duarte, più nota come Evita, e dal sottosegretario della Stampa Raúl Apold, che l'aggiornò nel corso degli anni. Le persone ivi elencate erano colpevoli di scarso entusiasmo verso il peronismo, o d'aver avuto contrasti personali con lei. Così, mentre filoperonisti e amici furono agevolati nei loro progetti cinematografici (per i registi, ciò significava anzitutto disponibilità di pellicole, dato che il raffreddarsi delle relazioni con gli Stati Uniti da cui allora le importavano le aveva rese merce straordinariamente rara), i secondi, inibiti dal prestare attività professionale, per poter lavorare dovettero lasciare l'Argentina e recarsi in Messico o in altre nazioni di lingua castigliana. Il personaggio che presento oggi, l'attrice Fanny Navarro, fu una delle più intime amiche di Evita, e come vedremo pagò molto caro questo privilegio.

Fanny Julia Navarro era nata il 3 marzo 1920 a Buenos Aires, terza delle quattro figlie di Dardo Domingo, commerciante, e Lilia María Luisa Sarcione. La passione per lo spettacolo in lei fu precocissima: a cinque anni un giorno sua madre la trovò affacciata al terrazzo di casa, intenta a impersonare personaggi di sua fantasia, immaginando d'esibirsi davanti al pubblico. Fanny apprese l'abc del palcoscenico dallo zio materno, l'attore Juan Sarcione, e adolescente, con alcuni amici futuri attori iniziò a prodursi nello spettacolo.

Bruna e ben fatta, non alta, volto assai grazioso con nasino alla francese, bocca piccola e ben disegnata, occhi scuri ficcanti come spilli, Fanny aveva un carattere energico, e consapevole del suo talento, era animata dalla grandissima ambizione di realizzarsi. Nei primi tempi, lavorò come attrice di prosa e alla radio



quale cantante di tango: presto la sua bella voce divenne familiare agli ascoltatori, e la sua figura non mancò d'essere notata dai frequentatori dei teatri cittadini. Nel cinema esordì diciassettenne, nella parte dell'invitata a una festa, in *Melodías porteñas* di Luis José Moglia Barth ('37). Già nel secondo film, anch'esso di genere musicale, *Cantando llegó el amor* di James Bauer ('38), il suo ruolo era notevolmente cresciuto, e così nel terzo, *Doce mujeres* di Moglia Barth ('39); ma fu ne *El sol-*



terón di Francisco Múgica (id.), che nella parte di Martha, nipote dello scapolo incallito Tomasito Mendez (Enrique Serrano), ella mostrò tutta la sua vivacità. Nel successivo *Ambición* di Adelqui Millar (id.), il suo nome appariva tra i protagonisti accanto a quelli di Floren Delbene, Alberto Anchart e Mercedes Simone; nel personaggio di Pierette esibì notevoli doti di commediante ma anche la sua vocazione drammatica.

Dopo le commedie *El susto que Pérez se llevó* di Richard Harlan e *El hijo del barrio* di Lucas Demare (entrambe '40), Fanny rinunciò a un'allettante proposta teatrale per prender parte a un nuovo film di Moglia Barth, *Hogar, dulce hogar* ('41), una commedia che la vide tra i protagonisti. Sul set conobbe una ventiduenne di belle speranze, che muoveva i primi passi nel dorato mondo della settima arte: Eva Duarte. Fanny era una persona divinamente semplice, così le due giovani simpatizzarono subito; ignorava che la collega avrebbe avuto un ruolo determinante nella sua esistenza.

Il suo prossimo impegno sul set fu la commedia musicale *Sinfonía argentina* di Jacques Constant ('42), cui seguirono le commedie *La suerte llama tres veces* di Luis Bayón Herrera ('43), dove lavorò accanto al grande comico Luis Sandrini, *Dos ángeles y un pecador* di Luis

César Amadori ('45), fantasia sentimentale in cui ebbe la parte di angelo custode, ed *El capitán Pérez* di Enrique Cahen Salaberry ('46).

Nel frattempo, nel paese s'erano verificati turbolenti avvenimenti politici. Nel '43 una giunta militare deponeva il presidente Ramón Castillo, mettendo fine alla cosiddetta *década infame*; la situazione tuttavia restò precaria, col rapido avvicinarsi alla presidenza di tre generali, e urgenti problemi da risolvere, come la marcata ostilità degli Stati Uniti, ansiosi che l'Argentina dichiarasse guerra alle potenze dell'Asse. Stringendo un rapporto di collaborazione coi sindacati, il colonnello Perón, segretario del Lavoro, acquisì ampi consensi negli ambienti operai; nominato nel '44 ministro della Guerra, nell'ottobre '45 i suoi avversari politici, intimoriti dalla sua popolarità e tacitamente istigati dall'ambasciatore statunitense Spruille Braden, lo spinsero a lasciare la carica e lo relegarono segretamente nell'isola Martín García; ma un improvviso moto popolare in suo favore radunò nella plaza de Mayo oltre 300.000 manifestanti, portando al suo rilascio e a libere elezioni. Perón vinse il confronto elettorale, e nominato presidente della repubblica il 4 giugno '46 s'instaurò con Evita (da lui sposata il 22 ottobre '45) alla Casa Rosada.

Mentre accadevano questi fatti, dopo flirt con gli attori Carlos Ginés, Juan Carlos Thorry e Pepe Iglesias, lo sceneggiatore Freddy Rey, l'illustratore e fumettista Guillermo Divito, nel marzo '44 Fanny aveva sposato a Montevideo José Bautista Cicchitti, un ricco droghiere di Mendoza improvvisatosi produttore teatrale, che per mesi le aveva fatto una corte dispendiosa e serratissima. Su sua istanza, s'era perfino risolta a trasferirsi con lui a Mendoza, abbandonando il dorato mondo dello spettacolo. Ma durò poco: nel '49 si stufò, chiese il divorzio e fece ritorno a Buenos Aires, tornando sul set nella commedia *Mujeres que bailan* di Manuel Romero, accanto alla grande comica Niní Marshall. Lo stesso anno apparve anche in un altro film di Romero, il poliziesco *Morir en su ley*, con Tita Merello, Roberto Escalada e Juan José Miguez. Fu poi con Pedro López Lagar incisiva protagonista in *Marihuana* di León Klimovsky ('50), prima pellicola argentina a occuparsi della tossicodipendenza. La stella di Fanny era subito tornata a brillare, tanto nella commedia che nei film drammatici.

Nel '50 Evita la nominò presidente dell'Ateneo Cultural intitolato al suo nome: un'associazione assai poco culturale e molto politica. Di là dal prestigio tale carica, a cui Fanny non mirava, era piuttosto un onere e non le si addiceva, non essendosi lei mai interessata di politica. Per svolgere al meglio il suo compito ella accompagnò Evita in molti incontri; a quest'ultima riusciva talmente cara che il suo interessamento la persuase a far cancellare dalla «lista negra» diversi colleghi caduti in disgrazia, con

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

disappunto del sottosegretario Apold, a cui Fanny attribuì quei nomi.

Una sera, dopo uno spettacolo dato al Teatro Ateneo, ella conobbe Juan Ramón Duarte. Scapolo, il fratello maggiore di Evita, unico maschio di cinque figli, era sempre stato molto protettivo nei confronti della sorella: commesso viaggiatore per una ditta di saponi, fino alle nozze di lei era stato lui coi suoi guadagni a mantenere la famiglia. Perón l'aveva nominato suo segretario: e tale carica aveva fatto di Juan un potente, con le mani in pasta in molte imprese, soprattutto nel cinema, dove possedeva azioni di due case di produzione e gestiva il Fondo del Fomento Cinematográfico, che ebbe un ruolo centrale nella promozione del cinema nazionale; nel privato era un *bon vivant*, amante della vita notturna, di lusso e belle donne. Affascinata dai suoi modi, Fanny s'innamorò di lui, e divenne sua amante. All'epoca però Juancito (come lo chiamavano gli amici) intratteneva relazioni carnali anche con le attrici Elina Colomer (la Gauchita) e Maruja Montes, e non pareva intenzionato a concedere l'esclusiva ad alcuna; i suoi eccessi sessuali gli avevano procurato una sifilide ormai incurabile.



Risoluta ma insicura, Fanny accettò da lui vari favori professionali, benché in quei primi anni Cinquanta fosse ormai riconosciuta come una delle prime attrici del paese, attiva con successo in teatro e nel cinema, con pellicole di rilievo come *Suburbio* di Klimovsky ('51), *Deshonra* di Daniel Tinayre ('52), ed *El grito sagrado* di Amadori ('54), dove interpretò con sensibilità la figura di Mariquita Sánchez de Thompson, una dama porteña nella cui casa, nel 1813, fu cantato per la prima volta il futuro inno nazionale argentino.

Dopo la morte di Evita (luglio '52) le voci sulla reprobabilità di Juan Duarte circolarono insistenti: si disse che aveva accumulato una fortuna grazie ai soldi dei criminali nazisti in fuga fatti entrare segretamente in Argentina. Nel marzo '53, mentre Perón assisteva a uno spettacolo al teatro Colón, un'altra bella attrice

filoperonista, Malisa Zini (qualche anno prima sentimentalmente legata al nostro Nazzari), gli si avvicinò e, prima che i suoi guardaspalle potessero allontanarla, gli suggerì di guardarsi, perché era circondato da collaboratori corrotti. Ella non fece nomi, ma compresa l'allusione, Perón promosse indagini e in un discorso radiofonico l'8 aprile affermò: - Andrà in carcere anche il mio stesso padre se è un ladrone, perché rubare al popolo è tradire la patria. - Tutti capirono a chi si riferiva. Quella sera, alla Casa Rosada, la cassaforte di Juan Duarte venne forzata e sparirono di lì tutti i suoi documenti; l'indomani, Juan fu



trovato morto nel suo appartamento, ucciso da un colpo di pistola alla testa che probabilmente s'era sparato lui stesso.

La sua morte fu per Fanny un durissimo colpo: ella credé sempre alla tesi dell'omicidio. Ma il peggio doveva ancora venire: perché per farle attorno terra bruciata Apold dette ordine ai giornali di non occuparsi più di lei. Tanto che in quel periodo Fanny fu attiva quasi solo in teatro, riuscendo ad apparire in un unico film, peraltro bellissimo: *Marta Ferrari* di Julio Saraceni, uscito nel '56; la vicenda di un'attrice di nome che racconta a un giornalista la storia del suo amore per un giovane musicista, il quale avuto successo l'aveva abbandonata: un'interpretazione maiuscola, forse in assoluto la sua migliore.

Quando nel settembre '55 Perón fu rovesciato e costretto all'esilio dalla cosiddetta *Revolución Libertadora*, una dittatura militare guidata dal generale Pedro Eugenio Aramburu, a entrare in una nuova «lista negra» stavolta furono i peronisti, e tra i primi anche Fanny. La



Nuri Montsé, Dora Pastor, Olinda Bozan, Delia Garcés e Fanny Navarro (*Doce mujeres*, 1939)



Fanny Navarro con Santiago Gomez Cou (*Marta Ferrari*, 1956)

quale un bruttissimo giorno venne convocata dalla Comisión 58 del Dipartimento Centrale di Polizia, che indagava sulle 'persone sospette': conduceva l'interrogatorio Germán Fernández Alvarinho, un paranoico conosciuto col poco calzante soprannome di Capitán Gandhi. Questi l'interrogò per ben cinque ore, ma a parte la sua sincera amicizia con Evita e il rapporto con suo fratello Juan, ella non aveva nulla da dire né rimproverarsi: era sempre stata estranea alla politica, come ampiamente risaputo. Ma Alvarinho, che intendeva incolpare Perón della morte del cognato, a un certo punto si presentò a lei con una scatola di cartone, e dicendole: - Voglio mostrarle qualcosa che l'aiuterà a ricordare - trasse da essa, con studiata lentezza, il capo mozzato di Juancito. Fanny perse i sensi.

Dopo quel giorno, la vita fu per lei molto dura. Non solo perché l'emozione di quell'orrida vista la perseguitò per il resto della vita, causando attacchi di panico e altri problemi psicologici e contribuendo ad accorciare i suoi giorni; da allora infatti le fu impedito di lavorare, i suoi beni vennero posti sotto sequestro, e, quasi confinata nel suo appartamento, tirare avanti si rivelò per lei sempre più difficile. Non aveva altra colpa che quella d'aver seguito il suo cuore, ma nulla le venne perdonato. L'ostracismo nei suoi confronti cessò solo nel '58, con la mutata situazione politica. Lentamente, Fanny poté tornare al lavoro, sia in teatro che nel cinema e in televisione. Negli anni Sessanta prese parte ad alcuni programmi televisivi e apparve con parti di rilievo in tre film, tutti del 'nuovo corso' del cinema nazionale: *Allá donde el viento brama* di Ralph Pap-pier ('63), il bellissimo *La calesita* di Hugo Del Carril (id.) e *Desnuda en la arena* di Armando Bó ('69), che fu il suo ultimo, uno dei primi *hard core* argentini, girato a Panama con Isabel Sarli quale protagonista. Questi impegni non la riportarono agli antichi splendori ma la liberarono un poco dalle ristrettezze. Fanny morì a Buenos Aires il 18 marzo del '71, a cinquantun anni e quindici giorni, vittima d'un infarto. Val la pena far notare come quindici anni dopo morì d'infarto anche Elina Colomer, l'altra storica amante di Juan Duarte: pure a lei l'infame Alvarinho aveva mostrato il capo mozzo di Juancito.

La storia di Fanny Navarro è stata rievocata in alcuni libri e nel film di Hector Olivera Ay, *Juancito* (2004), dove a interpretare l'attrice fu Leticia Brédice.

Virgilio Zanolla

La migliore partenza per il nostro libro: le recensioni su Facebook

L'appuntamento mensile di cultura editoriale condotto da Maria Rosaria Perilli. Abbiamo incontrato Sylvia Zanotto, poetessa, danzatrice e performer che da due anni cura sulla sua pagina Facebook e altri canali online la rubrica per promuovere la lettura "Io leggo di tutto, dappertutto e sempre. E tu?" La rubrica QL Quaderni letterali è a disposizione in podcast su **DdCR | Diari di Cineclub Radio** <https://bit.ly/2YEmrj>



Maria Rosaria Perilli

L'ho detto più volte, nella rubrica, e lo ribadisco: quando non si è scrittori affermati, e di conseguenza non si ha un addetto stampa, diventa molto, anzi troppo difficile raggiungere il pubblico, e questo anche se abbiamo il miglior editore del mondo (parliamo

sempre di piccoli, ovviamente) che ci promuove e distribuisce, che fa entrare il nostro libro nelle librerie e lo rende disponibile su Amazon. Il libro sconosciuto non porta il lettore a soffermarsi: questo va attirato prima, deve già aver come minimo sentito parlare di noi, avuto modo di vedere la copertina e conoscere il contenuto. Dobbiamo insomma indurlo a cercarci o farci da lui riconoscere al primo colpo, ma come? La maniera più semplice e, soprattutto, completamente gratuita, è la pubblicità su Facebook, soluzione che può apparire banale e scontata se adottata nella maniera classica, ossia coi vari post da ogni autore pubblicati all'uscita del proprio libro, o anche molto prima, in una sorta di autopromozione. Copertina, incipit, foto personali con tag vari. Intendiamoci, è necessario. Ma senza esagerare, senza rischiare di far venire la nausea ai nostri amici virtuali (e reali) ottenendo così l'effetto contrario, bisogna incuriosire a giuste dosi e con le giuste frasi. Nel testo sarà infatti opportuno inserire le *keywords* appropriate, cioè quelle determinate parole chiave per cui si ritiene di "voler essere trovati" dai frequentatori abituali di Facebook, organizza-

te in modo che il post risulti chiaro, in grado di intrigare e quindi di generare dibattito tra gli utenti raggiunti dalla notizia. Ed è solo un primo passo, perché il secondo, ossia quello più importante, è che di noi si parli sì sulla piattaforma, ma che a farlo, badate bene, siano soprattutto gli altri. L'opinione positiva di un lettore è la migliore partenza per il nostro libro, e ancora di più se lo stesso viene consigliato attraverso varie recensioni pubblicate su una delle specifiche pagine del social (e ce ne sono tante) o anche sugli account personali, perché così si innesca un ottimo processo pubblicitario. Le parole di chi sa come porsi, frutto di esperienza e passione, diventano frecce scagliate in direzione precisa e centrano sicuramente l'obiettivo. Sono inoltre parole spontanee, disinteressate, comunicano un giudizio onesto, magari semplice ma per questo più vero, il giudizio di chi è rimasto colpito dal nostro lavoro al punto da voler divulgare il proprio parere. E noi, a quel punto,

possiamo e dobbiamo condividere, offrendo finalmente un'immagine che non è il già troppo visto autoincensarsi ma il pensiero di persone pronte a occupare il loro tempo nell'attività dell'opinione "libera", insomma persone di cui ci si può davvero fidare. Io oggi incontro per voi una di loro, Sylvia Zanotto, poetessa, danzatrice e performer che da due anni cura sulla sua pagina Facebook e altri canali online la rubrica per promuovere la lettura "Io leggo di tutto, dappertutto e sempre. E tu?"

Sylvia, in base a quali criteri decidi che un libro meriti la recensione?

Intanto preferisco parlare di consigli di lettura. Il termine 'recensione' è per i critici letterari e non mi sento tale. Un approccio da critico letterario implicherebbe molto più studio e analisi. Così mi sento libera di muovermi come voglio nel mio modo di consigliare cosa leggere. Il titolo "Io leggo di tutto, dappertutto e sempre. E tu?" mi consente di non avere nessun tipo di vincolo nella scelta dei libri. È



Da sx Sylvia Zanotto, Maria Rosaria Perilli (foto di Ennio Bazzoni)

l'istinto del momento che mi guida. I libri da leggere li scelgo nella mia biblioteca, in quella di mio padre (ricchissima e multilingue), in quelle pubbliche (fino al Covid, poi ho smesso di andarci), nelle librerie, li compro online... Ne compro molti di più di quelli che effettivamente riesco a leggere. Questo è un grande dolore per me. Accettare il fatto che non potrò mai leggere tutti i libri, non dico esistenti ma che mi interessano (e sono tanti), non è stato facile e ad esser sincera, credo di non averlo ancora accettato del tutto. Leggere significa viaggiare, muoversi, non stare fermi. Significa riflettere sul senso della vita, delle nostre scelte, delle nostre inclinazioni. Quando leggo le ultime parole di un libro, sono sempre sommersa da tante emozioni diverse: la gioia di aver finito un altro libro, la tristezza di aver già finito questo percorso, la necessità di sostare ancora in quelle pagine e di capire cosa trattenerne. Quando pubblico i miei consigli, spero che siano stimolanti, non solo per leggere questi libri, ma in generale per non perdere mai il gusto della lettura. Un'esigenza, per quel che mi riguarda. Se dovessi

QL Quaderni Letterali

La rubrica sulla cultura editoriale di Diari di Cineclub per raccontare di prosa, poesia, testi teatrali, narrativa e saggistica.

Diari Radio di Cineclub

rubrica radiofonica condotta da Maria Rosaria Perilli in podcast su Radio Brada e Diari di Cineclub Radio DdCR

scegliere, fra leggere e scrivere, non avrei esitazioni, farei come Rosa Montero: leggere!

Ti capita di avere delle richieste di recensioni da parte di autori o, perché no, da parte delle case editrici?

Mi è capitato con case editrici indipendenti. Ma raramente. Credo che le grandi case editrici non mi leggano. Anche se io le considero. Beh, non loro, i loro autori. Con gli autori invece non mi è mai capitato. Semmai sono io che ogni tanto scelgo autori che conosco, e sono felicissima quando le loro reazioni superano le mie aspettative: ho sempre il timore di dire baggianate... invece a quanto pare sembra di no.

Naturalmente le recensioni riguardano sia la narrativa che la poesia. Riguardo quest'ultima, trovi sia più complesso trovare le parole per avvicinare il pubblico alla lettura?

Ma la poesia la consiglio poco. L'ho fatto con il testo della Gorman, perché mi ha intriguato il dibattito sulla traduzione che ha scatenato, ma anche per il valore dell'opera: sorprendente, attuale, contemporaneo pur tuttavia essendo inserito nella tradizione letteraria anglosassone con le sue allitterazioni che ricordano Shakespeare o il verso che urla e che richiama una certa poesia beat o il 'canto me stesso' di Walt Whitman. Ma più di tutto Amanda Gorman si fa portavoce della sua gente con il desiderio di riscatto di un popolo schiavizzato e ancora non da tutti accettato nella società bianca americana. In quanto alla difficoltà di avvicinare alla lettura della poesia, concordo: è più difficile rispetto alla narrativa. La poesia è un altro pianeta. Anche per me che sono poetessa, parlare di poesia non è facile. Leggere poesia significa emozionarsi, non significa capire, contenere o consigliare. Per questo difficilmente affronto la poesia. Anche se la amo molto. In tutte le sue forme. La leggo. Ma è un viaggio intimo e molto individuale. Che non condivido. Almeno per ora.

Su internet ci sono tantissimi siti che "insegnano come recensire un libro" e danno delle indicazioni precise, dall'introduzione alle citazioni alla valutazione. Ma è davvero necessario seguire queste regole?

Mai lette... quindi mai usate. Le regole per leggere? Almeno qui, mi sento libera di non seguirne alcuna.

Maria Rosaria Perilli

Frank Costello faccia d'angelo (Le samourai, 1967)



Antonio Falcone

Parigi, 1967, sabato 4 aprile, ore 18. All'interno del suo appartamento, dove solo il mesto cinguettio di un uccellino in gabbia rompe il silenzio della solitudine, scandendo ogni attimo che passa, Jef Costello (Alain Delon) si accinge ad eseguire l'incarico affidatogli, l'omicidio su commissione del titolare di un locale notturno. Impermeabile stretto in vita, *Fedora* ben calzato sulla testa, si appresta dunque a rubare un'auto, alla quale un "compare" provvederà a cambiare il numero di targa, consegnandogli anche una pistola. Prepara minuziosamente un doppio alibi, tale da coprire sia un intervallo di tempo che vada dalle 19 alle 2 circa, servendosi al riguardo dell'amante Jane Lagrange (Nathalie Delon), sia le ore successive, accordandosi con dei conoscenti, intenti ad organizzare una partita a poker. Una volta assolta la commissione, Jef nell'uscire dall'ufficio dell'ucciso sarà notato dalla pianista Valerie (Cathy Rosier), anche se al momento del confronto al commissariato fingerà di non riconoscerlo, mentre gli altri lavoratori rilasceranno dichiarazioni discordanti. L'ispettore (François Périer) ritiene Jef colpevole, nonostante l'alibi fornito da Jane, che sarà messa sotto torchio, anche se poi l'altro uomo cui si accompagna, Wiener (Michel Boisrond), sosterrà di averlo visto uscire dal palazzo mentre lui si recava dalla donna intorno alle 2, per cui il nostro verrà rilasciato. La polizia resterà comunque sulle sue tracce, organizzando pedinamenti ed intercettazioni ambientali, ma Jef, sempre agendo in solitaria, "come una tigre nella giungla", riuscirà a sfuggirle, dovendo inoltre darsi da fare per difendersi dalle manovre dei mandanti dell'omicidio, timorosi che possa spifferare tutto sui loro loschi traffici se venisse arrestato. Fra domenica e lunedì le ore trascorreranno fra inseguimenti e rese dei conti: Jef, in sfregio a qualsiasi regola, seguirà fino all'ultimo istante di vita il proprio codice comportamentale... Il genere *Polar*, neologismo coniato dalla critica francese congiungendo i termini *policier*, *poliziesco*, e *noir*, tende ad unificare, anche se non necessariamente a legare strettamente fra di loro, due diversificazioni portanti del *thriller* propriamente detto, un genere che ha visto quale regista particolarmente incline a delinearne determinati stilemi, a partire dagli anni '50, Jean-Pierre Melville (J. P. Grumbach all'anagrafe, 1917-1973), dopo essere stato fra i precursori della *Nouvelle Vague*, la "nuova onda" del cinema transalpino che prese piede tra la primavera del '59 e l'autunno del '63, spazzando via l'accademismo ereditato dagli anni '30 e sostenendo la "politica degli autori", i diritti del regista quale padrone assoluto del linguaggio

cinematografico. La primaria fonte d'ispirazione riguardo il suddetto genere è stata certo il *noir* americano, smarcandosene però nell'avallare un suggestivo lavoro di stilizzazione rivolto a scenografie e costumi, senza dimenticare il lavoro sulla fotografia, in particolare nell'ambientazione notturna, tale da rimarcare l'ambiguità allusiva dei protagonisti, già evidenziata congruamente dai dialoghi, asciutti ed essenziali. E' quanto si nota soprattutto nel film in esame, *Le samourai* (stendiamo un pietoso velo sul titolo scelto per la distribuzione italiana, sulla quale si riversarono le ire del regista, *Frank Costello faccia d'angelo*, che si rifà, mutando persino il nome del protagonista, alle gesta del noto gangster italo americano), di cui Melville è stato anche sceneggiatore: assecondando un ritmo narrativo volutamente ponderato, le modalità di ripresa seguono sempre il passo del protagonista, attente a circoscrivere ogni elemento dell'ambiente circostante, le strade trafficate di Parigi, i suoi desolati sobborghi, la gente di passaggio, assecondando così la casualità, l'accadimento materializzati dinnanzi all'obiettivo ed offerto all'elaborazione degli spettatori. Regia e sceneggiatura sembrano soppesare sì un certo realismo nell'offrire rappresentazione all'ambiente malavitoso parigino, i cui componenti vedono qua-

macchina da presa nella sua mobilità circoscrivere la dimensione spazio-temporale della vicenda, che ha il suo svolgimento nell'arco di tre giorni, dando spazio più che all'azione vera e propria, comunque presente, a quanto condurrà ad essa, il risolutivo scontro finale, che vedrà nella morte, preventivata e addirittura allestita minuziosamente, al di là di qualsiasi regola morale o sociale costituita, riprendendo quanto scritto nel corso dell'articolo, che renderanno a Jef, interpretato da un Alain Delon quantomai imperturbabile ed algido, killer dai gesti ieratici dalla consistenza ritualistica (il sistemarsi la tesa del cappello prima di uscire, il furto di un solo tipo di vettura, la Citroen DS), la figura di una sorta di moderno cavaliere o, meglio, seguendo la linea formalistica giapponese quale anima pulsante della narrazione, di un *ronin*, il samurai che riconosce quale unico padrone la propria condotta morale, al cui servizio pone ogni suo gesto ed ogni sua azione, riscattando nell'estremo gesto finale una condotta di vita non propriamente adamantina e comunque, paradossalmente, ben più pulita di quella dei "collegli" o delle persone con cui va a relazionarsi, fino agli stessi funzionari delle forze dell'ordine (vedi il gioco sporco, ricattatorio, messo in atto dal commissario nei confronti di Jane, per indurla a confessare la falsità dell'alibi del suo uomo, rimarcando la possibilità di chiudere un occhio riguardo la sua libertà nei costumi). Un personaggio mutuato anche dall'universo dell'*hard boiled* americano e delle sue trasposizioni sul grande schermo, riprendendo in particolare, come notato da molti critici dell'epoca, il Raven personificato da Alan Ladd in *This Gun for Hire* (Frank Tuttle, 1942, dal romanzo *A Gun for Sale*, Graham Green, 1936), nell'essere apparentemente refrattario ad ogni emozione, del tutto sradicato dal contesto sociale, non legato ad alcuna organizzazione criminale se non per specifici mandati e ligo nel seguire una personale condotta comportamentale, da cui si differenzia per la maggiore propensione al non detto, che ne accentua determinate caratteristiche psicologiche e comportamentali e lo rende figura per lo più simbolica. *Le samourai*, andando a concludere, può considerarsi una delle migliori realizzazioni di Melville ed una delle più intense interpretazioni di Delon, rappresentando tanto un raffinato compendio visivo delle caratteristiche complessive proprie del *noir* americano quanto una loro trasmutazione verso toni maggiormente cupi ed introspettivi, a lambire quella sponda oscura dell'animo umano, dove *Dal peccato divide le due parti dell'essere, l'una e l'altra troveranno debita morte* (Holy Sonnets, John Donne), il tutto racchiuso nella cornice di una rarefatta messa in scena, citando in chiusura l'esemplare lavoro sulla fotografia di Henri Decaë.



le uniche remore alle loro azioni il rispetto di se stessi e del proprio atteggiamento esistenziale, ma all'interno di un'atmosfera in un certo qual senso neutra, sulla quale va a stagliarsi il sentore strisciante dell'ineluttabilità del destino, un qualcosa di ricercato e voluto nella sua indefinibilità e tale da rendere definite determinate condotte umane: ecco allora la

Antonio Falcone

36° Cinema Ibero-Latino Americano di Trieste 6---15 novembre 2021



Rodrigo Diaz

Un ritorno in presenza e in piena capienza, che ci riempie di emozione e di sollievo. Il Festival del Cinema Ibero-Latino Americano di Trieste offrirà un'edizione ricca di eventi e di novità. A cominciare dalla sede: la Sala Luttazzi del

Magazzino 26, nel Porto Vecchio. Il Festival sarà una delle prime grandi manifestazioni culturali ospitate in questo spazio, che la città ha appena riconquistato con una magnifica operazione di rigenerazione urbana. È una scelta che testimonia la vocazione per i nuovi orizzonti che guida da sempre il Festival e la sua capacità di guardare al futuro, senza perdere le proprie radici, proprio come il Porto Vecchio triestino. Il ritorno in presenza non preclude lo streaming, che è arrivato per rimanere, date le potenzialità che offre. Quest'anno i film autorizzati dai registi e dai produttori potranno essere visti dal pubblico dell'Italia, dell'Unione Europea e del continente americano su due piattaforme, Movies ed Efilm. Crediamo fermamente in queste nuove opportunità e anche per questo il Premio del Pubblico, dotato di 1000 euro, sarà assegnato esclusivamente al film con il maggior numero di visualizzazioni online.

A inaugurare la 36° edizione del Festival, un grande evento culturale, di cui siamo estremamente orgogliosi: la prima proiezione in Italia di *El tango del viudo*, opera prima del maestro franco-cileno Raúl Ruiz, già proiettato in anteprima mondiale dal Festival di Berlino 2020 e rimasto fermo da allora, a causa della pandemia. Trieste è riuscita ad aggiudicarsi quest'esclusiva grazie al suo prestigio e alla sua reputazione nel mondo della cultura latinoamericana. Il film ha una storia straordinaria, che merita di essere conosciuta. Rimase senza audio poco dopo la sua realizzazione, poi se ne persero le tracce. Venne ritrovato soltanto nel 2017, in una vecchia sala cinematografica di Santiago del Cile. Valeria Sarmiento, la vedova di Ruiz, scomparso nel 2011 a Parigi, è riuscita a ricostruire i dialoghi grazie alla lettura labiale, insieme a una sua collaboratrice e a un team di esperti. Un lavoro immane, che ha permesso di recuperare il debutto alla regia di uno dei maestri del cinema cileno e internazionale.

Raúl Ruiz è una figura difficilmente incasellabile: nella sua produzione ci sono oltre 200 lavori, di tutti i generi e di tutte le lunghezze. A segnare la sua vita, come quella di tutta la sua generazione, il colpo di Stato di Augusto Pinochet,



che lo costrinse, 32enne, alla fuga in Argentina e poi, dal 1974, all'esilio a Parigi. Visse il golpe come il peggiore degli affronti a livello sociale, ma soprattutto esistenziale; tra i suoi film, *Palomita blanca* fu sequestrato per quasi vent'anni dalla dittatura, perché scomodo e schietto nel dimostrare l'evidente corruzione politica. In Francia continuò la sua attività cinematografica e i suoi film parteciparono a numerosi Festival europei (tra i titoli più importanti, *Le tre corone del marinaio*, *La ville des*



Raúl Ruiz (1941 - 2011)

e profondo rispetto per la cultura gli permisero di creare un film più che degno del capolavoro letterario di Marcel Proust, grazie anche alla preziosa partecipazione di attori come John Malkovich, Emmanuelle Béart e Catherine Deneuve, che, con Chiara Mastroianni, Michel Piccoli e Nicolas Sarkozy, allora Presidente della Repubblica Francese, parteciparono al suo funerale, nel 2011. Ci ha lasciato tantissime opere e ci addentriamo in esse con curiosità documentaristica, con profondo rispetto per un lavoro fatto non solo di produzione tecnica, ma anche, e soprattutto, di un amore sconfinato per l'umanità e per i suoi diritti imprescindibili.

Siamo molto orgogliosi di questo primo Evento Speciale, così come dell'altro, *Isabel, la historia íntima de la escritora Isabel Allende*, documentario di Rodrigo Bazaes che ricostruisce gli anni in cui la celebre scrittrice cilena lasciò tutto per assistere sua figlia Paula, gravemente malata. Raúl e Isabel, due figli del Cile traumatizzato dal colpo di Stato del 1973 e che però non si è mai arreso e ha continuato a testimoniare la sua forza e il suo spirito ribelle. E al Festival amiamo raccontare le storie dell'America Latina che non dimentica le sue origini, che non ama gli schemi preconstituiti e che non smette di indagare e di indagarsi; la ritroverete intatta, con la sua energia indomabile, con le sue contraddizioni e con i suoi punti di vista, a Trieste.

Rodrigo Diaz

Direttore del Festival del Cinema Ibero-Latino Americano di Trieste

Il programma e tutte le indicazioni per vedere i film in presenza o sulle piattaforme, su:

www.cinelatinotrieste.org

Diari di Cineclub | Media partner



"El tango del viudo y su espejo deformante" di Raúl Ruiz

pirates, ispirato alla storia di Peter Pan). Ma è negli anni Novanta che ebbe finalmente l'opportunità di dirigere film con un alto budget, da *Tre vite e una sola morte* con Marcello Mastroianni, a *Genealogia di un crimine*, interpretato da Catherine Deneuve e Michel Piccoli e con cui vinse l'Orso d'Argento al Festival di Berlino, nel 1997. Fino a tentare l'impresa più straordinaria, la traduzione per il grande schermo dell'ultimo volume di *Alla ricerca del tempo perduto*, *Il tempo ritrovato*. Osò l'impossibile e fu un successo: talento, audacia, autocritica



"Isabel, la historia íntima de la escritora Isabel Allende" (Miniserie 2021) di Rodrigo Bazaes

Maria Denis, la fidanzata degli italiani

Una delle dive più amate dei "telefoni bianchi"



Pierfranco Bianchetti

È il 5 aprile 1946 quando nel corso della lavorazione del film di Giorgio Bianchi, *Cronaca nera*, l'attrice protagonista Maria Denis è arrestata e tradotta alla Questura di San Vitale a Roma con l'accusa di collaborazionismo con il disciolto regime fascista. Una delle star più amate del cinema italiano degli anni Trenta, soprannominata "la fidanzata degli italiani", respinge con sdegno le accuse che le vengono rivolte. Gli inquirenti per diciotto giorni la interrogano in particolare su un episodio avvenuto nel 1942, quando Maria aveva conosciuto l'affascinante Luchino Visconti, un regista desiderato da molte attrici del cinema di quel periodo. Visconti, di solide convinzioni antifasciste, ha messo una sua casa a disposizione dei clandestini e dei rifugiati ricercati dal regime.

Maria Denis molto attratta da Visconti avrebbe voluto interpretare, prima che venisse scelta Clara Calamai (dopo il forfait di Anna Magnani dovuto alla sua gravidanza), il ruolo di protagonista di *Ossessione*, per l'intensità del personaggio. Ma al provino, forse per l'emozione, si lascia andare a una recitazione sopra le righe. Dopo l'8 settembre '43 Luchino entra in clandestinità pronto a lottare contro gli invasori tedeschi, ma nel 1944 la banda nazista Koch riesce a catturarlo e a rinchiuderlo nella famigerata pensione Jaccarino, dove forse subisce anche torture. Denis è allora convocata dallo stesso Koch per essere interrogata.

Colpito dalla sua bellezza, l'aguzzino che sarà poi fucilato a Roma il 5 giugno 1945, la riempie di attenzioni, le manda delle rose, la invita ripetutamente a cena. L'attrice finge di essere lusingata dal suo corteggiamento per aiutare in qualche modo Visconti. In effetti il regista viene poi trasferito al carcere di via San Gregorio anche se alcune fonti storiche ritengono che sia stato l'intervento della baronessa Avanzo a toglierlo da quella brutta situazione. Altre fonti, invece, ritengono sia stato lo stesso Koch a evitare di mettersi in urto con la grande borghesia altolocata, la classe sociale di appartenenza dell'artista milanese.

Il 4 giugno 1944, con l'arrivo delle truppe angloamericane in città e la fuga dei nazifascisti, Visconti viene finalmente liberato. Il marchio della collaborazionista però rimane attaccato alla Denis anche se in istruttoria alla fine lei verrà completamente prosciolta dalle accuse. La gente però non dimentica e per strada dopo averla riconosciuta le urla "schifosa fascista". Allora per evitare ulteriori umiliazioni l'attrice parte per Parigi. Qui cerca di superare lo choc affrontando il lettino della psicanalista e poi si trasferisce in Spagna per tentare di tornare davanti alla macchina da presa. Nata nel 1916 a Buenos Aires da genitori italiani,

Maria Ester Beomonte, a pochi mesi di vita viene a Roma e a sedici anni durante il ginnasio è notata dal regista Pietro Francisci, che le offre un piccolo ruolo in un cortometraggio. Poi è Amleto Palermi, produttore e regista a volerla per il film *Non c'è bisogno di denaro* del 1933. Impacciata e spaventata, come lei stessa confesserà, la ragazza ritiene allora conclusa definitivamente la sua carriera cinematografica, ma le critiche dell'epoca, pur notando la sua totale inesperienza, a sorpresa la incoraggiano a continuare.

Senza avere mai studiato recitazione, la Denis, rincuorata, punta tutte le sue interpretazioni sul solo sentimento ("È forse per questo - dirà in un'intervista - che la mia recitazione non è invecchiata, perché è naturale").

Nel '34 è chiamata per *Seconda B*, una commedia diretta da Goffredo Alessandrini, nei panni di una studentessa bella e maliziosa ed è subito un grande successo. Gira così un film dietro l'altro, tutte commedie tipiche del genere dei "telefoni bianchi", spesso nei panni di una cameriera o di una ragazzetta che civetta con i maschi. Ormai i registi fanno a gara per averla sui loro set anche grazie alla sua versatilità che le permette di muoversi agilmente sia nel versante brillante che in quello drammatico. Nel '34 interpreta *La signora è di tutti* di Max Ophüls; nel '38 *Napoli d'altri tempi* di Am-



"Seconda B" (1934) di Goffredo Alessandrini

leto Palermi; nel '40 *Addio giovinezza!* di Ferdinando Maria Poggjoli e *L'assedio dell'Alcatraz* di Augusto Genina. Del '42 sono *La maestrina* di Giorgio Bianchi e *Le due orfanelle* di Carmine Gallone ("un film bruttissimo - confesserà - ma il pubblico lo ha amato molto"). Nello stesso anno recita anche in *Canal Grande* di Andrea Rubilat e nel '44 in *La Bohème* di Marcel L'Herbier.

Subito dopo la guerra riprende a lavorare, ma a causa della drammatica esperienza subita a



"Addio giovinezza!" (1940) di Ferdinando Maria Poggjoli con Carlo Campanini e Maria Denis



Maria Denis, nome d'arte di Maria Ester Beomonte (Buenos Aires 1916 - Roma 2004)

causa della vicenda Visconti, amareggiata decide di lasciare il cinema. Accetta nel '49 ancora una parte in *La fiamma che non si spegne mai* di Vittorio Cottafavi e nel '53, ma solo per amicizia recita un ruolo in un episodio di *Tempi nostri* di Alessandro Blasetti. Poi si dedica alla famiglia, alla pittura e alla poesia.

Solamente nel 1995 decide di raccontare tutta la vicenda del presunto collaborazionismo in un libro intitolato *Il gioco della verità*, curato da Manuela Grassi nel quale lei si interroga sul perché Luchino Visconti abbia attribuito il merito della sua liberazione a sua sorella Ubalda e non a lei.

Nel giugno del 2001 l'ottantacinquenne Maria Denis, elegante e ancora molto giovanile, è invitata al festival del Cinema Ritrovato di Bologna, nel corso del quale viene proiettato il documentario *Le sue prigioni*, della durata di dodici minuti, girato nel 1948 da Giorgio Bianchi, che ricostruisce lo spiacevole episodio dell'incarcerazione. "A distanza di anni quella ferita non si è ancora chiusa. Sento però di non aver nulla da rimproverarmi, ho sempre agito con coraggio ed onestà - scrive nella sua autobiografia. - Io fascista non ero mai stata: ero come la maggior parte degli italiani allora, apolitica". Poi come liberatasi da un peso, la bella signora del cinema italiano degli anni Venti e Trenta, è tornata a Roma nella sua villa silenziosa circondata da un grande parco sull'Appia Antica, dove dopo la scomparsa del marito, vivrà sola con i domestici e lontana da Filippo, l'unico figlio che coltiva tabacco in Costa Rica. Maria Denis, l'ultima diva dei telefoni bianchi, morirà in un ospedale romano il 15 aprile 2004 in seguito ad una crisi respiratoria.

Pierfranco Bianchetti

Moriizumi: l'orecchio non dimentica, quando ci si impregna di poesia



Ali Raffaele Matar

Il diffuso stupore con cui è stata accolta la recente assegnazione del Premio Nobel per la letteratura a Gurnah, autore originario della Tanzania, dimostra un teorema già da tempo applicatissimo:

quando si tratta di autori poco noti a livello globale, gli editori non osano sobbarcarsi i costi di una pubblicazione che rischia l'insuccesso commerciale. Così, una vasta schiera di meritevolissimi scrittori e artisti finisce per restare nel completo oblio per decenni. E quando capita che uno di questi vinca il Premio Nobel, il pubblico si domanda all'unisono chi sia. Eppure, capita anche che tra decine di editori che non rischiano mai, ve ne sia sempre uno che anticipa i tempi, puntando su nomi sconosciuti ai più, che meritano di essere sdoganati e apprezzati fuori dai confini d'origine. È il caso di Coconino Press che, ancora una volta, traduce una gemma del fumetto sperimentale, *L'orecchio non dimentica* di Moriizumi Takehito. Un vero poeta grafico, lontano dai tradizionali canoni giapponesi ma impregnato di una sensibilità tipica dei migliori artisti nipponici, Moriizumi è conosciuto in patria per le sue storie oniriche, flautate, sospese in un limbo spazio-temporale che si poggia sulle linee tratteggiate dai suoi pennelli. In occasione dell'uscita della sua opera d'esordio in Italia, abbiamo rivolto una manciata di domande all'autore.

Il primo dettaglio che salta agli occhi, guardando le tue tavole, è lo stile etereo e raffinato che contraddistingue le tue illustrazioni. Uno stile che ricorda vagamente quello usato da Guibert per "La guerra di Alan". Un unicum, rispetto allo stile conformista della maggior parte dei manga commerciali. Cosa provi quando i lettori e i critici si focalizzano più sul tuo stile che sulle tue storie?

Lo stile di disegno è come lo stile di un romanzo: basta leggere una riga, a volte, per riconoscerne l'autore. La stessa cosa vale per il fumetto. È bello capire di chi è un'opera osservando solo le immagini. Per me è un bene che io sia tanto legato al disegno. È forse per questo che i miei disegni appaiono "originali". Da che ho memoria, ho sempre amato disegnare. Da bambino, frequentavo lo stesso corso di disegno di "Sayoko Kakekake" ma, verso gli undici anni, i miei genitori mi hanno costretto a lasciare quel corso e, alla fine, ho smesso di fare pratica. A venticinque anni, ho ripensato a quanto mi piacesse disegnare e ho ripreso in mano le matite. Ho subito disegnato fumetti. Non mi accontentavo di realizzare una sola illustrazione. Anche realizzare un quadro, a volte, è una gioia immensa. È questo il motivo per cui continuo a disegnare a mano. Dopotutto, è divertente. Il bello non sta nel tirare fuori un'immagine dalla testa: nel disegnare, ci sono istanti in cui accade qualcosa di inaspettato che va oltre l'immagine che avevo in mente. È grandioso. Nel mio caso,

seguo una tecnica particolare: mischio l'acqua all'inchiostro e con uno stuzzicadenti (o delle bacchette) lo estendo per disegnare i dettagli. Il bello è che non ho alcun controllo sul risultato finale. Questa mancanza di controllo va al di là delle mie intenzioni ed è irresistibilmente interessante. Sarebbe fantastico se i lettori potessero apprezzare il tratto distorto e le imprecisioni non volute, così come la forza e la debolezza delle linee.

*Sei tra le firme di punta di COMIC BEAM, rivista che ospita le opere di autori particolarmente interessanti che realizzano manga pregni di riferimenti occidentali - come *Thermae Romae* di Yamazaki Mari, ispirato agli antichi romani, le opere low-brow di Atsushi Kaneko, che non nasconde il suo amore per Lynch, e *Emma* di Mori Kaoru ambientata nell'età vittoriana - anche i tuoi lavori sono intrisi di cultura occidentale. Come mai in Giappone gli autori ricercano questi riferimenti occidentali, mentre fuori molti fanno "euro-manga", copiando il cosiddetto "stile manga"?*

Nella storia del manga, non si può ignorare che le strisce americane, i film di Hollywood e la Disney abbiano avuto forte influenza su Tezuka (Il padre del manga moderno). Il fumetto giapponese non è affatto originale e non sarebbe esistito senza influenze straniere. Il manga si è diffuso durante il boom economico grazie alle riviste di manga, note per essere di facile lettura, studiate per spingere a comprare il numero successivo, la settimana dopo. C'è un treno sulla linea Yamanote a Tokyo dove la distanza tra le stazioni è di circa due minuti. Per questo, nelle riviste come Shonen Jump, i manga sono concepiti in modo che un episodio possa essere letto di fermata in fermata. Ci vogliono due minuti per leggere un capitolo di Dragon Ball o di Capitano Tsubasa (Holly e Benji). È questa la leggibilità media di un manga commerciale. È naturale, gli autori di manga mainstream hanno subito influenze



Moriizumi Takehito.

dall'estero. Otomo, Taniguchi e Urasawa sono chiaramente influenzati da Moebius che è francese. E lo stesso vale per Miyazaki. Penso sia ovvio che, a loro volta, artisti d'oltreoceano siano attratti da talenti come Tezuka, Otomo e Miyazaki. Questo accade non solo nei fumetti ma in ogni campo artistico. Ad esempio, Kurosawa ha imparato molto dai film di John Ford e Spielberg, a sua volta, è stato influenzato dai film di Kurosawa. L'arte supera i confini nazionali. Mi sono imbattuto una volta in un manga africano. L'autore amava i manga, si percepiva. Le vicende erano ambientate in una scuola giapponese anche se i personaggi e le ambientazioni restavano africani. Per me, si è trattata di una scoperta interessante. Per quell'autore, le scuole giapponesi non sono che luoghi di fantasia. Sono certo, quindi, che i manga ambientati in Europa disegnati da giapponesi possano sembrarvi strani. Tuttavia, anche questa è una delle peculiarità del manga. Non credo si possa negare. Piuttosto, tali commistioni concedono molte libertà. Penso alla casa dove vivono Satsuki e Mei nel film "Totoro" di Miyazaki, una casa a metà tra lo stile giapponese e quello occidentale, talmente ben combinata da sembrare familiare. In Giappone esiste proprio uno stile apposito che lo delinea, "l'architettura eclettica giapponese-occidentale". Così, da sempre, mescoliamo cose estranee alla nostra cultura. Personalmente, adoro i fumetti stranieri. Ne leggo molti. A pensarci bene, il primo fumetto a cui mi sono appassionato è stato "Father and Son" di E.O. Plauen. Avevo circa dieci anni. Verso i vent'anni, sono partito in Europa portandomi dietro solo uno zaino ed è stato allora che sono rimasto stregato da "Piero" di Baudoin, che avevo trovato in una libreria francese. Amo "Scheherazade" di Sergio Toppi, tradotto anche in giapponese. Penso di esserne stato molto influenzato. Comic Beam valorizza l'individualità degli autori, più di ogni altra rivista di manga. Ammetto di amare molti degli autori che pubblica, come Atsushi Kaneko, Mari Yamazaki, Kaoru Mori, Ranjo Miyake, Mayuka Okuyama, Chisumi Yasunaga, Suehiro Maruo, Yoko Kondo, Naoto Yamakawa, Gin

segue a pag. successiva



Locandina di Moriizumi per il penultimo film di Obayashi

segue da pag. precedente

Miyoshi... Sono tutti grandi artisti. Mi piacerebbe parlare di ciascuno di loro.

Al pari di Atsushi Kaneko, anche tu nutri un fascino per il cinema. Hai illustrato varie locandine, come quella di "Hanagatami", il penultimo film di Obayashi Nobuhiko, regista di fama internazionale noto per "House" (1977). Difatti, leggendo i tuoi fumetti, si ha la sensazione di guardare un film sperimentale. Quanto ha contribuito il cinema alla tua carriera di artista?

Penso di aver imparato più dai film e dai romanzi che dai manga. In un film, ci si chiede sempre cosa si può mostrare in una inquadratura. Registi classici come Kurosawa e Hitchcock, per esempio, sono per tutti uno scrigno di idee. Ti fanno capire in che punto serve puntare le luci, dove sistemare i personaggi e come il tempo può modificare le emozioni. Certi classici restano ancora oggi insuperabili. Non sprecavano mai neanche una scena e, per questo, sono molto educativi. Per esempio, in *The Discarnates* del regista Obayashi Nobuhiko, il protagonista versa del whisky a un amico che, nella scena successiva, gli confessa che sta uscendo con la sua ex moglie e, imbarazzato, lascia in fretta l'appartamento. Il bicchiere di whisky è posto in un angolo

azzeccato dell'inquadratura. E anche se quel personaggio ha lasciato la scena, la presenza del bicchiere lascia un segno del suo passaggio. Ricordo di essere rimasto colpito dal fatto che si possa trasmettere visivamente questo tipo di "assenza". In questo modo, riesco a disegnare pensando di rendere ogni immagine significativa, senza sprecare vignette o battute. Fondamentalmente, mi ritengo un artista che lavora per "sottrazione". Se ci sono dieci cose da dire, restringo il campo a tre. Con queste tre cose, riesco a esprimermi in modo da poter pienamente far comprendere le cose, non per dirne dieci, magari, ma sei o sette. Preferisco un lavoro nitido a uno ridondante. Sono felice di fare fumetti come se facessi film.

Fumetti, arte, cinema e letteratura: sembra che tu le abbia provate tutte. Hai realizzato di recente un manga tratto da un racconto di Murakami, *La lucciola*. Anche in Italia, da alcuni anni, stanno vedendo la luce volumi che contengono racconti di Murakami, accompagnati dalle illustrazioni di celebri artisti come Igort e LRNZ. Che sensazione provi a veder associati i tuoi disegni al nome di uno scrittore celebre in tutto il mondo come Murakami? Per me, Murakami è un vero toccasana. Ammetto di non aver letto letteratura contemporanea giapponese finché non sono entrato all'università. Così, una volta, sono andato in libreria col pensiero di rimediare e ho preso dei libri di Murakami. Quando ho comprato e letto la sua prima opera, *Vento & Flipper*, ne sono rimasto scioccato. La lettura mi aveva talmente assorbito che tendevo a leggere un libro alla volta, quasi ogni giorno. Viaggio sempre con uno zaino in spalla, ai tempi dell'università. Ho letto Murakami girando il mondo: *Norwegian Wood* in Messico, *Slow Boat to China* in Thailandia, *L'uccello che girava le viti del mondo* in Nuova Zelanda e Fiji e così via. A quei tempi, pensavo molto al futuro e non sapevo che tipo di adulto sarei diventato. Sono state le storie di Murakami a sostenermi e guidarmi. Il personaggio principale dei romanzi di Murakami è un individuo che vive nella convinzione che continuerà

per la sua strada anche se dovesse perdere o soffrire. Ho pensato che avrei voluto essere un uomo del genere e, in questo senso, l'archetipo che appare nei romanzi di Murakami è diventato un modello per me. Sento come se mi avesse salvato. Che tipo di adulto sarei stato se non avessi letto i romanzi di Murakami? Non vorrei nemmeno pensarci. Quando ho avuto il permesso per trasporre "La lucciola" in un manga, mi sono sentito estremamente felice di essere un mangaka. L'ho disegnato con quante più idee e pensieri possibili, pensando al me stesso universitario. Leggo di continuo libri e fumetti ma a volte ci sono momenti in cui non riesco a leggere nulla. Ad eccezione dei libri di Murakami. È strano, no?

Durante gli anni Ottanta, il leggendario musicista Ryuichi Sakamoto si è rivolto al fumettista italiano Igort per realizzare un fumetto. Se invertissimo i ruoli, con quale musicista o artista italiano vorresti collaborare?

La prima cosa che mi viene in mente se penso a un artista italiano è Mario Bava. Quando avevo vent'anni, guardavo molti film dell'orrore. A quei tempi, non mi provocavano nulla. Li guardavo per curiosità e semplice interesse. Ma quando ho guardato per la prima volta *Reazione a catena*, ho avuto paura già all'inizio del film. È inquietante e spaventoso, anche se inizia solo mostrando una donna su una sedia a rotelle che si muove in una villa. Mi ero chiesto cosa fosse quella sensazione che mi sconvolgeva. Sono riuscito a guardarlo fino alla fine, ma da allora qualcosa è cambiato e non riesco più a guardare film dell'orrore. Ho avuto un tale shock! Sfortunatamente, non potremmo collaborare essendo lui ormai morto, ma mi piacerebbe trasformare un'opera di Mario Bava in un manga. Per inciso, il regista Obayashi Nobuhiko avrebbe voluto usare come nome d'arte Mario Baba quando ha diretto *House*, il suo film d'esordio, per omaggiare Mario Bava. Alla fine, ha esordito con il suo vero nome, ma avrebbe voluto farsi chiamare così. A quei tempi, nessuno conosceva la parola horror in Giappone. Quei film venivano inglobati in un genere chiamato "mistero e illusione". Anch'io preferisco questo

segue a pag. successiva



Una vignetta di Moriizumi



Copertina della rivista COMIC BEAM illustrata da Moriizumi



Tavola tratta da "L'orecchio non dimentica"



Copertina di "L'orecchio non dimentica"

segue da pag. precedente

termine. Se lo ricordate, anche la zia di "House" sta su una sedia a rotelle: è un omaggio a Bava.

Visto quanto ami l'Europa, avrai apprezzato il fatto che i tuoi lavori stanno attirando l'interesse del pubblico francese e italiano. Gli italiani ora ti conosceranno con "L'orecchio non dimentica". Chi è, secondo te, il lettore ideale delle tue opere?

Il mio primo viaggio in Italia risale al periodo in cui dovevo laurearmi. Il mio volo arrivava in Tunisia. Così, da lì, ho raggiunto la Sicilia in barca. Ecco perché la Sicilia è stata per me "la prima Europa". Ricordo in quel momento di essere rimasto sopraffatto da un'enorme struttura in pietra. Credo fosse una chiesa, ma in ogni caso mi aveva sorpreso la sua grandezza. Dopotutto, in Giappone ci sono pochi edifici in pietra. Sbalordito, mi sono fondato in un bar. Ho chiesto un panino e un caffè e sono uscito senza pagare. Avevo la testa per aria. Il barista allora mi ha inseguito. Avevo poche monete con me, quindi, con un sorriso lui mi ha detto: "Ne basta solo una", e ha raccolto la moneta dal mio palmo. Per me, l'Italia è questo tipo di paese: il travolgente paesaggio in pietra e le persone estremamente gentili. Quando ho rivisitato l'Italia nel 2016, quell'impressione non è cambiata. Quando sono diventato disegnatore di manga e ho pubblicato i miei lavori, non avrei mai pensato che sarebbero stati letti da persone all'estero. Soprattutto Francia e Italia sono paesi in cui ho molti ricordi. Mi sembra un sogno che una tale fortuna abbia raggiunto la mia vita. Nel 2016, ho comprato tre fumetti italiani prima di tornare a casa. Tutti e tre erano editi da Coconino Press, quindi mi sento legato a questo editore. Vorrei ringraziare l'editore, il traduttore (Paolo La Marca) e tutti coloro che sono coinvolti nel processo di pubblicazione. Non posso fare a meno di attendere con ansia che "L'orecchio non dimentica" venga letto in Italia. Sebbene ci siano differenze nei caratteri e nei generi, le differenze individuali vanno al di là della nazionalità. Non tutti i giapponesi sono docili, obbedienti e ordinati. E non tutti gli italiani cantano con le braccia incrociate o lasciano tutto alle spalle per amore. Penso che chi leggerà il mio volume abbia qualcosa in comune con me. Forse preferisce il silenzio al rumore, la pace alla guerra e ama essere sé stesso piuttosto che omologarsi. Spero sempre che la solidarietà vada oltre i confini nazionali. Ho un sogno quando si parla di un mio lettore ideale. Vorrei che un lettore mi dicesse: "Volevo leggere uno dei manga che ho ritrovato in casa e, tra tutti, ho scelto un manga di Moriizumi". Sarebbe inaspettato. Volevo leggere casualmente i libri e i manga dei tuoi genitori e ricordarli, leggendo i miei manga. Dopotutto, il modo in cui si incontra un'opera varia di volta in volta. E, anche in questo genere di cose, ritengo che il lettore tipico vada al di là del mio "controllo", così come il mio stile supera le mie intenzioni e i miei gusti. Tutte queste cose non fanno che arricchirmi.

Ali Raffaele Matar

Teatro

Con Turandot di Carlo Gozzi si riaprono le stagioni dei teatri veneti



Giuseppe Barbanti

Il Teatro Stabile del Veneto, intitolato a Carlo Goldoni, ha aperto la stagione dei suoi tre teatri, il Goldoni a Venezia, il Verdi a Padova e il Del Monaco a Treviso, con una produzione nuova di zecca, *Turandot* di Carlo Gozzi nell'adattamento del maestro Pier Luigi Pizzi, gran vegliardo del teatro italiano, che firma pure regia, scene e costumi. E' curioso che il nuovo direttore dello Stabile Veneto, Giorgio Ferrara, che ha saldamente guidato il Festival di Spoleto per 12 anni, abbia scelto per inaugurare il suo percorso un testo raramente rappresentato in Italia, per di più opera di uno dei più strenui avversari della riforma goldoniana, il bilioso e conservatore Carlo Gozzi che cominciò a scrivere fiabe per burla finendo per appassionarsi ad un teatro nei cui testi riprendevano spazio quelle maschere che qualche anno prima ne erano state allontanate da Goldoni. Le fiabe e le commedie di Carlo Gozzi, dopo le rappresentazioni veneziane della seconda metà del '700, erano però destinate ad aver fortuna scenica più che in Italia all'estero. L'allestimento, andato in scena nella seconda metà di ottobre, nasce da apporti di diverse generazioni di teatranti, da un lato i tredici giovani interpreti formatisi per lo più all'accademia teatrale dello Stabile veneto, dall'altro il 91enne Pier Luigi Pizzi, il suo light designer Massimo Gasparon e il compositore Alessio Vlad. Alle prese con un testo in versi, scritto in un veneto arcaico, Pizzi ha pensato bene di alleggerirne il peso, licenziandone una versione in italiano proposta in un unico atto in luogo dei cinque originali con l'obiettivo di agevolare la comprensione dell'intricata vicenda al pubblico. Della fiaba, ambientata a Pechino, è protagonista *Turandot*, bellissima figlia dell'imperatore cinese, che promette di sposare il principe che risolverà tre enigmi da lei posti: in caso di risposta sbagliata, il malcapitato sarà giustiziato. E le tende che separano il proscenio dal resto del palco grondano del sangue degli sventurati pretendenti. Calaf, principe dei Tartari ormai detronizzato, si candida e riesce nell'ardua impresa di sciogliere gli indovinelli. Di fronte alla irritata ritrosia di *Turandot* Calaf si dichiara



pronto a rinunciare a lei, se ella riuscirà ad indovinare il suo vero nome e di chi è figlio. *Turandot* si rivela spietata e riesce, grazie all'inganno posto in essere dalla sua schiava Adelma, a venire a sapere chi sia Calaf e glielo rivela. L'innamorato, pensando di averla perduta, tenta di pugnalarsi: allora anche la fredda e imperiosa *Turandot* cede alla passione e accetta Calaf come sposo. *Turandot* peraltro si rivela una fiaba sui generis: accanto ai toni da favola la drammaturgia presenta una sorprendente alternanza di generi e registri. Si succedono tragedia, improvvisazione alla maniera della commedia dell'arte, parodia, polemica e rigurgito intellettuale. I giovani interpreti hanno di che destreggiarsi nell'elegante ed essenziale scenografia disegnata dal maestro Pizzi, che divide con un sipario il proscenio dal resto del palco: particolarmente impegnativo il ruolo delle maschere resuscitate da Gozzi. Solo Truffaldino conserva nel costume e nelle movenze traccia di quel che era nella commedia dell'arte. Le altre maschere (Pantalone, Brighella e Tartaglia) divengono una sorta di notabili che si muovono in gruppo e assecondano l'imperatore, indossano nere vesti non i costumi della commedia dell'arte e, per quanto briosi, i cimentano in improvvisazioni che non rientrano nella tradizione della commedia dell'arte, dove da sempre il segreto della sintonia con il pubblico sta appunto nella stretta relazione fra temi e contenuti delle improvvisazioni e la vita quotidiana degli spettatori. Le loro gag, ben costruite, peraltro stemperano le tensioni ingenerate dagli atteggiamenti dell'altera e superba *Turandot*, ben interpretata dalla 26enne Federica Fresco, e le fanno da contrappunto chiosando le sue prese di posizione e gioendo alle risposte sorprendentemente esatte di Calaf. Nelle pause degli sviluppi della vicenda le musiche originali del maestro Alessio Vlad traducono, in suoni, fortemente ritmati, il clima che si respira in palcoscenico quando si recita. Ne è uscito uno spettacolo lineare nella sua semplicità, che valorizza un testo quasi ignorato dal teatro italiano, che ha dimostrato di essere ancora in grado di appassionare il pubblico. Diverse chiamate per gli eccellenti protagonisti. A raccogliere gli applausi anche il maestro Pier Luigi Pizzi, più che mai arzillo e vitale.

Giuseppe Barbanti

* foto di Serena Pea

Igor Stravinsky – l'immagine cinematografica della musica



Carmen De Stasio

Compositore? Inventore, per meglio dire: è così che si definisce un sostenuto Igor Stravinsky nel corso di un'intervista risalente al 1966 e recuperata nel film *Once at a border* che il regista britannico Tony Palmer gli dedicava nel 1982. Nella pellicola – alla quale fu tributato un riconoscimento di prestigio per la composizione di contemporaneo e geostorico tracciato in una simultaneità di equilibri e percorsi personali – la vita di Stravinsky – narrata attraverso la sua voce e testimonianze dirette, quanto attraverso la storia dei luoghi e degli eventi – recupera lo spessore di una devozione all'interpretazione degli eventi, dai quali ha tratto la sua ultra-modernità inventiva. Ultra-modernità dall'incredibilmente corrispondenza cinematografica per via di suoni che, nel distanziarsi, affievolirsi, esplodere irruenti, si elevano a compattare in un unico rango momenti che Stravinsky – nel più alto ruolo di innovatore totale in tempi che acceleravano al cambiamento (siamo nei primi decenni del XX secolo) – sembrano affaticarsi alle nuove regole non soltanto interpretative. Un artigiano, dunque, oltre che inventore, il quale manipola la concomitanza dei sensi e della percezione slanciata in un flusso ininterrotto e conosce che il suo lavoro si configura come una svolta che si rinnova con ciascun lavoro prodotto, ben consapevole di essere sempre sul confine di un percorso, porgendosi alle eventualità e accogliendone i dettagli, gli stessi che talora sfuggono e che invece convergono a segno di nella convinzione di essere sempre all'esterno da osservatori. Oserei confermare che Stravinsky non sia soltanto inventore di articolazioni musicali e andrei più a fondo: scrutatore scientifico, immerso a concepire una ricerca che non svicola mai altrove e che rigenera, per attitudine, la complessità di casi meritevoli di manifestarsi come accadimenti memorabili.

Così l'inventore Stravinsky disarticola l'evidente,

che pure dalla quotidianità si astrae, per convertirne l'essenza in una percezione sorprendente. Una modalità, questa, che riprende gli schemi di un'intuizione elaborata secondo processi mentali impercettibili e che assalgono nella precisione del dettaglio sonoro, come i suoi esaltanti lavori musicali suggeriscono (tra tutti, mi vengono alla mente *l'Uccello di fuoco* o *Histoire du soldat*). A distanza di cinquant'anni dalla sua morte (avvenuta nell'aprile del 1971) resta inalterato il senso di una sorta di rintracciamento dai tratti squisitamente identificabili con la prospettiva cinematografica o, altresì, cinematografica, e questo non soltanto per il disporsi davanti alle situazioni della presunta ordinarietà come se si trattasse di un evento folgorante, quanto come occasione meramente cinematografica, allorché, nel recuperare minutissime condizioni che in sé, quanto nell'insieme, fanno della cinematografia indimenticabile un emblema di storificazione culturale, si realizza l'attrazione della totalità nel particolare attraverso l'uso scientifico, attività della quale la mente è sovente maestra inascoltata oppure è ascoltata in differita, quando la porzione emozionale si dissolve, lasciando in primo piano una concertazione di dissonanze che, nell'immediata percezione – o visione filmica –, si trasformano in equivalenze e in un insospettabile equilibrio. Fors'anche questo rende valida la musica di Stravinsky al di là della successione dei tempi. Numerosi gli esempi, fin da *Le Sacre du printemps* che W. Disney sceglie per sostenere la dinamica pluricromatica del celebre film animato *Fantasia* (1940): semplicemente attraverso l'articolazione inattesa delle note avulse da un legame attendibile, si legge l'evoluzione possibile della comprensività di sensi (dall'udibile al visivo, fino alla tattilità e ai cromatismi) capace di costruire la cifra semantica dell'invenzione musicale. Un'invenzione che nasce nell'apparente spontaneità e che ai fatti riserva una spazialità feconda. Su questo versante



le composizioni di Stravinsky recuperano una personalissima spazialità; addirittura, generano uno spazio del tutto cinematografico segnato dalla sintassi che determina avvicinamenti, flessioni, allontanamenti, primi piani e dissolvenze, che nulla hanno di fittizio, anzi: si distraggono dall'artificiosità per il fatto di estendersi a formulare l'equilibrio vitale mediante una ricostruzione a piccoli spessori. Concretezza e decifrabilità diventano così elementi congruenti della potenza cinematografica di una scrittura storica, selettiva e carica di tensione. Attraverso, poi, la dimensione che le note intraprendono, la struttura si emancipa dal soprano dell'oggettualità esasperata e compare nel suo spirito libero. Questo comporta la traduzione di quel che intendo nel titolo a questo breve saggio: l'immagine cinematografica si raccoglie a rendere la musica una sorta di orizzonte intellettuale, di bellezza raggiunta dopo molteplici e successive fasi, avvalendosi di un comportamento che, pertanto, riunisce l'articolazione cinematografica alla tessitura letteraria e prevalendo nel modo in cui M. Proust aveva a suo tempo posizionato il dettaglio al centro della produzione scritturale. Sicché, se nella *recherche* proustiana a divicolarsi dalla limitazione radunata di elementi e condizioni esistenziali – sovente imprigionati in un unico senso – sono odori, una movenza estemporanea, un guizzo o, ancora, un frammento colto all'improvviso, un attardarsi di un evento e così via, configurabili come primo passo verso una narrativa densa di significati complessi, con Stravinsky la narrazione si struttura a partire dal rumore (il primo ricordo risale al rumore del ghiaccio che si rompe sul fiume Neva, vicino Pietroburgo – afferma nell'intervista ripresa da Palmer in *Once at a border*) intorno al quale si calibra il ritmo implicito delle cose, elevate a risvolti di una tessitura sonora che perdura oltre le abbreviazioni temporali

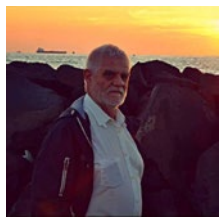
Carmen De Stasio



"Le Sacre du printemps" - da Coco Chanel & Igor Stravinsky - (2009) film di Jan Kounen

* Prossimo numero:
Quando l'interpretazione è stile

Gli dei e i morti



Natalino Piras

Solitudini. Ognuno ottiene quello che vuole. Ripete quanto è. Prendete due scrittori isolani, la loro opera, il siciliano Leonardo Sciascia e il nuorese Salvatore Satta. Vasta la produzione di Sciascia. Adensata in un solo grande e incompiuto romanzo, *Il giorno del giudizio*, pubblicato postumo (1977) quella di Salvatore Satta, sui fantasmi di Nuoro. Risaltano nella comparazione tra sicilianità e sardinità il dualismo, il conflitto, le separazioni. Molto torna alla scrittura come segreto. Dice l'io narrante del *Giudizio*: «Scrivo queste pagine che nessuno leggerà, perché spero di avere tanta lucidità da distruggerle prima della mia morte». Ci sono i fantasmi de Sa 'e Manca, il cimitero di Nuoro, dentro questa volontà di dissolvenza.

Ho titolato *Gli dei e i morti* il primo intervento pubblico sul *Giorno del giudizio*, un libro che è difficile farlo diventare film: per come dovrebbe essere narrato, per l'impossibilità di una riduzione cinematografica che ne sappia contenere tutto l'immateriale, come per la *Commedia* di Dante.

Gli dei, in quel lontano intervento pieno di furore, erano i «grilli parlanti della letteratura ufficiale» che facevano sistema, specialmente a sinistra (urlavo da una estrema sinistra anch'io), gente che stava garantita in un sistema di potere, nel diritto e nel rovescio. Una specie di *Todo modo*, il libro (1974) di Sciascia e il film (1976) di Elio Petri, un sistema che ha funzionato gesuiticamente e farisaicamente per quanto riguarda la parte cattolica, di forte imposizione ideologica presuntuosamente marxista l'altra parte: nella produzione e nella comunicazione letteraria, pure cinematografica. Almeno fino all'arrivo delle Brigate Rosse che hanno invano tentato, errando, di disarticolare il sistema degli *dei*.

Gli dei sono nel potere, nella strutturazione dei linguaggi, anche cinematografici, nella loro imposizione, da Alberto Moravia all'ultimo dei cinici giullari, giornalisti, romanzieri e romanzieri, registi cinematografici, pronti a passare a piè pari al berlusconismo quando Berlusconi prese il potere. Erano questi i personaggi da abbattere nel mio intervento sul *Giudizio* di Satta, nella primavera del 1979.

I morti erano, eravamo tutti gli altri, i ribelli senza causa, i senza parola, le lingue tagliate dalle maschere d'oppressione, i destinati a ripetere un tempo curvante su se stesso, come la gente di *Cent'anni di solitudine* (1967), altro romanzo difficile da rendere cinematograficamente senza destrutturarne e in qualche modo sconvolgerne i linguaggi.

Quando i *morti* riemergevano, forzando la memoria contro la dimenticanza, uscivano dal buio per attraversare un paesaggio perennemente desolato.

A quel tempo usavo spesso della letteratura latino-americana, ormai passato il suo boom,

come termine di paragone. Insieme alla *Macondo* di García Marquez mettevo nelle narrazioni, tutte nel sommerso, letteratura alla macchia, *Grande Sertão* (1956) di Guimarães Rosa, *Io il supremo* (1974) di Augusto Roa Bastos, la *Pentalogia* (1970-1978) di Manuel Scorza sulla resistenza degli indios andini (il Nitlalo, Garabombo, Genaro Ledesma, Agapito Robles e altri) alla multinazionale Cerro de Pasco Corporation che voleva recintare le loro terre. E altri.

Tutti nomi, anime e corpi, che sono ancora oggi romanzo di formazione, stanno ancora nella terra dei morti, con tutto il loro sentirsi esuli, in terra straniera come al proprio paese. Quando non lo abitano come corpo, costretti a fuggirne, se lo portano appresso, come memoria palpabile.

Pais portatil (1968) il romanzo di Adriano González León (*Armi per la città* nella traduzione italiana), reso film nel 1979 da Ivan Feo e Antonio Llerandi, fanno diventare politico il personale, memoria possibile di altre realtà quanto nelle narrazioni originarie è ambientato a Caracas, un Venezuela di sottosviluppo e di guerriglia clandestina. Così come Ossorio e Morasán di *Per questa notte* (1942) di Juan Carlos Onetti da cui il film omonimo (1977) di Carlo Di Carlo, in fuga, in attesa d'imbarco sempre clandestino, sconfitti nella guerra civile spagnola (1936-1939) sono identificabili in tanti altri fantasmi della narrazione del narrato che questa nota interessa.

Gli dei e i morti sono nella ripetizione e nella curvatura del tempo ma pure nella sua orizzontale circolarità: come una coincidenza di tempo reale-tempo filmico-tempo di narrazione.

I personaggi, e le persone che li fanno muovere, sono un aspetto del presente storico e del presente amplificato e trasformato, a volte distorto: come, per stare nell'assunto iniziale, nei disegni di copertina delle due edizioni, Cedam 1977 e Adelphi 1979, del *Giorno del giudizio*. Nella prima ci sono *Anime purganti* di Fois (1916-1984) nella seconda *La carrozza fantasma* (1933) di Salvador Dalí (1904-1989). Sono due segni del paesaggio che attraversiamo, il paese e la metropoli, il deserto reale, i purgatori e gli inferni che stanno nell'immaginario così come in tante altre visibili e tangibili terre di morti. I fantasmi del presente attualizzano, ciascuno a suo modo, il passato. Lo rendono circolare e ripetitivo.

L'intervento del 1979 sugli *dei e i morti*, «froom the floor», dal pubblico, come

ha scritto George Steiner, l'ho ripreso poi in altre occasioni, in altre interpretazioni del *Giorno del giudizio*. Ho messo a comparazione altri due romanzi: *Sos sinnos* (in sardo, 1983, pubblicato postumo, reso da me *I segni*, prima edizione 1984) di Michelangelo Pira e *Pedro Paramo* (1955) di Juan Rulfo reso film da Carlos Velo nel 1967. Ci sono la Sardegna dell'ovile-montagna, le sue chiusure ma pure le sue utopie, come la profezia dell'avvento di internet, dell'avverarsi del villaggio elettronico, e la Comala, luogo di morti, di tombe senza eroi, immaginato nel Messico della restaurazione succeduta alle rivoluzioni di Pancho Villa e Emiliano Zapata, i Cristeros come rovescio, come in un andare all'incontrario di una pellicola cinematografica, della riforme mai attuate di Francisco Madero.



Sintomatico come l'io narrante di *Sos sinnos* prenda nome Milianu proprio da Zapata. Milianu gli metto.

Milianu? E-mi-lia-no.

Tu nel registro scrivi quello che ti pare. Io continuo Milianu, Milianu Pinna.

...Bachis Pinna sapeva lui la ragione del nome che voleva mettere al figlio, il settimo. Dal veterinario, una volta, nell'ovile, aveva sentito narrare il racconto di Milianu Sapata, che da pastore, o contadino che fosse stato, era diventato generale facendo la guerra ai ricchi che alla fine a tradimento, come sanno fare loro, l'avevano ucciso come un cinghiale, ma prima di morire ne aveva dato di fastidi e guerre.

Incontri, trasformazioni, interazioni, possibili solo nella terra dei morti, nella latitudine dei fantasmi che passano ad essere personas da personazzos quali si erano presentati.

Come tempo reale - tempo filmico uno dei principali termini di paragone è *Mezzogiorno di fuoco* (1952) il capolavoro di Fred Zinnemann.

Il paesaggio western attraversato dallo sceriffo Kane (Gary Cooper), in lacerante solitudine mentre la pendola scandisce il passare dei minuti è come Macondo, Comala, Sa Libra di *Sos sinnos*, tutte terre di morti. *Gli dei* sono qui i codardi e vigliacchi abitanti di Hadleyville che negano solidarietà allo sceriffo. Solo la moglie quacchera (Grace Kelly), appena sposata, si muove in suo

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

aiuto, rischia per lui.

Metafora del maccartismo e di tutte le cacce alle streghe *High Noon*, così il titolo originale di *Mezzogiorno di fuoco*, non invecchia per il solo fatto che i fantasmi cui dà corpo sono più reali del reale, più carne dei corpi che li contengono. È un andare incontro alle esigenze dell'immaginario come cronaca del vissuto con un linguaggio, quello della sceneggiatura di Carl Foreman, ma pure della regia di Zinnemann, che dice solo l'essenziale, con gli stessi silenzi del protagonista e dei comprimari, con le espressioni dei volti, con le loro posture. È per questo che i *morti* di questi capolavori letterari e cinematografici sono sempre anime presenti, mai assenti.

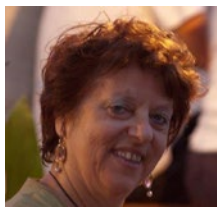
Così come lo sceriffo Kane si muove, la stessa andatura, lo stesso passo senza rumore e fruscii, l'io narrante del *Giorno del giudizio*, diretto al cimitero di Sa' e Manca di Nuoro, luogo di concentrazione di fantasmi, di rivendicazioni come diritto alla presenza, ad essere narratori-narrati di molti morti. È il passo quello che conta, la sua ponderabilità e misura. Il fatto che possa essere lento, normale, accelerato, rallentato, in stasi prima di riprendere il cammino. Come il montaggio di una pellicola cinematografica d'altri tempi. Passo pesante, come nel titolo di un anomalo western all'italiana (*Gli uomini dal passo pesante*, 1965, diretto dal cagliaritano Mario Sequi), passo leggero, impercettibile, di un apache che si muove come un fantasma a perseguitare l'uomo bianco, nella *Notte dell'agguato* (*The Stalking Moon*, 1968) di Robert Mulligan. Il passo dei *morti* è capace di rilevare il non detto, il taciuto, il rimosso e ripresentarlo in sostanza di scrittura e di immagini che quanto più sono uniche tanto più di-



ventano possibilità di rifrazione in altre opere, in un tempo storico e in un metatempo. Per questo *Mezzogiorno di fuoco* è comparabile con *Il giorno del giudizio* ma può essere referente, per esempio sia di *Rio Bravo* (1959) di Howard Hawks, altro capolavoro western sull'assedio e sugli assediati, sia del *Crogiolo* (1953) di Arthur Miller, pezzo teatrale sul processo alle streghe di Salem (il film che ne fa remake è del 1957, diretto da Raymond Rouleau), in metafora e fuor di metafora dolente libro che dice di tutti i maccartismi, delle vittime e della loro verità oltraggiata e bollata col marchio dell'infamia. Tutta gente del *Giorno del giudizio*, gli intrusi significativi quanto i personaggi originali.

Natalino Piras

Robert Doisneau, un mago della fotografia



Maria Cristina Nascosi

la grande retrospettiva dedicata a Robert Doisneau. La mostra, che resterà aperta sino al 30 gennaio del prossimo anno, è promossa dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo ed è stata affidata alla curatela di un grande specialista del campo, Gabriel Bauret. Come ha spiegato il curatore tanti i segreti, le storie, i pensieri e le verità nascoste che ben fan da corollario alle 133 immagini di Doisneau in parete.

Le istantanee esposte potranno apparire al vivo fruitore non così attento, momenti di vita 'banalmente quotidiana', le naturalistiche e ben umane registrazioni fotografiche di situazioni casuali insomma 'les-petit-chose-de-la-vie' di ognuno di noi, ma non è così.

Nel 1950, Doisneau scattò una foto di una coppia che si baciava tra le strade trafficate di Parigi. L'immagine fu pubblicata su *Life* e divenne il suo lavoro più noto; chiamò la foto *Le baiser de l'hôtel de ville* (*Il Bacio presso l'Hotel de Ville*). La coppia non è stata però ritratta per caso: Doisneau stava realizzando un servizio fotografico per la rivista *Life*, e chiese ai due giovani di posare per lui.

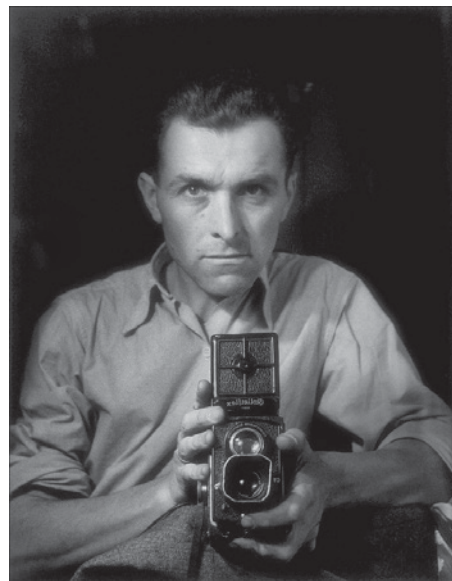
Si trattava di Françoise Bornet, una studentessa di teatro, e del suo ragazzo, Jacques Carteaud.

E come in quella che fu un po' il suo esordio, dietro a moltissime altre situazioni c'era un attento lavoro, una 'regia' che rendeva quei momenti assolutamente speciali, unici, proprio come il primo.

È il caso anche di "Fox-terrier sul Pont des Arts", una foto scattata a Parigi nel 1953, che rivela un vero e proprio gioco di prestigio del mago Robert Doisneau.

"Come tutte le magie – afferma ancora il curatore – ci racconta due piani di storie: uno visibile, di superficie, l'altro... invisibile agli occhi.

Quella che si vede è una storia di sguardi: inizia con un cane che guarda un fotografo mentre il suo padrone guarda un pittore, che a sua volta guarda una donna vestita ma la ritrae nuda. Finisce con un dubbio, irrisolto, su cosa stia realmente guardando il padrone del cane. Nella storia che non si vede, invece, c'è un grande fotografo, bravissimo non solo a cogliere l'attimo, come fanno i grandi fotografi, ma



Robert Doisneau (1912 – 1994)

anche a inventarselo, come fanno i grandi artisti, pur dandoci l'illusione, come fanno i grandi prestigiatori, che – *puff!* – quella foto sia frutto del caso".

A differenza dei prestigiatori, però, a Doisneau piaceva svelare i suoi trucchi: "Questa è una foto completamente costruita" – amava dire.

"Eravamo un bel gruppetto in un caffè di rue de Seine, tutti un po' brilli; con noi c'era una ragazza che il compagno pittore voleva ritrar-



"Bacio davanti all'hotel De Ville" ("Le Baiser de l'hôtel de ville") Parigi, 9 marzo 1950, la fotografia più nota del fotografo francese Robert Doisneau

re sul Pont des Arts. Io gli ho suggerito di dipingerla nuda, per vedere come avrebbe reagito la gente".

Era il suo modo di opporsi al principio di autenticità che, a suo dire, aveva bloccato l'evoluzione della fotografia. Per come la vedeva lui, infatti, *la disobbedienza e la curiosità sono i due requisiti principali di questo mestiere.*

Maria Cristina Nascosi Sandri

Festival

39° ValdarnoCinema: Le Sorelle Macaluso e Shero vincono come migliori film



Paolo Minuto

Questa edizione del ValdarnoCinema Film Festival ha celebrato il ritorno delle proiezioni in sala, concludendosi alla vigilia dell'ampliamento delle capienze dei cinema fino al 100%.

Il programma, presentato nel Palazzo della Regione Toscana a Firenze il giorno prima dell'apertura, ha avuto inizio il 6 ottobre, mercoledì. Tutto si è svolto come previsto e con buona regolarità e puntualità all'interno dello storico cinema Masaccio, sala appartenente al circuito Acec da cui il Festival ha ricevuto la visita del Presidente della sezione Toscana Vito Rosso venerdì 8 ottobre e di quello della sezione Liguria Giancarlo Giraud sabato 9 ottobre. La presenza di pubblico è stata costantemente più numerosa rispetto alla precedente edizione in presenza, quella del 2019. Questo risulta-

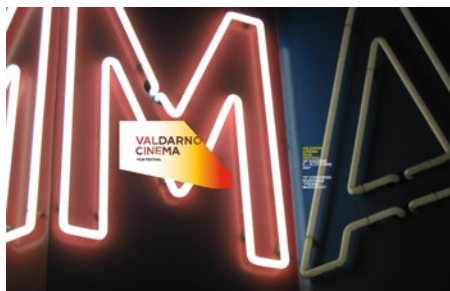
to, particolarmente apprezzabile nelle proiezioni pomeridiane, le più penalizzate in precedenza, è dovuto anche alla fattiva collaborazione della Libera Università del Valdarno, che ha anche assegnato un suo premio al miglior cortometraggio in concorso.

La collaborazione con le scuole ha costituito anche un altro elemento fondamentale e qualificante di questa edizione, in continuità e in crescita rispetto alle edizioni precedenti. L'Isis Valdarno, che ha consentito agli studenti di incontrare il regista Francesco Del Grosso e il fotografo protagonista Giorgio Bianchi dopo la proiezione dell'Evento speciale Scuola con il film *In prima linea*, ha anche collaborato per garantire la trasmissione in streaming degli incontri serali con gli autori e della serata di premiazione, nonché della presentazione del film *Quarto Potere* di Orson Welles, omaggio ai suoi ottant'anni come evento di chiusura del Festival domenica 10 ottobre. La presentazione magistrale è stata di Stefano Beccastrini, studioso e critico cinematografico attualmente Presidente onorario del Comitato Organizzatore del ValdarnoCinema Film Festival, introdotto al pubblico in sala dal Presidente del Comitato Organizzatore del VCFF Luigi Nepi.

Come importante innovazione c'è stata l'attività di alcuni studenti dell'Isis Valdarno, del percorso di studi turistici, che hanno svolto il tirocinio come alternanza scuola-lavoro durante le cinque giornate del Festival.

La prima serata, mercoledì 6 ottobre, ha visto

sul grande schermo l'omaggio ai cento anni dalla nascita del grande attore italiano Nino Manfredi, con la proiezione del film *Pane e cioccolata*, introdotta dalla testimonianza della figlia Roberta Manfredi. Sempre dedicato all'attore è stato il primo degli eventi svoltisi alla Casa della Cultura Palomar, da poco meritoriamente riaperta dal Comune di San Gio-



Locandina della 39° edizione realizzata da Marco Veneri



"Le sorelle Macaluso" (2020) diretto e co-sceneggiato da Emma Dante, miglior film al 39° ValdarnoCinema



"Shero" (2021) di Claudio Casale, miglior corto al 39° ValdarnoCinema

vanni Valdarno che, guidato dal sindaco Valentina Vadi con la collaborazione dell'Assessore alla Cultura Fabio Franchi, ha sostenuto come sempre il Festival, non solo finanziariamente ma anche con la presenza fattiva durante tutte le giornate della manifestazione. L'evento, svoltosi presso Palomar giovedì 7 ottobre, è stato caratterizzato dalla presentazione del libro *Alla ricerca di Nino Manfredi*, scritto da Andrea



Ciaffaroni, presente all'evento insieme a Roberta Manfredi, e pubblicato dalla casa editrice Sagoma. Presso Palomar si è pure svolta l'inaugurazione della Mostra fotografica dal set del film *Pinocchio* di Matteo Garrone, sabato 9 ottobre. L'autrice delle fotografie, Greta De Lazzaris, ha esposto i suoi criteri di lavoro e sono stati spiegati i criteri di selezione delle opere esposte. La Mostra, prodotta dal Festival e dal Comune di San Giovanni Valdarno, resterà in esposizione per alcuni mesi.

Mercoledì 6 ottobre il Festival si è comunque aperto nel pomeriggio, prima della citata serata inaugurale, con la pre-apertura costituita dall'evento speciale ANPI. Per questo evento si è proiettato il film *I primi saranno ultimi* di Pasquale D'Aiello, alla presenza dello sceneggiatore Mauro Manna che ha dialogato con il pubblico presente al termine della proiezione.

L'apertura del programma ha visto protagonista il film *Io resto* di Michele Aiello, che dopo la proiezione ha discusso con il pubblico ed ha spiegato in una masterclass molto seguita quali sono gli elementi chiave del montaggio in un film documentario.

Giovedì 7 ottobre, dopo la presentazione del libro su Nino Manfredi, il programma è proseguito con i film in concorso sia della sezione dei cortometraggi sia dei lungometraggi, le cui proiezioni si sono svolte fino a sabato 9 ottobre. La sera uno dei film in concorso, *The Rossellinis*, è stato presentato dall'autore Alessandro Rossellini, nipote di Roberto Rossellini, che ha incontrato il pubblico al termine della proiezione.

Venerdì 8 ottobre è stato il giorno della già citata proiezione dell'Evento speciale Scuola, ed è proseguito con i film delle due sezioni competitive, tra cui il film *Ultimina* di Jacopo Quadri, che la sera ha visto protagonista anche il suo autore, montatore tra gli altri dei film di Mario Martone e di Gianfranco Rosi, e che al termine della proiezione ha discusso del suo film

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

con il pubblico in sala.

Sabato 9 ottobre, dopo la mattinata dedicata all'inaugurazione della mostra fotografica già citata, si sono svolte le ultime proiezioni dei film in competizione, lunghi e corti. Il film *TenerAMente* di Gino Bianchi ha visto protagonisti di un'appassionante discussione con il pubblico, al termine della sua proiezione, gli autori (Gino Bianchi e Giorgio Palmera, rispettivamente regista e sceneggiatore) e la protagonista principale (Clara) insieme ai delegati del direttivo dell'Associazione Basaglia di Arezzo.

La serata di premiazione ha poi visto decretare i vincitori sia delle giurie collaterali sia della giuria internazionale del concorso che si è occupata delle due sezioni competitive. Durante la cerimonia di premiazione la giuria internazionale è stata anch'essa protagonista. La presidente Diana Saqeb, regista e operatrice culturale afghana ha tenuto a testimoniare come dal 2001 la situazione non sia mai stata facile, soprattutto per la cultura, l'istruzione e per le donne, "ma oggi" ha affermato "la situazione è velocemente peggiorata dopo che le forze della Nato hanno venduto il mio Paese e lo hanno abbandonato ai talebani. Le donne sopra i 12 anni non possono andare a scuola né lavorare, le proteste sono represses nel sangue con estrema violenza, i centri culturali e i cinema sono stati chiusi". Diana Saqeb ha poi proclamato ufficialmente i due vincitori assoluti, il miglior cortometraggio *Shero* di Claudio Casale e il miglior lungometraggio *Le sorelle Macaluso* di Emma Dante. Entrambi i registi hanno ringraziato per il premio ed Emma Dante ha deciso di devolverlo all'associazione Pangea Onlus in difesa delle donne afghane. Da segnalare il simpatico videomessaggio del musicista Theo Teardo, migliore colonna sonora per *Molecole* di Andrea Segre, che ha musicato le sue parole di ringraziamento con un contrabbasso. Emanuela Genovese, seconda dei tre giurati, ha letto le motivazioni dei due premi principali e anche quella speciale per il premio alla migliore protagonista,



Alcuni studenti dell'ISIS di Valdarno che hanno contribuito al buon successo dello svolgimento del festival. Nella foto la prof. Silvia Palatresi in rappresentanza dei docenti coordinatori e del dirigente scolastico Lorenzo Pierazzi. (foto di Filippo Romanelli)

Ultima Capecchi per *Ultimina* di Jacopo Quadri. Roberto Silvestri, infine, ha annunciato il premio alla carriera ad Antonio Capuano dai microfoni di Hollywood Party. Come ultimo atto della cerimonia, infatti, si è proceduto con l'assegnazione del Premio Marzocco alla carriera ad Antonio Capuano, che ha spiegato al pubblico alcuni elementi chiave del suo cinema e della sua carriera, scherzando con Paolo Sorrentino, che lo ha inserito come personaggio nel suo ultimo film premiato a Venezia *È stata la mano di Dio*, e che ha poi concluso il suo intervento presentando il suo ultimo film *Il buco in testa* la cui proiezione ha concluso la giornata. Prima dell'inizio del film il saluto conclusivo è stato portato dal sindaco di San Giovanni Valdarno Valentina Vadi.



Greta De Lazzaris con Jacopo Quadri il giorno dell'inaugurazione della mostra alla Casa della Cultura Palomar di San Giovanni V. (foto di Filippo Romanelli)

Domenica 10 ottobre è stata la giornata dedicata alla sezione Spazio Toscana, come da tradizione, con la proiezione di due lungometraggi e quattro corti. La serata conclusiva è stata dedicata al film *Quarto Potere*, come già descritto in precedenza. La proiezione e la prolusione di Stefano Beccastrini sono state precedute dalle conclusioni del Direttore Artistico, che ha ringraziato tutti coloro che hanno reso possibile questa edizione del Festival (vedi scheda colophon), e poi dall'Assessore alla Cultura Fabio Franchi, che ha tirato le conclusioni della 39a edizione del Festival dal punto di vista dell'Amministrazione comunale di San Giovanni Valdarno che l'ha fortemente sostenuto.

Paolo Minuto
(Direttore Artistico)

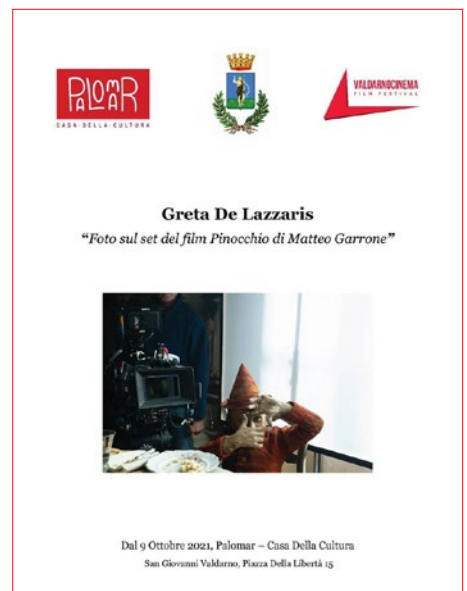
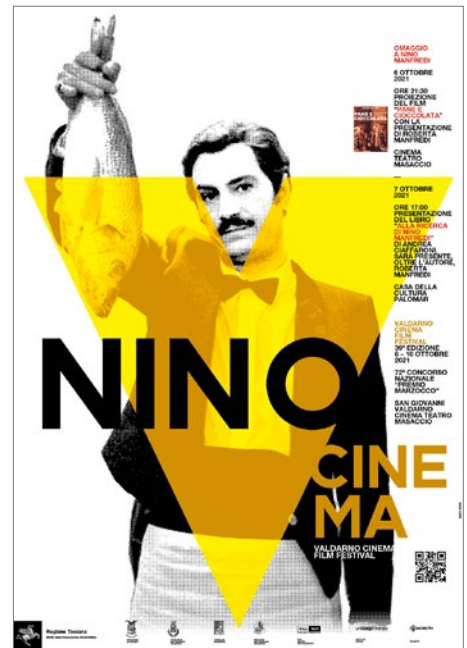
www.valdarnocinemafilmfestival.it

Diari di Cineclub | Media partner

segue a pag. successiva

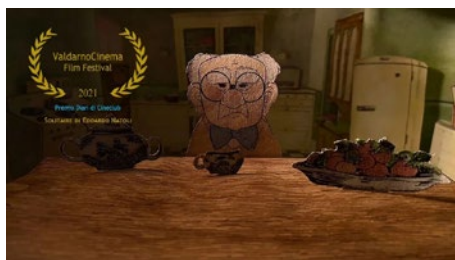


Roberta Manfredi (foto di Filippo Romanelli)



segue da pag. precedente

Solitarie di Edoardo Natoli | Premio Diari di Cineclub a ValdarnoCinema



9 Ottobre 2021 – Cinema Teatro Masaccio | San Giovanni Valdarno (Ar)
Cerimonia della consegna premi del 72. Concorso Nazionale e 39. Edizione di ValdarnoCinema

Premio Diari di Cineclub

La giuria di qualità del Premio **Diari di Cineclub** – periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica, composta da Marco Vanelli, Cristiano Tanas, Susanna Zirizzotti, dopo aver visionato e discusso i 15 cortometraggi messi a disposizione dalla Direzione Artistica, si è riunita online e ha deciso di attribuire il Premio **Diari di Cineclub** a:

Solitaire
di Edoardo Natoli (2020) Italia

Per la delicatezza con cui il film affronta un tema universale quale la solitudine nell'età senile e per la pregnanza e freschezza del linguaggio audiovisivo utilizzato, impreziosito da una raffinata animazione.

Marco Vanelli (Lucca)
Cristiano Tanas (Cagliari)
Susanna Zirizzotti (Roma)
Ottobre 2021



ValdarnoCinema FF 39ª edizione
Cinema Teatro Masaccio San Giovanni Valdarno (Ar) | 6-10 ottobre 2021
Giuria di qualità Premio Diari di Cineclub al miglior corto



80 anni di Quarto potere 1941 – 2021. Omaggio di ValdarnoCinema

Orson Welles, Quarto Potere, 1941



Stefano Beccastrini

Sta per uscire un mio libro su Cesare Pavese e il cinema nel quale mi occupo anche di un testo del 1926 in cui lo scrittore piemontese – che non a caso amava molto Buster Keaton e Charlie Chaplin, autori totali dei propri film – si domanda come possa farsi “arte” un cinema obbligato di solito al lavoro collettivo e all’organizzazione industriale (insomma, Pavese riteneva che “troppa gente” mettesse bocca nella realizzazione di un film e valorizzava invece, del cinema, quella che si sarebbe poi definita l’Autorialità).

Un clamoroso tentativo di porsi su questa strada si ebbe – proprio a Hollywood, capitale

mondiale dell’industria cinematografica – alla fine degli anni 30, grazie a un “ragazzo meraviglia” (come fu all’epoca chiamato) di nome Orson Welles. Poco più che ventenne, deweyano e rooseveltiano, sperimentatore d’ogni genere di medium, attore shakespeariano e fondatore del Mercury Theatre ove mise in scena un *Giulio Cesare* in costumi fascisti, nel 1938 scambussolò l’America con una versione radiofonica della *Guerra dei mondi* così realistica da far credere a milioni di ascoltatori che la radio stesse trasmettendo non una fiction di fantascienza bensì la cronaca reale dello sbarco dei marziani sul suolo americano. La casa di produzione RKO, allora, offrì al giovane genio un contratto favoloso per un film che gli attribuiva poteri straordinari rispetto agli usi del tempo: lo avrebbe scritto, girato, montato

segue a pag. successiva

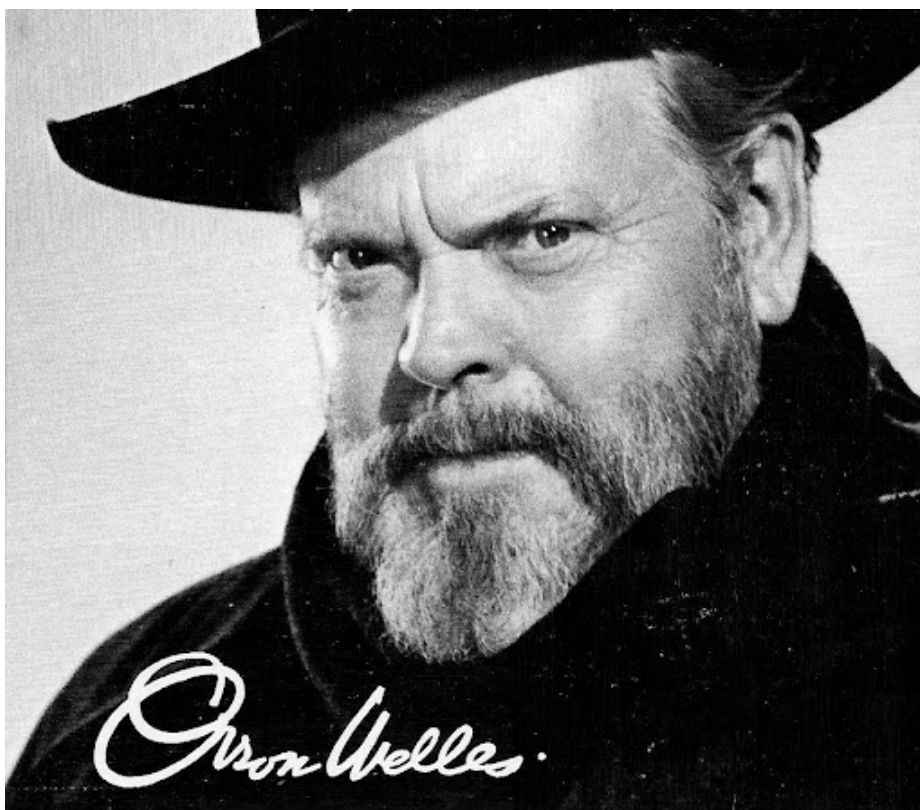


segue da pag. precedente

e interpretato quale protagonista. Insomma, gli veniva messo a disposizione (parole sue) "Il più bel giocattolo meccanico che si possa offrire a un ragazzino". Logicamente, il "ragazzino" avrebbe avuto bisogno, per realizzarlo, di collaboratori ma se li sarebbe scelti da solo e avrebbe chiesto loro di fare ciò che voleva lui: per esempio, Herman Mankiewicz quale sceneggiatore (fu Mankiewicz a inventare "Rosebud", la trovata centrale del film), Gregg Toland quale curatore della fotografia (nacque, tra lui e Welles, un'intesa superba), Bernard Hermann quale curatore delle musiche (divenne poi un celebre compositore hitchcockiano).

Il film narra la vita di Charles Foster Kane (il titolo originale è proprio *Citizen Kane*, "cittadino Kane", per sottolineare - anche un po' ironicamente - come l'assetto capitalistico della società americana faccia sì che Kane rimanga formalmente un cittadino come tutti gli altri anche se, nella realtà sociale, un uomo ricchissimo e potentissimo come lui, i comuni cittadini, li manipola e li domina). Egli nasce povero, resta orfano, diviene poi un boss della stampa (il *Quarto potere* del titolo italiano), fa e disfa istituzioni e destini, brucia amicizie, si sposa infelicitemente due volte, costruisce una casa che in realtà è una reggia (Xanadu nell'originale, Candalù nella versione italiana), vi muore solo e disamato da tutti, sussurrando nell'ultimo rantolo una parola che è appunto "Rosebud" ("bocciolo di rosa", ma tradotto "rosabella" nella versione italiana). Cosa significava quella parola, per Kane? Perché fu l'ultima che pronunciò prima di lasciare per sempre il mondo dei vivi? In tal senso, aveva ragione Jorge Luis Borges quando, definì il film un "giallo metafisico". Esso (che ha l'andamento di una inchiesta giornalistica) inizia appunto con la morte del protagonista e va avanti, scandito da notiziari cinegiornalistici apparentemente reali e da cinque lunghi flash-back legati ad altrettanti personaggi che avevano conosciuto lo scomparso e dai quali viene narrato - ciascuno dal suo punto di vista - quale fosse stato il proprio rapporto con lui. Questa, rispetto al cinema classico, è una prima, strutturale, innovazione di Welles e di *Citizen Kane*: potremmo definirla la "disarticolazione della cronologia" (pirandellianamente, ciò fa sì che lo spettatore - quindi anche voi, stasera - riveda lo stesso avvenimento più di una volta ma diversamente raccontato: al cinema, lo farà anni dopo anche Akira Kurosawa con *Rashomon*).

Oltre a questa innovazione per così dire narrologica, le innovazioni stilistiche del film sono molteplici: l'uso contrastato (espressionista) delle luci e delle ombre; i movimenti di macchina volutamente evidenti (mentre il cinema classico cercava di fare in modo che lo spettatore non "sentisse" la presenza della macchina da presa); la tendenza a porre l'obiettivo in basso in modo che i personaggi - Kane, soprattutto - apparissero giganteschi ma oppressi dai soffitti (intenzionalmente posti in risalto, a simboleggiare il fato incombente,



Orson Welles (1915 - 1985) attore, regista, sceneggiatore, drammaturgo e produttore cinematografico statunitense. È considerato uno degli artisti più versatili e innovativi del Novecento in ambito teatrale, radiofonico e cinematografico

invece che "nascosti", come avveniva nel cinema classico); la profondità di campo (con l'utilizzo del Panfocus, il meccanismo ottico che permetteva di mostrare nella stessa scena, parimenti a fuoco, cose e persone sia vicine che lontane); l'uso frequente dei piani-sequenza (a dare un ritmo più lento e solenne allo svolgersi della vicenda)... Come ha scritto il francese René Prédal, illustre storico del cinema, con tutte queste scoperte o riscoperte tecnico/linguistiche, *Citizen Kane* dette inizio alla terza fase - quella del cosiddetto "cinema moderno" - della storia del cinema.

Il film era pronto nel 1940 ma uscì nelle sale soltanto l'anno successivo (quello dell'entrata in guerra degli Stati Uniti: ricorre dunque il suo ottantesimo anniversario e perciò lo celebriamo stasera) a causa della battaglia giudiziaria intentata contro di esso da William Randolph Hearst, un magnate della carta stampata il quale ritenne di vedervi un malevolo ritratto di se stesso. Ne chiese la distruzione, ottenne - per nostra fortuna, altrimenti stasera non vedremmo nulla - soltanto di ritardarne l'uscita in pubblico. *Citizen Kane* ricevette un'accoglienza fredda dalla critica e alquanto tiepida dagli spettatori. Poi, venne la guerra. Venne Hiroshima. Venne la vittoria sul nazifascismo... Nel dopoguerra, il film poté finalmente uscire in Europa (in Francia nel 1946, in Italia, nel 1949) e - soprattutto in Francia e nonostante una stroncatura da parte di Jean Paul Sartre - fu un eccezionale trionfo: Francois Truffaut affermò che aveva sentito il bisogno di diventare un cineasta dopo aver visto, da giovanissimo, il film di Welles. Presto, dall'Europa, la glorificazione del

film rimbalzò in America (dalla quale, comunque, Welles si era già allontanato per sempre) e *Citizen Kane* divenne una delle opere mitiche della storia del cinema mondiale.

Personalmente, sono un ammiratore sfegatato di Orson Welles. Mi commossi la prima volta che vidi, da studente, *Quarto potere* e mi commuovo ogni volta che lo rivedo (una trentina di commozioni, quindi): ritengo che esso sia un'opera fortemente autobiografica e che racconti la storia di uno di quei "mostri amabili" (così li definiva Welles) che sono sempre i protagonisti dei suoi film (Kane appunto, Quinlan, Otello, Arkadin, Falstaff, il mister Clay di *Una storia immortale* e così via: tutti quanti, tutti simili seppur diversi, altrettanti autoritratti).

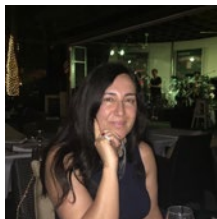
Termino con due annotazioni. La prima è il consiglio, per chi volesse saperne di più, di leggere il libro di Roger Carringer: "Come Welles ha realizzato *Quarto potere*". La seconda riguarda il fatto che, ormai, non c'è più nessuno in giro per il mondo che osi parlar male di Orson Welles e di questo suo film. Credo pertanto che, da stasera, sia venuto il tempo di guardarlo non da fans wellesiani (come me) bensì in modo più disincantato ossia accettando di buon grado che ci sia anche chi, come Jacques Lourcelles (il cui "Dictionnaire du Cinema" consulto sempre volentieri), pensa che *Citizen Kane*, per quanto memorabile, potrebbe forse non essere il più bel film della storia del cinema e magari, forse, neppure il più bel film del grande Orson.

A voi l'ardua sentenza. Buona visione.

Stefano Beccastrini

Libera Università del Valdarno

La sorprendente esperienza di promozione culturale quale contributo verso il proprio territorio e non solo



Sebastiana Gangemi

“Perché la cultura non è ereditata, è conquistata”, le celebri parole di André Malraux nel suo *Omaggio alla Grecia* pronunciato ad Atene il 28 maggio del 1959 rappresentano il filo conduttore di quella educazione permanente che

nella società contemporanea è sempre più necessaria, soprattutto quando avviene in maniera libera, gratuita, militante, senza limitazioni di alcun genere, a beneficio della comunità. La Libera Università del Valdarno è stata fondata a Monteverchi nel 2013 da Maria Carla Bazzini, che ricopre la carica di presidente, Cristina Palmieri e Ilda Galassini, le due vicepresidenti. Tre insegnanti che dopo aver raggiunto la pensione hanno deciso di mettersi al servizio degli altri dando vita ad un'associazione di promozione sociale e culturale che fosse libera, autonoma, apolitica, aconfessionale, senza scopi di lucro, fermamente convinte che la conoscenza, l'educazione, la cultura sono fattori fondamentali per la crescita umana e civile dei cittadini, sostenitrici di un'idea di cultura come fatto pubblico, collettivo, un bene prezioso da condividere con gli altri. Un servizio pensato per le persone della terza età ma che è rivolto a tutti i cittadini, senza limiti d'età, che desiderano frequentare corsi di studio, conferenze, laboratori culturali e ricreativi che sono tenuti da docenti, professionisti esperti nelle aree disciplinari e che provengono per lo più dal territorio, una maniera per la valorizzare le professionalità locali. E' un'attività volontaria, continua, quotidiana, che richiede impegno, capacità di squadra e spirito organizzativo, portata avanti grazie all'aiuto dei membri del Consiglio direttivo e dei relatori che sono sempre disponibili a condividere le loro conoscenze, un gruppo ormai consolidato che ogni anno propone un programma importante di proposte culturali, esperienze stimolanti per la creatività e il benessere psico-fisico, momenti di riflessione e di approfondimento ma anche di intrattenimento e il piacere di stare insieme e di condividere momenti di scambio e di crescita comune. Le attività si svolgono secondo un anno accademico che inizia ad ottobre per terminare a maggio, l'accesso ai corsi è aperto a tutti i cittadini maggiorenni senza limiti di età e non

serve alcun titolo di studio, la quota di iscrizione annuale è di 30 euro, una quota che comprende tutto, dall'assicurazione per tutte le attività organizzate alla partecipazione ai corsi, ai laboratori, alle visite guidate, oltre ad aver diritto di voto nelle assemblee ordinarie e straordinarie dell'associazione. Una quota necessaria per sostenere le spese fisse che l'associazione sostiene e che durante il periodo della pandemia è stata fondamentale per mantenere in vita l'associazione stessa. Durante quel periodo infatti l'attività è stata intermittenente e si sono svolte quelle attività che potevano essere fatte all'aperto come i laboratori di pilates, yoga, stretching, danza terapia, all'aperto, nello spazio della Chiesa del Pestello, un modo anche per ritrovarsi e garantire l'attività anche se ridotta. Quest'anno gli iscritti sono più di trecento e oltre ai rinnovi



Foto di gruppo di Libera Università del Valdarno

ci sono tanti nuovi iscritti, un segnale importante che sta ad indicare la voglia di uscire e di recuperare quei momenti di socialità che sono stati negati durante il periodo della pandemia, uno stimolo per imparare qualcosa di nuovo stando insieme ad altri. Oltre ai laboratori dedicati al movimento ci sono quelli linguistici per lo studio delle lingue straniere, inglese, francese, cinese e quelli di informatica, in tanti hanno imparato l'uso del computer grazie ai corsi, non mancano laboratori dedicati al disegno e ad altre tecniche artistiche. Particolarmente seguita l'area artistica con docenti che provengono anche da Firenze per conferenze a tema e l'area bio-medica che coinvolge molti medici primari dell'Ospedale del Valdarno ma anche da Firenze. Grande interesse anche per l'area Cinema con focus dedicati realizzati grazie alla collaborazione del Cineclub Sangiovese con Alessandro Elmetti e Luigi Nepi. Una passione importante per il cinema che in occasione della 39° edizione del ValdarnoCinema Film Festival che si è svolto dal 6 al 10 ottobre al Teatro Masaccio a San Giovanni Valdarno ha visto la partecipazione di un nutrito gruppo di soci che insieme alle tre fondatrici hanno attribuito il Premio Libera Università del Valdarno al cortometraggio *Ho tutto il tempo che vuoi* di Francesco Falaschi. Tra coloro che hanno contribuito, sin dalla sua fondazione, alla



crescita della Libera Università del Valdarno è la figura del Prof. Massimo Zanoccoli, scomparso il 13 luglio del 2019. Un grande uomo di cultura che ha dedicato la sua vita all'istruzione e alla divulgazione culturale in molteplici ambiti della conoscenza, non solo in quello della letteratura, negli ultimi anni della sua carriera era professore di Lettere all'Istituto Benedetto Varchi di Monteverchi, ma anche dell'arte, della musica e in particolare del cinema. In tanti alla Libera Università del Valdarno si sono appassionati all'opera lirica e alla musica classica grazie alle sue lezioni, un intellettuale impegnato fino alla fine e dotato di grande generosità che ha sempre messo le sue conoscenze a disposizione di tutti, una figura esemplare alla quale è stata dedicata una sala nella Biblioteca La Ginestra Fabbrica della Conoscenza a Monteverchi. I corsi della Libera Università del Valdarno si svolgono in luoghi diversi, un modo questo per farli conoscere, oltre a La Ginestra, il Circolo MCL, L'Accademia Valdarnese del Poggio e altre sedi e “Se poi è vero, come dicono e noi se siamo pienamente convinte e la nostra esperienza di tutti questi anni ce lo ha confermato – affermano le fondatrici della Libera Università del Valdarno - che si è giovani, indipendentemente dall'età anagrafica, finché si ha voglia di conoscere, il desiderio di sapere, la *curiositas*, allora ci auguriamo con tutto il cuore che il nostro Valdarno continui davvero a essere un territorio di giovanissimi!”

Sebastiana Gangemi

Laureata in Scienze Politiche alla “Cesare Alfieri” di Firenze è giornalista pubblicista dal 1992, si occupa di giornalismo e comunicazione. Ha lavorato con importanti aziende italiane come IPZS, Pineider, Vallecchi, ha collaborato con numerose testate come *La Nazione*, *Il Sole 24Ore*, *Toscana Oggi*



Due momenti delle molteplici attività della Libera Università del Valdarno

www.liberauniversitadelvaldarno.it

Festival

Al via il Babel Film Festival 2021!



Daniela Stara

Torna anche quest'anno il Babel Film Festival, il primo concorso cinematografico internazionale destinato alle produzioni cinematografiche che guardano e raccontano le minoranze, in particolare quelle linguistiche. Promosso dalla Società Umanitaria - Cineteca Sarda di Cagliari, in collaborazione con la Fondazione Sardegna Film Commission, le Associazioni Babel e Terra de Punt e per la direzione artistica di Antonello Zanda, Tore Cubeddu e Paolo Carboni, arriva alla sua settima edizione con tanti film ed eventi collaterali di grande rilievo.

L'appuntamento è a Cagliari dal lunedì 6 a sabato 11 dicembre, con alcune anteprime, come la proiezione dell'opera vincitrice del premio Kentzeboghes, concorso, anche questo, organizzato dall'Associazione Babel che mira a produrre opere in lingua sarda.

Patrocinato da prestigiose istituzioni quali, Presidenza dell'Unione Europea, Presidenza del Consiglio dei Ministri e il Consiglio d'Europa, la Regione Autonoma della Sardegna e il Comune di Cagliari, il Festival verrà fatto in presenza grazie agli allentamenti delle misure di contenimento della pandemia, nonostante tutte le difficoltà che ancora si possono avvertire negli ambienti della cultura.

Con deadline il 30 giugno molti sono stati i film da selezionare. Il cinema ha dunque lavorato in sordina e nonostante tutte le difficoltà del caso. 104 le opere pervenute e circa quaranta lingue minoritarie rappresentate, alcune rarissime e in via di estinzione. Questo il senso del Festival e l'obiettivo del concorso: selezionare, mostrare, premiare le produzioni in lingua minoritaria e con esse la minoranza che le mantiene vive.

Il concorso è aperto ai film i cui dialoghi e testi sono in una lingua minoritaria, dialettale, slang, lingue morte e lingue dei segni. I film saranno tutti proiettati nella loro lingua originale: questo dettaglio che potrebbe sembrare ovvio ma è invece determinante, perché è proprio essa a garantire, in questo tipo di produzione, la vera autenticità del film, in un paese dove si è ancora molto abituati a vedere i film doppiati in italiano.

L'importante è dare "voce" a opere che concentrano la loro attenzione su regioni o stati che rappresentano una comunità specifica e la sua cultura, portando queste storie in un contesto più globale: lo scopo è infatti integrare il "locale", il "regionale", in un contesto più ampio, avvicinando culture diverse, per consentire una mutua comunicazione e comprensione.

La partecipazione al Festival è sempre stata aperta a tutti. Le opere non hanno alcun vincolo di anno di produzione, genere, tema, formato e/o tecnica. L'unica condizione per la

partecipazione è la lingua dei testi e dei dialoghi, che devono essere non nazionali. Anche quest'anno una giuria di esperti tra registi, operatori del cinema, critici, intellettuali, autori ed esperti dell'ambito cinematografico e dell'ambito di studi delle lingue minoritarie, sceglierà tre vincitori per la Sezione Ufficiale. Eccoli svelati:



Babel film festival

Alberto Negrin, regista; Miriam Mauti, giornalista RAI; Nadia Trevisan, produttrice; Simonetta Columbu, attrice; Mirjam Vellinga, vicepresidente di ELEN (European Language Equality Network); Samuel Julien, produttore cinematografico e televisivo bretone; Lara



Premiazioni BFF 2019 Sa Manifattura (foto Sara Deidda)



Proiezione BFF 2019 (foto Sara Deidda)



Proiezioni BFF 2019 Sa Manifattura (foto Sara Deidda)

Fremder, sceneggiatrice.

Altri film verranno assegnati alle sezioni collaterali e saranno visionati dalle giurie di One Wor(L)D, Unica Città di Cagliari, Diritto Di Parola, Italymbas, Aamod, Scuola Cinema Ostana, Ficc, Fedic e, infine, nostro partner da sempre: **Diari di Cineclub**.

Oltre alle proiezioni dei film in concorso e le anteprime programmate, durante la settimana si terranno un incontro dal titolo "Ratifica

della carta europea sulle lingue minoritarie", a cui parteciperanno personalità italiane ed europee nell'intento di trovare metodologie e riflessioni sulla protezione delle lingue minoritarie europee e i diritti a loro annessi.

Cinque saranno le masterclass organizzate dal regista e produttore Daniele Maggioni, all'interno del programma Babel Academy, e che vedranno tra i protagonisti registi, produttori, sceneggiatori mettere le loro conoscenze al servizio del pubblico.

Non mancherà un concerto a chiudere il festival, che si concluderà sabato 11 dicembre con la serata delle premiazioni.

Inoltre, come accaduto nelle cinque edizioni precedenti, BFF prenderà parte a varie iniziative collaterali, decentrate sul territorio dell'isola e in altre località italiane. Queste attività avranno luogo in alcuni casi in prossimità della settimana del Festival; altri, saranno tenuti nell'arco dell'anno successivo. Tutte le attività sono organizzate in collaborazione con la fittissima rete di partnership che negli anni hanno mostrato interesse e stima per il Festival. Il BFF è sempre stato accolto con curiosità ed entusiasmo non solo dagli "addetti ai lavori": il pubblico, variegato e intergenerazionale, ha mostrato di edizione in edizione un interesse crescente. Il fatto che esista una giuria di studenti universitari e della scuola secondaria, ha permesso ai giovani di conoscere e avvicinarsi al Festival. Il successo è, indubbiamente, anche dovuto ai contatti internazionali del BFF, ai suoi prestigiosi ospiti e ai suoi eventi collaterali, a cui partecipano non solo i cinefili affezionati o gli interessati al tema delle lingue.

Non possiamo che consigliarvi di seguire il Festival sui nostri social e... perché no? Venire a visitare Cagliari in quei giorni per godere dal vivo dello spirito di questo Festival unico nel suo genere!

Daniela Stara

Laureata in cinema presso l'Università di Bologna, completa la sua formazione con un Dottorato di ricerca in documentazione e conservazione. Ottiene due diplomi FIAF in restauro analogico e digitale, lavorando, in seguito, presso la FilMOTECA de Madrid. Negli anni si è occupata anche di cinema latinoamericano e di nuove forme cinematografiche quali l'expanded cinema e il cinema multischermo. Attualmente lavora presso la Società Umanitaria-Cineteca Sarda.

www.babelfilmfestival.com

Diari di Cineclub | Media partner



Masterclass Daniele Maggioni 2019 (foto Giulia Camba)

Un finale già scritto per A Chiara di Jonas Carpignano



Tonino De Pace

Jonas Carpignano, regista multietnico, ha deciso di fondere la sua proficua policentrica natura culturale, sperimentando il suo cinema in un territorio difficile e a prima vista così poco congeniale ad un'idea di relazione con l'arte come è la Piana di Gioia

Tauro. Il suo percorso di analisi delle componenti di questo contraddittorio territorio, come ogni luogo di confine, anche sotto il profilo di una socialità messa in grave difficoltà dal proliferare di elementi patogeni per ogni tessuto sociale, è ancora in atto e il regista con *A Chiara* ha concluso la sua ideale trilogia su questi luoghi d'elezione. Lo scandaglio di questo territorio oggetto dei suoi film era cominciato nel 2015 con *Mediterranea*, che oggi possiamo considerare, visti i temi, un'ideale introduzione al suo futuro sguardo dentro questi confini. È proseguito nel 2017 con *A Ciambra* e oggi è approdato (o forse concluso) con *A Chiara* a quella necessaria intimità dentro la quale è indispensabile trovare materia e risorse per una elaborazione del disagio, per una necessaria rivalsa, ma soprattutto per una più consapevole distanza che va messa tra la volontà di una normalità e le relazioni con un ambiente fatto di fitte trame, che impediscono il realizzarsi di questo semplice desiderio. È per questa ragione che il cinema di Carpignano, con questo suo ultimo film, passa, felicemente, da un cinema che poteva avere l'impronta di quello di impegno civile ad una esplorazione delle anime dei suoi personaggi e qui di questo bellissimo personaggio che è Chiara, il cui nome di battesimo già fa trasparire, senza troppi tentennamenti, le intenzioni e le premesse dell'autore. È per questo che questi film, nel loro complesso considerati, fanno diventare via via la materia sempre più viva, sempre più scottante.

È per queste stesse ragioni che lo sguardo di Carpignano è sempre più partecipativo e se la



sua macchina da presa organizza le immagini di *Mediterranea* come per un racconto osservato quasi da lontano, secondo una inflessione documentaristica con dentro le verità di una realtà che appare comunque urgente da raccontare, i due film successivi sembrano mutare direzione e pur nella loro quasi più esplicita fiction, la macchina da presa si immerge dentro quella – sempre più bruciante – realtà per restituire denso significato alla propria scelta, ma anche per restituire quella poliedrica verità che poi significa anche offrire una diversa dignità ai territori e ai suoi abitanti. C'è un'accettazione dello stato delle cose per Carpignano, che non è calabrese e pertanto non sarebbe strettamente tenuto a rispettare i canoni di una calabresità così esibita, ma che invece restituisce i suoi frutti in quella verità delle cose che sembra insistere in ogni passaggio dei film. In *A Chiara* questa caratteristica appare addirittura esaltata. Carpignano lavora su quegli scenari del realismo mediati dal cinema, riflettendo, le sue immagini, lavorate nel buio (mai, finalmente, una giornata di pieno sole per un film ambientato al sud!), quel costante disagio e quel velo di sempre più gravosa angoscia che pesa su Chiara come i nuvoloni neri all'orizzonte. Nessuna edulcorazione,

dunque, davanti ad una realtà a tratti impene-trabile, in quegli ambienti oscuri, tra le frasi trasversali che sembrano rompersi davanti alla semplicità di Chiara.

A Chiara è anche un film di linguaggi, di codici, di lettura dei segni e di rifiuto di un alfabeto codificato come è quello delle mafie. Chiara parla chiaro, con il suo bell'accento dei luoghi esibito, senza ingannare nessuno e questa volta non usato per intenti comici, ma per riconoscersi anche umani in un ambiente che muta il linguaggio per trasformare la propria umanità. Carpignano, forse per la prima volta – sono ben accette le smentite – restituisce dignità al dialetto, alla lingua, rompe il tabù del dialetto calabrese sconosciuto ai più, trasformato, spesso al cinema in un ibrido siciliano. Spezza, così, ogni indugio linguistico con il suo cinema fatto di aspre cadenze autenticamente calabresi con un'operazione che non è solo di realtà, ma di coraggio, lo stesso che sotto altro verso e con altri intenti era stato di Albanese con il suo *Cetto Laqualunque* (operazione di specchiata verità, così tragica da indurre al sorriso evasivo).

A Chiara, con queste premesse, diventa un film in cui il coraggio della semplicità sa farsi perno di una storia che non è di riscatto, ma di reazione ad un quasi infantile stupore. Chiara ha quindici anni e scopre di vivere in una famiglia dove ci si guadagna da vivere vendendo droga. Chiara è parte di una famiglia affiliata alla 'ndrangheta. È per questo che ci si stupisce di quanto l'amorevole padre, che si commuove abbracciando sua figlia, possa essere un povero diavolo che però sa guadagnare in un colpo solo 225.000,00 euro perché piazza la droga e lo fa meglio degli altri. Questa è la sua sopravvivenza. E da qui che Chiara, sconvolta dalla scoperta, inizia la sua rivolta. Avvincente nel ritmo e convincente nella direzione che prende, *A Chiara* sa affidarsi al volto pulito, interrogativo e determinato di Swamy Rotolo, vera rivelazione, che sa impressionare di se il film. Carpignano non fa un'opera – finalmente – contro la 'ndrangheta, o meglio

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

se ovviamente la fa, ma sa guardare al tema trasversalmente, si cala dentro il microcosmo familiare della sua protagonista e per farlo familiarizza, entra in una intimità fatta di fitte relazioni quasi inspiegabili, trame segrete, quelle delle famiglie, gerghi e atteggiamenti. Tutta la prima sequenza tra le mura domestiche, durante una qualsiasi sera di un qualsiasi giorno, sa di caldo sapore familiare, sa di normalità quotidiana, di gestualità comprensibili solo a chi sa tradurre quello speciale e singolare linguaggio del nucleo familiare. Tutto per dire che c'è una normalità anche nella malavita, nella criminalità e vengono in mente i versi di *Scacchi e tarocchi* di Francesco De Gregori, che descriveva con parole uguali alle immagini che Carpignano ha usato per la famiglia di Chiara, i terroristi (...Avevano linguaggio e chitarre e da dietro le sbarre ridevano E pure parlavano/Avevano, alcuni, moglie e figli che da dietro un vetro, adesso Li salutavano...). È il senso di una normalità e di una affettività che non si modifica pur nella pratica della

violenza nei contesti del malaffare delle organizzazioni criminali, è quella normalità consueta che sembra confermare le umane necessità dei protagonisti. Non a caso seguirà la festa per i diciotto anni della sorella di Chiara nelle cui sequenze prosegue la geniale forma di familiarizzazione messa in scena con nervosa efficacia e dentro la quale, infatti, comincia ad intravedersi – dentro quella ostentata prosecuzione della normalità – il colore scuro della cattiva devianza.

Quella di Chiara sarà una scoperta drammatica e inspiegabile e Chiara reagisce come una adolescente senza difese. È diretta (*Tu vendi droga?*), la sua innocenza è disarmante, la sua purezza d'animo è quasi inspiegabile nel contesto in cui vive. Il suo stupore su quanto accade a sua insaputa, o meglio in quella zona confortevole e ovattata in cui la famiglia vorrebbe tenerla, provoca la sua reazione (*Perché nessuno mi dice niente? Ma che sta succedendo?*) quasi rabbiosa, che si converte in autodeterminazione che diventa epifania della consapevolezza e segno indelebile di una acquisita maturità decisionale: *Da adesso in poi quello che faccio lo decido io!* È qui che maturano le decisioni e Chiara smette di essere ragazzina, quasi bambina, è autorizzata a fumare, nessuno può più vietarle di prendere un caffè. In *A Chiara* si leggono i segni di questa mutazione, colti dalla macchina da presa di Carpignano che sta incollata al viso o alla nuca della sua protagonista. Ancora una volta il cinema dei fratelli Dardenne sa fare scuola e Carpignano ne ha ben assimilato gli insegnamenti e il suo stile è appassionato e diretto, non indulgente con il suo pubblico. È lunga la sequenza familiare iniziale, forse, si potrebbe dire sbilanciata,



ma senza quella infiltrazione della macchina da presa che sa diventare personaggio nella finta lotta tra le sorelle e il padre complice sul divano, non avremmo familiarizzato con quel-

famiglia che sulla 'ndrangheta, ma è pur vero che siamo in quella terra in cui la famiglia è la perpetuazione della malavita, ma ancora più vero che in quelle case abitano le tante Chiara cui Carpignano ha voluto dare voce.

Un film che, affidato ad un finale già scritto, Carpignano ancora di più nel finale concentra la sua attenzione sulle dinamiche familiari che sembra non lascino speranze per il futuro dei più giovani. Le possibili soluzioni collettive, di popolo, per la sanificazione di quei luoghi dall'illegalità profonda, sono messe fuori campo, privilegiando quelle individuali, giustificate, in fondo, e giustificabili, ma che purtroppo lasciano i vuoti nei quali si

la famiglia, non saremmo mai entrati in quelle trame domestiche. E ha ragione il regista a sostenere che questo è forse più un film sulla

annida altra materia maligna, altro dolore e infinite cicatrici non rimarginate.

Tonino De Pace



Gli equivoci di ieri e di sempre

La quarta edizione del "Festival dei popoli" a Firenze
I film presentati, tranne isolate eccezioni, non hanno deluso



Mino Argentieri

Giunto alla quarta edizione, il «Festival dei popoli», che ogni anno ha luogo a Firenze, ha riconfermato gli equivoci di ieri e di sempre. La maggior parte dei film in programma, e sbrigativamente catalogati nell'ambito

del cinema etnografico e sociologico, hanno fornito un panorama appassionante; nondimeno, ancora una volta, si è riaperta la querelle fra cineasti e studiosi, i primi badando alle esigenze dell'arte, dello spettacolo e della poesia e in taluni casi della divulgazione; i secondi, reclamando la funzione sussidiaria che il mezzo cinematografico dovrebbe avere nella ricerca etnografica e sociologica, al di fuori di qualsiasi pretesa espressiva. Dal bisticcio, comunque, non è uscita una chiara definizione di orientamenti; i film, però, tranne isolate eccezioni, non hanno deluso ed è questo quel che conta, anche se in seguito sarà opportuno eliminare, in sede teorica e pratica, le confusioni che sopravvivono. Poiché sarebbe per noi impossibile analizzare l'intero complesso delle opere proiettate — circa una cinquantina — prenderemo in esame soltanto pochi esemplari i quali rappresentino due fra le tendenze più significative del documentarismo internazionale. Primo fra tutti, il tedesco *Notabene Mezzogiorno*, che è stato la vera rivelazione della rassegna e giustamente ha meritato il massimo riconoscimento della giuria.

Il film, diretto da Hans Rolf Strobel e Heinrich Tichawsky, due giovani registi che lavorano per conto della TV e hanno confidenza con le faccende italiane, è un rapido *reportage* sulle Puglie e la Lucania. La macchina da presa si sposta, in piena libertà e con inconsueta scioltezza, lungo un tragitto che non trascurava d'incorporare i molteplici aspetti di una realtà in movimento. Alle immagini dolorose ma chiuse della compiaciuta contemplazione di una disagiata condizione umano e sociale, ricorrono in moltissimi cortometraggi nazionali dedicati al Meridione, sostituisce uno sguardo panoramico, che sintetizza una serie di situazioni tipiche. Il quadro che se ne ricava è mobile, dialettico, ricco: vi compaiono i «sassi» di Matera, le manifestazioni di fanatismo religioso, i volti delle donne e degli uomini impietriti in secoli di miseria e rassegnazione, nonché gli immancabili appunti di costume ispirati ai rapporti fra i due sessi. La materia, naturalmente, non è di fresco conio, ma gli autori del film denotano un calore piuttosto raro nell'avvicinarsi a

un'umanità che soffre. Pur nel loro antico dolore, gli individui sono considerati come esseri viventi, con un amore e una cordialità che mai si trasformano né in atteggiamento paternalistico, né in una denuncia raggelata da sovrabbondanze calligrafiche e dall'estetismo spesso rinvenibile nei documentari italiani sul Mezzogiorno. A questi pregi, il lungometraggio aggiunge alcune virtù fondamentali: la precisione dei riferimenti sociologici, la varietà e l'ampiezza del mosaico, la nervatura civile dell'inchiesta. Accanto a un mondo arcaico, i registi individuano i primi segni di un mutamento che sconvolge abitudini tradizionali e un ordine che sembrava mummificato nelle strettoie di un destino eternamente avverso. Voltando pagina, ci viene incontro il Sud dei nostri giorni, attraverso esemplificazioni che esulano dagli schemi strumentali e retorici della propaganda. Le prove di un esame psicotecnico, una trasmissione televisiva che si svolge in un locale popolare, l'assemblea di una cooperativa, una intervista con un contadino che ha beneficiato della riforma agraria, uno sciopero di operai che non temono d'incrociare le braccia ma hanno paura di essere fotografati (la paura del coraggio, l'ha chiamata l'estensore del commento parlato) sono squarci di una indagine che, nemmeno per un istante, perde di vista la sua angolazione critica e polemica. Strobel e Tichawsky non hanno

calcolati meccanismi, così Koenig e Kroitor si accodano alla *troupe* di Paul Anka per abbattere le sovrastrutture mistificatrici del mito divistico, e scandagliare il comportamento delle spettatrici infatuato. Dal ritratto si staglia la figura di un idolo che deve i favori della platea a un'affabilità prefabbricata, studiata in ogni dettaglio e alla sua aria angelica e infantile, che riuscita nelle donne di mezza età istinti materni, velatamente corretti da desideri di lontana e inconscia origine incestuosa. Ma dal ritratto balza anche la fragile e vulnerabile consistenza delle ultime generazioni femminili, travolte da esplosioni di isterismo collettivo, che l'obiettivo riproduce con cruda verità condannando — tramite una documentazione la quale mozza il fiato — le risultanze di un processo di massificazione culturale condotto al livello più basso che sia possibile immaginare.

Se nei film qui ricordati, l'occhio della «camera» interviene sulla falsariga di un disegno preordinato, preoccupandosi però di raggiungere il massimo grado di immediatezza visiva e di carpire gli avvenimenti nella loro autenticità

segue a pag. successiva

Rinascita
Settimanale diretto da Palmiro Togliatti
N. 33 (nuova serie) anno 19 Sabato 22 dicembre 1962 Lire cento

Verso le elezioni

Secondo le nostre costituzioni, l'attuale legislatura potrebbe continuare sino al mese di maggio...
L'attuale governo, che ha governato per un anno e mezzo, ha compiuto un lavoro di grande impegno...
L'attuale governo, che ha governato per un anno e mezzo, ha compiuto un lavoro di grande impegno...
L'attuale governo, che ha governato per un anno e mezzo, ha compiuto un lavoro di grande impegno...

Summario
1. I fatti del 1962
2. L'attuale governo
3. L'attuale governo
4. L'attuale governo
5. L'attuale governo
6. L'attuale governo
7. L'attuale governo
8. L'attuale governo
9. L'attuale governo
10. L'attuale governo
11. L'attuale governo
12. L'attuale governo
13. L'attuale governo
14. L'attuale governo
15. L'attuale governo
16. L'attuale governo
17. L'attuale governo
18. L'attuale governo
19. L'attuale governo
20. L'attuale governo
21. L'attuale governo
22. L'attuale governo
23. L'attuale governo
24. L'attuale governo
25. L'attuale governo
26. L'attuale governo
27. L'attuale governo
28. L'attuale governo
29. L'attuale governo
30. L'attuale governo
31. L'attuale governo
32. L'attuale governo
33. L'attuale governo
34. L'attuale governo
35. L'attuale governo
36. L'attuale governo
37. L'attuale governo
38. L'attuale governo
39. L'attuale governo
40. L'attuale governo
41. L'attuale governo
42. L'attuale governo
43. L'attuale governo
44. L'attuale governo
45. L'attuale governo
46. L'attuale governo
47. L'attuale governo
48. L'attuale governo
49. L'attuale governo
50. L'attuale governo
51. L'attuale governo
52. L'attuale governo
53. L'attuale governo
54. L'attuale governo
55. L'attuale governo
56. L'attuale governo
57. L'attuale governo
58. L'attuale governo
59. L'attuale governo
60. L'attuale governo
61. L'attuale governo
62. L'attuale governo
63. L'attuale governo
64. L'attuale governo
65. L'attuale governo
66. L'attuale governo
67. L'attuale governo
68. L'attuale governo
69. L'attuale governo
70. L'attuale governo
71. L'attuale governo
72. L'attuale governo
73. L'attuale governo
74. L'attuale governo
75. L'attuale governo
76. L'attuale governo
77. L'attuale governo
78. L'attuale governo
79. L'attuale governo
80. L'attuale governo
81. L'attuale governo
82. L'attuale governo
83. L'attuale governo
84. L'attuale governo
85. L'attuale governo
86. L'attuale governo
87. L'attuale governo
88. L'attuale governo
89. L'attuale governo
90. L'attuale governo
91. L'attuale governo
92. L'attuale governo
93. L'attuale governo
94. L'attuale governo
95. L'attuale governo
96. L'attuale governo
97. L'attuale governo
98. L'attuale governo
99. L'attuale governo
100. L'attuale governo

Una documentazione sovietica sulla partecipazione di volontari italiani alla guerra civile russa (1918-19)

segue da pag. precedente

e nel loro divenire, a costo di ricorrere all'uso di accorgimenti tecnici che sottraggano l'oggetto della ripresa alla presenza fisica dell'operatore; a un procedimento, per molti versi opposto eppure analogo, si richiamano Mario Ruspoli e Alberto Caldana, fautori di un cinema il quale non si accontenta di ricercare la schietta ed eloquente sincerità dell'immagine cinematografica, bensì invoca il soccorso della parola, intesa come veicolo insostituibile e determinante ai fini di una più profonda e psicologicamente articolata penetrazione del materiale umano e sociologico. Il regista rinuncia al suo mestiere e si tramuta in una sorta di investigatore dotato degli indispensabili requisiti del medico, dello psicologo, dello psichiatra, del prete e di chiunque — per esercitare la sua professione — abbia anzitutto bisogno di una innata e coltivata capacità di comunicare con gli altri, allo scopo di estrarre una confessione spietata e illuminante. In *Regard sur la folie*, Mario Ruspoli serve il metodo a metà strada, ora abbandonandosi a divagazioni poetiche, ora componendo inquadrature assai ricercate nella disposizione dei piani, ora sottoponendo i protagonisti a interrogatori in cui alla macchina da presa è riservato il ruolo del registratore.

Più coerente nel perseguire il suo intento, Caldana in *I ragazzi che si amano* si affida al documento verbale, accantonando ogni impulso che rischi di sviarlo sul terreno dell'illustrazione e su quello dello spettacolo. Il conflitto, l'idea che l'autore si prefigge di trasmettere scaturiranno dalle rivelazioni ottenute e da un montaggio a posteriori, prevedibile solamente nelle linee generali dell'inchiesta predisposte a tavolino. E' pertanto inutile addebitargli di avere realizzato un film che cuce esclusivamente interviste e colloqui sempre più stringenti: né può stupire se l'interesse della pellicola non ha alcuna attinenza con l'espressione cinematografica, derivando soprattutto da ciò che affermano gli interpellati. Né infine, ci stupiamo se, a dispetto di una sostanziale carenza cinematografica, le dichiarazioni raccolte costituiscono di per sé, pur allo stadio della testimonianza, materia di un dramma reso avvincente da un montaggio e da un impianto strutturale, che non hanno scarsi punti di collegamento con i canoni classici del romanzo poliziesco. Quattro giovani attori sono i protagonisti di una crisi sentimentale, che ha inciso sui legami affettivi esistenti in un gruppo di amici. Caldana si propone di andare oltre la barriera delle apparenze e della pura costatazione. Isolatamente provoca le confessioni degli amanti delusi e amareggiati e queste, di volta in volta, mette a confronto, sforzandosi di rintracciare, insieme all'antefatto e alla meccanica interna della frattura accaduta, le ragioni più complesse del dissidio. Ciascuno, approfittando della mancanza del contraddittorio, fornisce una versione dell'episodio: nella sequenza finale del film, però, i protagonisti si trovano uno di fronte all'altro. Cadono le reticenze, le simulazioni e se luce completa non sarà fatta, tuttavia



il regista avrà avuto il merito di smascherare mistificazioni e riluttanze. L'esperimento tentato è encomiabile e appassionante ed esige un discorso di maggior respiro, che rimandiamo a quando il film sarà distribuito nelle sale pubbliche.

Per adesso siamo grati a Caldana di averci esposto alcuni elementi utili al vaglio di una lacunosa educazione sentimentale che del resto, rispecchia ben più grosse dissonanze. Ci permane, tuttavia, il dubbio che il suo lavoro non superi i caratteri di un rilevamento preliminare, in cui i dati grezzi e spontanei di una determinata situazione confluiscono soltanto parzialmente nei tracciati di un rifiuto dell'interpretazione artistica, che se è riscontrabile nell'assenza di specifici valori cinematografici, si affaccia nelle insinuazioni pirandelliane e nella scaltra calligrafatura dell'ordito, provocando un risultato ibrido.

Mino Argentieri

La posta del Dott. Tzira Bella

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

Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

Basta un poco di pas-sera e il Covid passerà!

Straordinaria scoperta del team medico-scientifico dell'ospedale State Salme Sorelle di Tissi, Ossi e Bussi



Dott. Tzira Bella

La figa fa bene alla salute! Urca! Anzi, pare sia una sorta di elisir miracoloso, la panacea che guarisce da tutti i mali, del corpo e dello spirito, tranne quello Santo, con Lui non si scherza. Insomma, l'umanità ha avuto a portata di mano per la sua salute e la sua salvezza questo portento, e solo oggi si è accorta di quale dono la natura abbia fatto all'umanità; per la precisione se ne sono accorti in due, fino a oggi sconosciuti geniacci della biologia, i dottori Battoriu Itzegu e Calloi Ki Non Ses Atteru, di lontane origini mesopotamiche ma residenti a Bacu Abis, antico villaggio nuragico, poi stazione ferroviaria a scartamento ridotto, oggi frazione popolata da poche decine di garrulli abitanti con un tasso medio d'intelligenza assolutamente alto. Antropologi fisici e culturali, scienziati naturali, biologi e medici di tutto il mondo accorsi in quest'amenico loco stanno studiando il caso. Kuddu Kunnu e kud'atteru puru! Sardi siamo e l'espressione, tipica del nostro popolo, ci è uscita come scorreggia dal collo di un vecchio, (comente pide 'e cu de omini beciu), com'ècche diciamo dalle nostre parti di qua di dove siamo noi sardi, cioè in Sardegna.

Lampo! Lo dicevano i nostri vecchi che la scuola manco sapevano dove chedd'era l'edificio: i ragazzini loro pastori e contadini apprendisti, i più fortunati garzoni in qualche officina meccanica, qualche manorbeddu, a studiare solo il figlio del formacista, del medico dottore, di qualche ricco possidente, del prete, (ma quello non lo poteva dire). E boh! Anche che non erano andati a scuola celo dicevano sempre: *accanta de sa udda, no timasta nudda!* Noi allora, chedd'eravamo piccolini, rideviamo, non lo capivamo. Loro lo sapevano per esperienza. Oggi lo dice e lo prova la scienza: la figa guarisce tanti mali, assunta per via orale o per contatto, nei casi meno gravi basta il profumo. E ancora non è soggetta al monopolio delle grandi case farmaceutiche! Il Cavalier Silvo Berlusconi, saputo dei nostri studi, da quel grande magnate mecenate che sempre ha dimostrato di essere, ci ha immediatamente contattato per informarci che metterà a disposizione per le nostre ricerche ingenti somme di denaro, e tanta, ma tanta, materia prima, e soprattutto la cosa scientificamente più importante di tutte, la sua esperienza personale in materia. Capito ci avete? Grazie Silvio. Meno male che ci sei tu! Auguri: a mill'annus. Come si dice da queste parti qui.

Dottor Battoriu Itzegu, Dottor Calloi Ki Non Ses Atteru

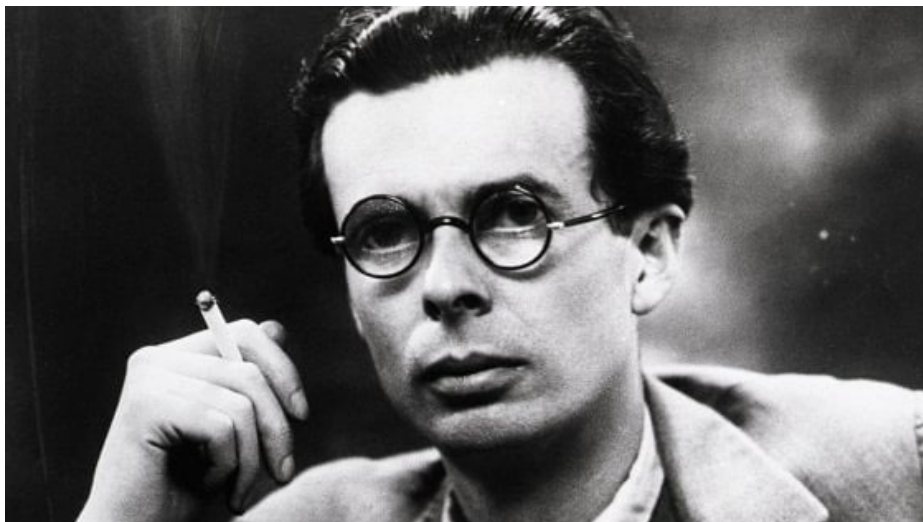
Il mondo nuovo. La cupa visione del futuro di Huxley



Fabio Massimo Penna

La visione del futuro degli scrittori di fantascienza è stata spesso improntata al pessimismo delle utopie negative, con la narrazione di mondi distopici spesso dominati da dittature scientiste e tecnocratiche. Se agli

occhi di Isaac Asimov il domani appare sottoposto allo scontro tra l'uomo e la sua più inquietante creazione: il robot, Philip K. Dick presenta ucronie (rappresentazioni di una realtà alternativa) come ne *La svastica sul sole* (1963) in cui immagina cosa sarebbe successo agli Stati Uniti se a vincere la seconda guerra mondiale fosse stata la Germania nazista mentre George Orwell in 1984 (1949) vede una società dominata dal controllo assoluto sui cittadini da parte di una misteriosa entità denominata Grande Fratello. La visione più cupa, però, sembra essere quella dello scrittore inglese Aldous Huxley, autore de *Il mondo nuovo* (1932). Con straordinaria intuizione lo scrittore di Godalming aveva preannunciato i pericoli per la libertà individuale insiti tanto nei regimi di destra e di sinistra quanto nella moderna società dei consumi. In questo articolo ci interessa la critica a quest'ultimo modello di comunità. Ne *Il mondo nuovo* egli mostra una società, fondata sul concetto di produttività, nella quale i cittadini nascono in provetta con un rigido controllo nel numero dei nati e delle loro caratteristiche. Chi non rientra negli standard richiesti viene esiliato e costretto a vivere in una sorta di riserva. Ai cittadini disciplinati viene concessa la possibilità di svago e divertimento grazie al 'soma', una droga innocua che consente di vivere e livello mentale esperienze appaganti e piacevoli. Come gli antichi romani ottenevano la pace sociale grazie al "panem et circenses" così i controllori del mondo nuovo raggiungono il loro obiettivo di "comunità, identità, stabilità" grazie alla droga. Si tratta di una realtà nella quale "gli schiavi amano la loro schiavitù". A differenza dell'universo di Orwell, in cui la dittatura ricorre alla violenza e all'oppressione, nel mondo di Huxley gli uomini vengono condizionati, manipolati a livello mentale, senza che se ne accorgano. Si tratta di una dittatura occulta nascosta sotto una patina di democrazia. Lo scrittore inglese avverte i pericoli insiti nelle strutture della società capitalista in maniera così pressante da tornare in varie occasioni sull'argomento. Di particolare interesse sono i testi che compongono il saggio *Ritorno al mondo nuovo* (1958) nei quali vengono analizzati in profondità i metodi con i quali una dittatura (o anche uno stato fintamente democratico) può arrivare a togliere ai suoi cittadini il loro libero arbitrio senza che essi se ne rendano conto. Per ottenere un tale dominio



Aldous Leonard Huxley (1894 – 1963) scrittore e filosofo britannico. Famoso per i suoi romanzi come "Il mondo nuovo" e "L'isola" appartengono al genere della narrativa distopica, è anche autore di saggi, racconti brevi, poesie e racconti di viaggio

occorrono due requisiti fondamentali: la sovrappopolazione e la super-organizzazione. La prima condizione è indispensabile per porre le basi di un intervento invasivo da parte dello stato poiché l'incremento demografico incontrollato comporta l'insufficienza delle risorse disponibili con la conseguente insicurezza economica dei cittadini. Di fronte a una simile situazione di precarietà e incertezza lo stato è costretto a intervenire ponendo limitazioni alle attività individuali. In un simile contesto entra in gioco la superorganizzazione, il cui modello Huxley rintraccia

nella democrazia capitalista degli Stati Uniti controllata dalla élite al potere: "Questa élite impiega direttamente la forza lavorativa di milioni di cittadini nelle sue fabbriche, nei suoi uffici, nei suoi negozi, altri milioni controlla prestando loro i soldi perché comprino i suoi prodotti; ed essendo proprietaria dei mezzi di comunicazione di massa influenza pensieri, sentimenti e azioni di tutti, in pratica" (Aldous Huxley, *Il mondo nuovo-ritorno al mondo nuovo*, Mondadori Libri, Milano, 2015). L'affermazione sembra riferirsi al tema delle "necessità indotte". In una comunità fondata in modo quasi esclusivo sul guadagno economico si deve creare nella popolazione la sensazione di non poter vivere senza possedere determinati prodotti. Presi nella loro frenesia consumistica i cittadini non si avvedono di diventare i clienti di una società tesa esclusivamente a vendere loro merci. In un siffatto quadro anche gli spazi di manovra della stampa libera appaiono esigui poiché, secondo Huxley, nei paesi occidentali opererebbe la 'censura economica' e quindi anche il giornalismo sarebbe vincolato a questioni politiche ed economiche. Una società che esige conformismo e uniformità soffoca lo spirito creativo del singolo cittadino. La psicoanalisi ci avverte, però, che adattarsi passivamente alle richieste della comunità può portare alla nevrosi. Il grande psicoanalista Gustav Jung riteneva per l'uomo fondamentale il 'processo di individuazione' con il quale il soggetto definisce la propria personalità, unica e irripetibile, differenziandosi dall'inconscio collettivo. Il fallimento di questo percorso individuale provoca la depressione. L'uomo depresso, con la sua necessità di placare la propria ansia con l'acquisto di beni, diventa il cittadino ideale della società dei consumi.



Fabio Massimo Penna

La memoria di ieri e di oggi: articoli ritrovati. Rinascita - anno X/numero 7 - luglio 1953 (pagg. 431-434)

Vsevolod I. Pudovkin

Un grande regista sovietico



Umberto Barbaro

In Italia si è capito presto che Pudovkin era un artista grandissimo e un teorico di eccezione. Ma, nella definizione concreta del suo valore, così prontamente riconosciuto dal gusto e dal razziocinio comune, molti si sono messi per una strada sbagliata. Da molti, infatti, si è visto in Pudovkin un artista più attento alla realtà interiore che a quella esterna, più alla psicologia individuale, che ai fatti sociali; un artista piuttosto dedito all'esibizione compiaciuta della propria maestria, che all'espressione di un contenuto di realtà e di idea; un artista a cui temi esterni e occasionali, quando non addirittura imposti, servivano come pretesto alle proprie sottili ricerche di preziosità formali. Gli scritti teorici di Pudovkin, sebbene molto noti e apprezzati, anche oltre la cerchia della cultura cinematografica specializzata, non sono stati riconosciuti nel loro costrutto effettivo, totalmente e rigorosamente estetico, ma piuttosto considerati espressione di una personale tendenza artistica, nella quale affiorano però talvolta felici intuizioni di proposizioni estetiche idealistiche (C.L. Ragghianti). Così che, nella stampa quotidiana, cosiddetta indipendente, è diventata un'abitudine quella di contrapporre un primo Pudovkin, tutto positivo, a un secondo, tutto negativo, determinato da costrizioni esterne, e che si può tranquillamente lasciare ai comunisti, senza tema di perder gran cosa (G. L. Rondi).

Alcune riserve della stampa sovietica, la giusta e dura critica del Partito comunista dell'U.R.S.S. alla prima redazione de *L'Ammiraglio Nachimov*, giunte di terza o di quarta mano, con opportuni ritocchi e commenti, e la notizia diretta della severa autocritica, data da Pudovkin in persona al pubblico romano, nel 1949, nella sua conferenza al *Teatro delle Arti*, sono le pezze d'appoggio a sostegno di queste strane, e spesso tendenziose, interpretazioni.

Strane e tendenziose, giacché nella personalità di Pudovkin, se c'è variazione, essa segna unicamente approfondimento e progresso in una direzione costante; e non c'è traccia mai di quelle avventure spirituali, che quasi sempre denunciano dissidi e squilibri tra volontà e temperamento, tra vacazione e possibilità, tra concezione e creazione artistica, tra personalità e clima storico.

La vita, il pensiero e l'opera di Pudovkin, personalità di superiore equilibrio, sono coerenti e conseguenti e fanno come un solo blocco granitico. Dissidi di quel genere, semmai, possono trovarsi, e spesso, nella strana e ispirata figura di un altro artista sovietico di prima grandezza, il cui nome s'accompagna e si accomuna abitualmente a quello di Pudovkin:

in S. M. Eisenstein. Dissidi che si riflettono, in modo più evidente, nella disproporzione enorme tra le opere d'arte solenni e perfette e il guazzabuglio oscuro e contraddittorio dei suoi scritti teorici; anch'essi indubbiamente interessanti, non come teorie, ma solo come documento e come curiosità; giacché la personalità dell'autore è di tale livello, da qualificare anche le sue attività minori o fallite.

Anche l'incomprensione dell'enorme divario tra Pudovkin ed Eisenstein sembra doversi mettere in conto della pretesa metastoricità e della pretesa insularità dell'arte, cioè di quei cardini della più illustre e diffusa estetica italiana, per cui ogni creazione artistica va vista al di fuori della storia e in sé e per sé.

Chi voglia intendere la formazione e l'evoluzione della complessa personalità di quel grande artista e profondo teorico che fu Pudovkin, deve invece saper vedere quanto la sua opera sia radicata alla sua terra, deve saper cogliere il rapporto che, per mille fili, lo lega alla recente storia dell'impetuosa rinascita del suo Paese.

Certo una seria considerazione di Pudovkin, in questo senso, non è ancora totalmente possibile in Italia, dove solo qualcuno dei suoi film è stato pubblicamente proiettato; dove l'inniquo ostracismo decretato dai governi, fascista e clericale, alla cinematografia sovietica, non consente di collocare le opere di Pudovkin al punto giusto di quella gran fioritura artistica; dove i suoi scritti teorici, sebbene pubblicati da tempo e largamente diffusi, son considerati costantemente in rapporto a tutta una serie di concezioni e di idee, non opposte a quelle che li hanno dettati.

Deliberatamente dunque, le note che seguono, senza abdicare all'indispensabile valutazione critica, voglion restare sul piano del

preliminare ragguaglio; anche perché, nonostante che la bibliografia italiana su Pudovkin sia abbastanza copiosa, e ne fa fede quella riportata in un recente volume di Guido Aristarco, l'informazione seria, sul grande artista sovietico e sulla sua opera non ha di troppo arricchito le rapide note e notizie, che corredarono le traduzioni dei primi scritti di Pudovkin più di vent'anni or sono.

Il 1926 è l'anno in cui Pudovkin crea il suo primo grande film, *La madre*, ed è l'anno in cui egli pubblica i saggi del suo breve trattato sul *soggetto* e la *regia*: il giovane artista è già maturato da un'intensa e molteplice esperienza di pensiero e di attività creatrice, che gli consente di incanalare il suo temperamento artistico, impetuoso e vulcanico, entro gli argini solidi di una teoria, non nata di getto, ma elaborata in varie revisioni e ripensamenti, via via suggeriti e corroborati dalla pratica; una teoria che, salvo ulteriori e migliori messe a punto di qualche particolare, resterà il nucleo della sua filosofia dell'arte. Pudovkin ha allora poco più di trenta anni. Portato a Mosca, ancora bambino, dalla nativa Pensa, dove ha visto la luce nel 1893, vi frequenta le scuole; alla vigilia della laurea, in fisico-matematica, nel 1914, è chiamato alle armi e mandato, come artigliere al fronte; ferito è fatto prigioniero dai tedeschi, internato in un campo di concentramento, presso Kiel, da dove scappa, nel 1918, in occasione di una rivolta dei marinai, uno degli episodi di quella rivoluzione tedesca che, come ha scritto Lenin, i cosiddetti comunisti di sinistra hanno ostacolato e fatto fallire. Raggiunta Mosca, Pudovkin, dopo un umile lavoro impiegatesco, entra, in qualità di chimico, in una fabbrica. Il 1918 è il difficile anno della pace di Brest-Litovsk, dell'invasione tedesca in Ucraina, della difesa di Zarizyn da parte di Stalin, degli intrighi e degli attentati, tra cui quello di Fanni Kaplan contro Lenin, intrighi orditi dall'Intesa, e che presto si concreteranno in vere e proprie campagne di guerra, con Wrangel, Koltciak, Denikin, Iudenic. Sono anni difficili anche nel mondo dell'arte, di cui Pudovkin s'è sempre interessato vastamente e variamente, disciplinando le sue curiosità e i suoi interessi, con la metodicità che gli veniva dalla formazione scientifica, Pudovkin dipinge, conosce la musica, si occupa di tutte le arti, ad eccezione del cinematografo, che non è ancora — salvo qualche eccezione — un'arte, e che egli considera «un antiartistico surrogato del teatro».

Il decadere della classe egemonica in Russia produce una crisi, nel campo dell'arte; crisi il cui ritmo diviene precipitoso quando la classe, come negli anni immediatamente precedenti la Rivoluzione di Ottobre, è in *articolo mortis*. Come sempre avviene, in queste fasi finali di un periodo storico, l'arte si allontana

segue alla pag. successiva



segue dalla pag. precedente

dalla realtà, in due diverse direzioni, apparentemente agli antipodi, ma sostanzialmente identiche: verso lo svuotamento da ogni idea, da ogni significato e da ogni finalità dell'arte, che si pone come fine a se stessa, come ritmo, come parole in libertà, come forma, nelle diverse scuole e cappelle letterarie e artistiche delle numerose specie e sottospecie avanguardistiche, i vari *ismi*; e verso un senso apparentemente opposto che, spesso non ha coscienza di se stesso; che professa la profonda immersione nella realtà, ma coglie e ingigantisce solo frammenti di realtà, scegliendo i più eccezionali, abnormi e orripilanti; dove proprio la eccezionalità viene a prendere falsamente valore generale, e offusca e nasconde il tipico della realtà, cioè la realtà colta, al lume di una idea, nella sua essenza.

Queste due tendenze dominano la vita artistica russa, anche negli anni immediatamente posteriori alla Rivoluzione. Ad esse, in qualche modo, si riallacciano i due primi grandi registi del film sovietico, Pudovkin ed Eisenstein: a Stanislavski, creatore del Teatro dell'Arte di Mosca, a tendenza psicologico-realista, Pudovkin; a Meyerhold il regista teatrale che, in opposizione a Stanislavski, aveva inventato l'attore *eccentrico*, ballerino e acrobata, e che inscenava anche i testi classici, riducendoli a balletto o a numero di circo equestre, Eisenstein. Quest'ultimo più di Pudovkin si sentiva vicino ai movimenti avanguardistici, a Maikovski in poesia, a Favorski nelle arti figurative. Pudovkin era più legato alla tradizione dei grandi realisti ottocenteschi e soprattutto a Tolstoj.

Nel 1920 Pudovkin lascia la sua fabbrica e s'iscrive alla scuola statale di cinematografia. A chi gli chiedeva spiegazione circa la sua conversione rispondeva laconicamente: «Avevo finalmente capito». Quando non aveva capito ancora, era causa della sua incomprensione la scadente qualità dei film che si vedevano. Film teatrali e statici, storie intime e borghesi, ma stranamente contorte, assurde, irragionevoli. Madri che sacrificano l'amore, facendo sposare le figlie giovinette al proprio vecchio amante, mariti che, scoperto il tradimento di vecchia data della moglie, l'obbligano, mediante ipnosi, a strangolare i figli adulterini e simili. A capire, Pudovkin era stato indotto dal film americano che raccontava storie movimentate, con protagonisti giovani, sani, sorridenti, sportivi, Mary Pickford, Pearl White, Douglas Fairbanks. Quei film, che invasero tutta l'Europa, nel dopoguerra, di fronte alla stupidità del film psicologico-borghese, delle varie produzioni europee, apparvero ovunque come un vero fatto artistico. Salvo l'eccezione Chaplin e forse qualche altra, non lo erano, ma la loro tecnica, almeno, indicava la via a grandi possibilità.

Nella scuola statale di cinematografia, dove Pudovkin entrò come allievo, che immediatamente doveva apparire di eccezione, la tendenza naturalistica era rappresentata da Gardin, quella, diciamo così, avanguardistica da Kulesciof.

La tendenza avanguardistico-formalistica dominerà per un lungo periodo nel cinema sovietico, ad essa apparterranno idealmente Trauber e Kosinzev, due giovanissimi registi che fondarono la F.E.K.S. (Fabbrica degli attori eccentrici), Eisenstein, e, parzialmente e per influsso di Kulesciof, anche Pudovkin. Nelle loro opere però tutti superano le loro stesse teorie, specialmente Pudovkin ed Eisenstein, portati dal loro stesso genio creativo al realismo: cioè all'arte, se è vero che il realismo, nel suo senso più pieno e profondo, non è una corrente artistica, ma il metodo dell'arte stessa, che comporta, naturalmente, le più varie tendenze, anche quelle che solitamente non si sogliono chiamare realistiche. Chiariamenti questi che l'opera di alcuni artisti, fortemente partitici, porterà a chiarire nell'U.R.S.S., nel 1934, quando troverà la sua formulazione il «realismo socialista» e quando apparirà il film, che sarà posto come esempio *Ciapaiev*.

Nella scuola Pudovkin studiò e lavorò sia con Gardin che con Kulesciof. Non era un allievo recettivo passivamente; era sempre portato invece, dalla foga naturale del suo temperamento a discutere, a ribattere e a polemizzare. Fin dalla prima lezione, con Gardin (che nelle sue memorie lo descrive molto vivacemente) egli intervenne precisando all'insegnante il suo pensiero, meglio di quanto egli stesso non sapesse fare. «Il futuro teorico del film si rivelava così, fin dalla sua prima manifestazione» (Gardin).

Con Gardin, Pudovkin lavorò tutto il 1920 e tutto il 1921. Passò poi al gruppo di Kulesciof, col quale eseguì una serie di importanti esperimenti di montaggio, nell'intento di definire esteticamente il film. Anche con Kulesciof, come con Gardin, fu attore, scenografo, aiuto regista, soggetto, sceneggiatore, segretario di scena, segretario di edizione, prese parte a una brigata di lavoro per mettere in funzione un teatro semidistrutto che era stato ceduto alla scuola. Elemento prezioso, univa l'interesse speculativo all'interesse pratico realizzativo; mai gli passò per la mente che il fatto artistico potesse esser compiuto indipendentemente dalla sua materiale esecuzione, la quale non è una esecuzione, ma la sua stessa creazione. Partendo da questa convinzione, e avendo sperimentato tutti i mezzi di ogni settore di lavoro cinematografico, Pudovkin doveva giungere presto a risolvere, nel modo giusto, il problema dell'autore del film (che ogni tanto ritorna, anche da noi, alla ribalta); sostenendo la creatività di tutti i settori di lavoro, egli affermava il film come frutto di una collaborazione. Questo può esser considerato il primo punto di rottura tra le teorie di Kulesciof e quelle di Pudovkin. Giacché per Kulesciof l'autore del film è il regista, il quale lo crea al montaggio. Il montaggio, cioè l'unione di diversi pezzi di pellicola impressionata, che non costituiscono che materiale grezzo nelle mani del regista-autore. Da qui Kulesciof negava ogni importanza al soggetto, alla sceneggiatura, alla recitazione, (sosteneva il film senza attori) alla scenografia ecc. Il

montaggio era per Kulesciof lo specifico filmico, nel senso usato dai teorici del formalismo V. Sklovski e Jacobson.

La teoria di Pudovkin, fin dalla sua prima formulazione, si pone come antitetica a quella di Kulesciof. Egli afferma il montaggio come «base estetica del film», ma per montaggio intende l'intuizione generale della struttura generale dell'opera; intuizione non indifferente giacché essa vale, da sola, a riportare l'elemento di funzione attiva nell'arte. Che d'altro canto è integrato dall'esigenza di un tema, di una idea, che animi il soggetto; col che, dopo il pratico, si pone il ritorno sul piano dell'arte, del concettuale. Il montaggio non è più meccanicamente inteso, ma montaggio è tutta la lavorazione del film che gravita attorno alla sua struttura compositiva.

Non si può mai riassumere uno scritto denso di idee; meno che mai uno scritto di Pudovkin che è proprio un concentrato di idee. Qui basterà ricordare che i primi saggi di Pudovkin sono esattamente l'opposto delle tesi di Kulesciof, non solo di quelle essenziali suaccennate, ma anche in una serie di affermazioni minori e di corollari complementari: la chiarezza è uno dei requisiti cardinali del film (ed è proprio il contrario di quella *ostrannenie*, di quel procedimento per cui una cosa diventa strana, che, riflesso dell'*obscurité* di Mallarmée e dei suoi, certi formalisti ponevano come requisito essenziale dell'arte); gli oggetti, il *materiale plastico*, vale in quanto traduce un sentimento o un'idea, e, in questo senso, dev'essere inventato; il soggetto è una delle fasi essenziali del film.

Di tutto il complesso insegnamento di Kulesciof (che egli stesso sottoporrà in seguito a varie revisioni) Pudovkin non eredita che la teoria degli «attori non professionisti». Ma è una teoria che Pudovkin non metterà mai in pratica, se non per qualche scena o caso particolare, i dimostranti, nella *Madre*, i mongoli, nell'erede di *Ghenghis Kahn*, il ragazzo, in *Un caso semplice*. Anni dopo, Pudovkin ha pubblicato un trattato su *L'attore nel film*, opera fondamentale, che partendo dai concetti esposti nel volume precedente, e in particolare quello della collaborazione artistica e del realismo, forma necessaria dell'arte cinematografica, indica come il metodo di Stanislavski possa essere applicato al lavoro dell'attore cinematografico. *Restare nella parte, mantenere il filo del personaggio, colmare gli spazi vuoti del testo* sono mezzi fondamentali per l'arte del film. Il volume si apre con una brillantissima analisi del momento del film nell'evoluzione dello spettacolo, in cui si sostiene che il film è una fase di progresso rispetto al teatro, di cui risolve le contraddizioni, e la contraddizione essenziale, il proporzionale scadere della qualità dello spettacolo teatrale, in rapporto all'aumento degli spettatori. Il breve volume, pregnante di idee, contiene anche numerosi ricordi della carriera di Pudovkin attore; esempi sempre connessi alle proposizioni estetiche generali che esemplificano efficacemente.

segue alla pag. successiva

segue dalla pag. precedente

Nella sua successiva opera di saggista, coltivata fino all'ultimo, Pudovkin s'è dedicato di preferenza alla definizione della tematica imprescindibile per Kartista sovietico, a quella del concetto di realismo e alla possibilità che esso conviva col romanticismo, alla figura dell'eroe positivo nel film sovietico. Un bell'esempio di questo tipo di saggistica è dato dalla relazione al Congresso internazionale di cinematografia di Perugia, nel 1949, che è apparso anche in italiano. Oltre a un saggio storico sull'evoluzione del film sovietico, scritto in collaborazione con E. Smirnova, si può ancora citare uno studio recente sulla sceneggiatura, e uno recentissimo: *L'opera dell'attore e il sistema di Stanislavski*.

Prima della *Madre*, Pudovkin ha diretto due film, una commedia *Il giocatore di scacchi*, nella quale è inserita, col metodo del *montaggio* alla Kulesciof, la figura del campione Capablanca; e un film scientifico *Il meccanismo del cervello*, sulle teorie del grande fisiologo Pavlov dei riflessi condizionati.

La *madre* è tratto dal celebre grande romanzo omonimo di Massima Gorki, col quale gareggia, forse anche vittoriosamente, per verità e forza emotiva. Lo scenarista, gli attori, e soprattutto l'operatore, hanno collaborato strettamente riuscendo a conferire a tutto il film, di racconto perfetto, un'unità stilistica esemplare. Figurativamente lo stile è caratterizzato da un luminismo singolarmente nuovo nella storia della cinematografia; dove luce e ombra fungono drammaticamente da elemento espressivo, non di accentuazione e tanto meno di ornamento, ma proprio di discriminazione e di individuazione, come nelle ombre bruciate di Rembrandt. Alla stessa esigenza, costantemente significativa, obbediscono le variatissime angolazioni, risultanti in scorcì, spesso inusitati, ma tuttavia di bellissima evidenza.

Può essere interessante riportare un esempio del modo di lavorare di Pudovkin e dei suoi collaboratori, per vedere come questo lavoro sia sempre determinato dall'idea e dagli elementi della storia e mai dal desiderio di stupire o di attingere una qualche esteriore bellezza, come si è visto negli innumerevoli imitatori

e scopiazzatori di inquadrature «alla russa» in Europa e in America. Riferisce l'operatore Golvnia: «...l'osteria è tutta caotica, spezzata, pittorica, nella sua sporca volgarità. Qui la deformità sociale e pittorica diventa stile. La composizione delle inquadrature dell'episodio dell'osteria doveva essere concepita in modo che, attraverso questa deformità, si trasmettesse l'atmosfera eccentrica della trattoria e il suo volto sociale. I numerosi *primi piani* dei frequentatori della trattoria, dei clienti e delle *centurie nere* furono costruiti su linee spezzate, con voluta mancanza di equilibrio, su bruschi e rotti raggi di luce ed ombre fantastiche. Due serie di *primi piani*: i *primi piani* dei frequentatori ubbriachi e dei suonatori di fisarmonica, che caratterizzano l'ambiente, e i *primi piani* delle *centurie* che compiono qui le loro gesta. L'atmosfera vien definita, in egual misura, dai volti e dalle nature morte. Queste ultime furono riprese con esagerato naturalismo: l'aringa, illuminata bruscamente, poggia come una macchia sordida sul piatto sudicio, tra i bicchieri rotti; intorno bicchierini con dentro un liquido torbido. Il sudiciume viene sottolineato dalla luce, messo in rilievo intenzionalmente. In un solo quadro non v'è sporcizia, ma la vodka gocciola come sangue. E' il quadro in cui le *centurie* decidono di compiere la provocazione. La vodka diviene nera, accanto agli stivali neri si forma una pozzanghera nera. I visi dei centurioni sono resi naturalisticamente: sono intenzionalmente sottolineate le deformità fisiche, l'ottusità dei volti, la malvagità degli occhi...».

La stessa tecnica, che l'esempio citato illumina con chiarezza, è in tutto il film. Essa diviene esemplare nella epopea del finale.

Cosa curiosa, il film fu accusato di mancare di unità. Il teorico del formalismo, Victor Sklovski, recensendo *La madre*, affermò: «*La madre* è un centauro: comincia come un'opera prosastica e finisce come un'opera di formalistica poesia».

Tutti sanno quanto la carica significativa del finale sia intensa. Ma il giudizio dello Sklovski dev'esser ricordato, in Italia, dove troppo spesso, a proposito di Pudovkin, si segue un criterio simile di valutazione. (Troppo bello per lasciarlo ai comunisti!).

Questo lo stile delle opere successive: *La fine di Pietroburgo*, del 1927, opera stupenda seppur meno chiusa e compatta della precedente e della seguente per l'apparire di qualche elemento di satira sociale, e per qualche accentuazione espressiva, che scivola verso l'espressionismo: generali senza testa, il magnate della fabbrica ricordato con la statua di Pietro il Grande, gli edifici della civiltà feudale, presi come simbolo della decaduta borghesia e simili.

Un enorme salto in avanti è rappresentato da *L'erede di Ghenghis Kahn* (Tempesta sull'Asia) del 1928. Questa è la storia del progressivo acquisto di una coscienza sociale e patriottica di un individuo isolato, un cacciatore mongolo, che rifiuta le ricchezze e gli equivoci onori, che gli *interventisti* stranieri gli offrono, in cambio del tradimento, per dedicarsi alla difesa del suo Paese e del suo popolo. Il film, universalmente considerato un classico della cinematografia mondiale, si apre con una serie di note soggettive, altamente liriche, che si slargano poi, complicandosi in episodi di commovente umanità (come quello indimenticabile del soldato invasore, condannato all'omicidio: ad una esecuzione) e nei grandi problemi generali che porteranno, senza soluzioni di continuità, al fantastico, travolgente finale.

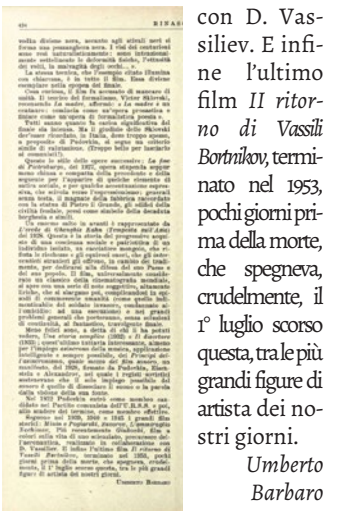
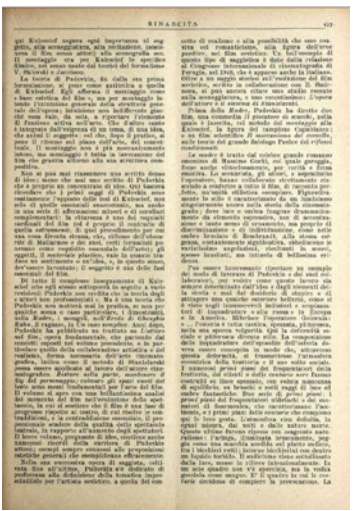
Meno felici sono, a detta di chi li ha potuti vedere, *Una storia semplice* (1932) e *Il disertore* (1933); quest'ultimo tuttavia interessante, almeno per l'impiego *asinrono* della musica, applicazione intelligente e sempre possibile, dei *Principi dell'asinronismo, quale mezzo del film sonoro*, un manifesto, del 1928, firmato da Pudovkin, Eisenstein e Alexandrov, nel quale i registi-sovietici sostenevano che il solo impiego possibile del *sonoro* è quello di dissociare il suono o la parola dalla visione della sua fonte.

Nel 1932 Pudovkin entrò come membro candidato nel Partito comunista dell'U.R.S.S. e poi, allo scadere del termine, come membro effettivo.

Seguono nel 1939, 1940 e 1945 i grandi film storici: *Minin e Pogliarski*, *Suvorov*, *L'ammiraglio Nachimov*. Più recentemente *Giukovski*, film a colori sulla vita di uno scienziato, precursore dell'aeronautica, realizzato in colla-

borazione con D. Vassiliev. E infine l'ultimo film *Il ritorno di Vassili Bortnikov*, terminato nel 1953, pochi giorni prima della morte, che spegneva, crudelmente, il 1° luglio scorso questa, tra le più grandi figure di artista dei nostri giorni.

Umberto
Barbaro



Divine shock! Due o tre cose sulla musa di John Waters

«Quando pensi a una bomba sexy pensi alla Monroe o alla Mansfield, non pensi a un uomo di 135 chili»
(John Waters, *Shock*, p. 196)



Roberto Baldassarre

Ha perfettamente ragione John Waters nell'affermare che Divine certamente non era assimilabile alle classiche *Sexy Bomb*, sia per il suo corpulento fisico e sia per il suo volto truce, ma sin da *Pink Flamingos* (1972), in cui faceva azioni inenarrabili, si è trasformata in un'icona cinematografica.

La sua carriera d'attrice era iniziata casualmente, con dei filmini amatoriali realizzati con un ghiribizzo artistico, poi divenuta protagonista con dei veri e propri Cult-Movies, e infine approdare dentro l'apparato mainstream (addirittura in produzioni adatte alle famiglie) che, purtroppo, a causa della morte improvvisa, non si concretò.

Già la scelta di quel nome d'arte definisce quella spiccata propensione all'auto-adulazione, nel considerarsi completamente divina, e in *Female Trouble* (1974) si possono ravvisare alcune somiglianze tra il personaggio di Dawn Davenport e Divine, ovvero raggiungere il successo a qualunque costo (non a caso Divine nel precedente lungometraggio aveva ingurgitato, in diretta, un fresco escremento di cane).

Divine, alias Harry Glenn Milstead (1945-1988)

Harry Glenn Milstead nacque a Towson, nel Maryland, il 19 ottobre 1945, in una famiglia di umili origini e di ferrea fede Battista. Quando Harry era appena adolescente, la famiglia si trasferì a Lutherville, un sobborgo di Baltimora, e sarà proprio in questa nuova cittadina che conoscerà il suo pigmalione John Waters. Il periodo adolescenziale per Harry/Divine fu terribile, perché a causa della sua stazza fisica e per i suoi modi effeminati, era bersaglio di uno spietato bullismo. Più di una volta, per evitare scherzi o cori sfottenti, dovette correre a nascondersi, e persino chiudersi a chiave. Per guadagnare qualche soldo, lavorò part-time in una fioreria (i fiori e la loro cura erano una delle sue passioni). Harry Glenn Milstead conseguì il diploma di parrucchiere e in seguito, poiché aveva dei vizi alquanto costosi (prevalentemente vestiti e auto), i genitori lo aiutarono ad aprire un negozio di parrucchiere, in modo tale che potesse sostenersi economicamente da solo.



Female Trouble

Scoprì la propria omosessualità intorno ai 17 anni, sebbene già avesse il vezzo di travestirsi. Quello che gli mancava, però, era essere accettato dalla comunità, e soprattutto dare sfogo alla sua insita vanità. Sarà proprio il suo concittadino John Waters, amante di freaks e oggetti kitsch, a offrirgli le prime possibilità recitative, e a trasformarla, poco a poco, in diva, tanto che poi Divine potrà anche trasformarsi in trasgressiva cantante di musica dance.

La carriera cinematografica di Divine durò un ventennio, dal 1966 al 1988, mentre la carriera di cantante, tra il 1981 e il 1988. Ebbe anche una proficua carriera come entertainer in molte discoteche e clubs, che se la contendevano per il suo modo di esibirsi ed esprimersi in maniera provocatoria con il pubblico. Harry Glenn Milstead morì improvvisamente il 7 marzo 1988 a Los Angeles, a causa di un attacco cardiaco. Era obeso, e le sue abitudini alimentari erano molto lontane dai canoni salutisti, senza dimenticare l'uso costante di droghe. Ironia della sorte, morì il giorno prima della sua partecipazione, nelle vesti dello zio Otto, nella sit-com *Sposati... con figli* (*Married... with Children*, 1987-1997), un telefilm per



Divine

un pubblico di famiglie.

Osservando e valutando il suo successo professionale, se da un lato fu merito di John Waters (che la scoprì e gli cucì addosso personaggi indimenticabili), dall'altro fu anche merito del suo agente Bernard Jay, che dalla seconda metà degli anni Settanta curò attentamente il suo percorso professionale, oltre che l'immagine. Qualche anno dopo la scomparsa di Divine, fu proprio Jay a scrivere la prima biografia sulla sua star, *Not Simply Divine* (1993), libro a tutt'oggi mai edito in italiano.

Divine attrice-attore per John Waters

Tra il 1966 e il 1988 il regista di Baltimora ha realizzato dieci opere, e Divine vi apparve in ben nove. La mancata partecipazione di Divine a *New Punk Story* (*Desperate Living*, 1977) fu perché era impegnata nella sua prima tournée teatrale, frutto del successo ottenuto con i due ruoli cult in *Pink Flamingos* e *Female Trouble*. Nei film di Waters Divine ha sempre interpretato personaggi trasgressivi, e solamente negli ultimi due lungometraggi ha vestito panni di donne normali, benché con venature grottesche.

Nel cortometraggio *Roman Candles* (1966), Divine è quasi una comparsa, ed è una suora che fuma; Nel secondo cortometraggio, *Eat your Makeup* (1968) è addirittura Jacqueline Kennedy, in una rivisitazione onirica/provocatoria dell'assassinio di JFK; *The Diane Linkletter Story* (1969), anch'esso cortometraggio, è un iconoclastico istant biopic su Diane Linkletter, figlia del noto volto televisivo Art Linkletter, che si era suicidata in quel medesimo anno, e Divine interpreta, chiaramente, Diane; *Mondo*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
Trasho (1969), primo lungometraggio e primo cult-movie di Waters, diviene fondamentale anche perché è da quest'opera che Divine acquisisce definitivamente il proprio nickname; con *Multiple Maniacs* (1970) Waters continua il suo percorso di cineasta shockante, mettendo in scena siparietti disgustosi e freaks, e Divine diviene... Lady Divine.

Però è con *Pink Flamingos* che si crea definitivamente il fenomeno Waters/Divine. Se i due precedenti lungometraggi avevano avuto una programmazione a livello underground (e i cortometraggi una visibilità clandestina, a livello "familiare"), questo terzo lungometraggio fu proiettato in larga parte degli Stati Uniti, divenendo rapidamente uno dei più noti Midnight Movies.

Certamente un'opera ancora grezza nella messa in scena, per ovvi motivi di budget, ma molto più precisa nella ferocissima satira contro la società americana. Questo film è divenuto famigerato per alcune scene tanto disgustose quanto incredibili: la già citata scena di Divine che mangia l'escremento del cane; per l'uomo capace di far muovere il proprio sfintere a piacimento, mostrato con gioia dal regista con un lungo close-up; la scena in cui Divine e il figlio leccano il mobilio della casa dei nemici; per la partecipazione di Edith Massey (new entry della factory), che si ciba solamente di uova; per la fellatio (dal vero) di Divine al figlio.

Female Trouble, pellicola rischiosa per Waters perché doveva confermare le sue doti trasgressive e allo stesso tempo una sua maturazione registica, è come le precedenti pellicole ampiamente provocatoria, ma non fa più uso di quelle scene pornografiche (fellatio, caviar, ecc.), e le scene volutamente disgustose sono tutte ricostruite. Certamente



Divine nel doppio ruolo in "Grasso è bello"

la scena più "raccapricciante" è quella in cui Dawn recide a morsi il cordone ombelicale della figlia appena nata. *Female Trouble* è anche importante perché Divine interpreta per la prima volta anche un personaggio maschile, ovvero lo stupratore che mette incinta Dawn. Detta scena è esilarante perché è come se Divine stuprasses se stessa, e il tocco – di classe – di Waters si nota anche nel far vedere che le mutande dello stupratore hanno una macchia marrone.

Polyester (1981), sesto lungometraggio, segna il primo passo di Waters verso il cinema normale, almeno per quanto riguarda la storia, ma anch'essa contiene ancora alcuni tipici momenti provocatori del regista. In questo caso la tipica famiglia middle-class descritta, e in cui Divine interpreta una casalinga insoddi-



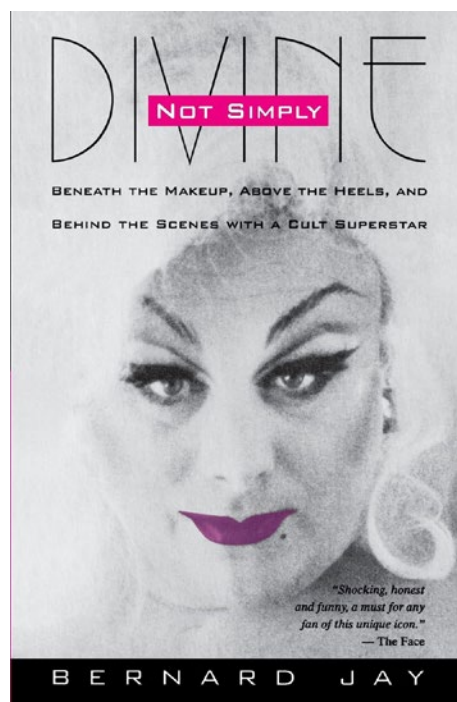
Divine John Waters

presente soltanto in *Lust in the Dust* (1985) di Paul Bartel, che fu proprio la sua prima esperienza attoriale sotto la direzione di un altro regista. Parodia western prodotta e interpretata da Tab Hunter, co-protagonista di *Polyester*, la regia inizialmente era stata proposta a John Waters, che rifiutò perché il copione non era suo, e tra i protagonisti doveva esserci anche Edith Massey, morta nel 1984. In *Stati di alterazione progressiva* (*Trouble in Mind*, 1985) di Alan Rudolph, Divine interpreta un corpulento e odioso boss. Nell'episodio "Due strani ospiti" (*Seymourlana*) del serial televisivo *Un salto nel buio* (*Tales from the Darkside*, 1984-1988), prodotto da George Romero, interpreta il losco ambasciatore orientale Chia Fung. In *Fuori dal buio* (*Out of the Dark*, 1989) di Michael Schroeder, pellicola uscita postuma, Divine interpreta il detective Langella, un ruolo di contorno.

Divine cantante

Va precisato che Divine non aveva particolari doti canore, anzi... Il successo delle canzoni era dovuto principalmente all'eccesso del personaggio, e poi ai testi delle canzoni, che abbondavano di doppi sensi. Questa carriera parallela, piaceva molto a Divine proprio perché poteva esibirsi dal vivo e pertanto saziare il suo esibizionismo. Inoltre la carriera canora gli permetteva di ricevere elogi senza doverli condividere con altri, come ad esempio John Waters, che in un certo qual modo cominciava a divenire una presenza oscurante. In questa breve carriera, proprio a causa della morte improvvisa, Divine ha realizzato solamente due album: *Jungle Jezebel* (1984) e *T Shirts and Tight Blue Jeans (Non Stop Dance Remix)* (1988). Maggiore è stata la produzione di singles (in totale 14), anche perché la forza del personaggio era quella di calamitare l'attenzione su una canzone trasgressiva, mentre un album richiedeva più lavoro e arrangiamenti. Singolo di maggior successo fu *You Think You're a Man* (1984), una canzone dance dai toni molto accattivanti e sensuali.

Roberto Baldassarre



Not Simply Divine

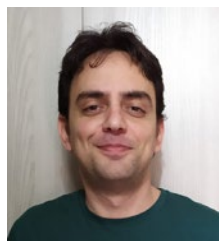
sfatta, è piena di tare: il figlio feticista, il marito pornografo, la figlia squaldrina. La notorietà dell'opera è dovuta principalmente all'escamotage pubblicitario per le proiezioni ai cinema: agli spettatori veniva dato un talloncino di carta in cui erano presenti diversi odori/puzze. Al momento opportuno (quando sullo schermo appariva il simbolo) gli spettatori dovevano grattare lo specifico numero e così potevano sentire dal vivo gli odori che erano stati messi in scena nel film (flatulenze, vomito, odore di piedi, ecc.).

Grasso è bello (*Hairspray*, 1988) fu il definitivo passo del regista di Baltimora verso toni più mansueti, e la pellicola è un affettuoso quanto beffardo omaggio agli anni Sessanta. Divine in recita nuovamente in due ruoli: fa la mamma casalinga comprensiva della protagonista, e fa il cattivo Arvin Hodgpile, proprietario dell'autosalone dove si svolge il confronto finale tra le due ragazze.

Divine attrice per altri autori

La collaborazione tra Divine e gli altri registi è stata molto effimera e meno proficua rispetto al sodalizio con Waters, ma certamente dimostra come Divine stesse maggiormente smettendo i panni della scandalosa Drag Queen per vestire i panni di un attore più accorto e attento alla recitazione, sebbene in ruoli di secondo piano. La Divine classica, volgare e impertinente è

L'XI edizione del Festival di Licodia Eubea, dedicato al cinema archeologico ed etnoantropologico, si concentra sul rapporto tra l'uomo e la Terra



Fabio Fancello

Tema portante dell'edizione 2021 della Rassegna del Documentario e della Comunicazione Archeologica di quest'anno è stata la relazione tra l'Uomo e la Natura, in un ritrovato rapporto di tutela e rispetto. Il Festival, giunto ormai all'undicesima edizione, ha trasformato, ancora una volta, il borgo di Licodia Eubea nel centro del documentarismo archeologico internazionale.

“Non si torna più indietro” ripete Lorenzo Daniele, direttore artistico insieme ad Alessandra Cilio, alludendo alla crescita esponenziale di una manifestazione nata come un esperimento e ideata insieme al presidente della sezione locale dell'Archeoclub d'Italia, Giacomo Caruso. A ogni edizione la manifestazione si arricchisce di nuovi tasselli e attività parallele. Tra di esse, quest'anno, figura la mostra “Cà semu. La Madre Terra” del fotografo Giovanni Jay Cavallaro, nato a Manhattan ma dalle radici che affondano a Piedimonte Etneo, nel catanese. La sua è una riscoperta delle origini che accompagna uno sguardo di novità al retaggio della memoria materna. Spesso le attività collaterali assumono la forma di veri e propri “eventi nell'evento”, come nel caso della coinvolgente performance di arte contemporanea dell'attrice Margherita Peluso e del suo staff artistico con il progetto “Madre Terra, Natura-Naturans. Tra materia, immagine e corpo”, completata dalla mostra fotografica di Andrea Iran e Giuseppe La Rosa. L'invocazione a un ritrovato rapporto con la Terra, prima forma divina concepita dall'uomo, che le ha dato molti nomi ma che l'ha sempre intesa come la Grande Madre, ambisce a stimolare una profonda riflessione sul rispetto e su un affetto sincero per il pianeta, oggi allo stremo.

Il palinsesto dei film in programma quest'anno ha contato su 18 opere in concorso, tra cui alcune internazionali, con un livello qualitativo complessivo delle produzioni molto alto, che ha dato vita a una competizione molto avvincente, il cui esito è stato deciso da una manciata di differenze percentuali. Tra i documentari, il film *Antica Trasversale Sicula. Sul cammino della Dea Madre* di Francesco Bocchieri, il più votato dal pubblico, ha confermato, ancora una volta, il profondo rapporto con ambiente e territorio che ha contraddistinto questa edizione. I protagonisti sono i camminatori, devoti a una fede laica che si rivolge alla Terra, la Dea Madre. L'antico cammino, riscoperto grazie agli studi di



RASSEGNA del documentario e della comunicazione ARCHEOLOGICA

Biagio Pace, assume, infatti, i connotati del pellegrinaggio religioso, con partecipanti da tutto il mondo che, dopo un lungo percorso insieme, finiscono per dichiararsi fratelli. Il percorso che attraversa l'isola, da Mozia a Kamarina, riscopre ecosistemi e realtà affascinanti radicate nella complessa e tumultuosa

storia siciliana. Significativa la scelta di dedicare l'ultimo segmento dell'opera alla contrapposizione tra i paesaggi siciliani “da cartolina” e i segni dell'incuria dell'uomo, irrispettoso con l'ambiente e disinteressato alla tutela del patrimonio culturale del territorio.

Un viaggio ancora più lontano è quello compiuto dallo spettatore guardando il film di Nicolò Bongiorno, *Songs of Water Spirits*. Ambientato nella regione indiana del Ladakh, rappresenta una realtà che, da uno sguardo occidentale, appare arcana e probabilmente anacronistica, in cui usanze e sensibilità religiose diverse convivono pacificamente. Oggetto dello sguardo del regista è la prospettiva di radicale sviluppo che investe l'area, che minaccia uno stravolgimento ambientale e lo snaturamento della dimensione culturale della popolazione.

Interessante è stata anche l'indagine archeologica protagonista del documentario *Thalassa. Il racconto* di Antonio Longo, condotto dall'archeologo Salvatore Agizza. È un film dedicato all'archeologia subacquea, disciplina condizionata, in passato, da approcci non adatti alla conservazione dei reperti nascosti nelle profondità marine. Attraverso l'utilizzo di filmati d'archivio di RAI Teche, l'audiovisivo ricostruisce la storia di alcune importanti scoperte nelle acque del Sud Italia, come la città sommersa di Baia, ritrovata nei pressi di Pozzuoli dal leggendario comandante Raimondo Buccher, pioniere della fotoinmatografia subacquea mondiale. Alle immagini storiche fanno da contraltare le interviste ad alcuni esperti. Tra di essi, Luigi Fozzati dell'Istituto Italiano di Archeologia Subacquea, che ricorda come l'archeologia subacquea sia fondata su una ricerca del rapporto tra l'uomo e l'acqua, senza il quale la disciplina non esisterebbe. Da segnalare anche il commento del direttore del MANN Paolo Giulierini, che riconosce il fondamentale contributo alla disciplina dell'indimenticato archeologo Sebastiano Tusa, tra i promotori di alcune delle straordinarie ricerche da cui ha avuto origine la mostra “Thalassa, meraviglie sommerse dal Mediterraneo”, che ha riunito in una sola esposizione circa 400 reperti.



Maria Antonietta Rizzo consegna il premio 'Antonino Di Vita' all'archeologo Lorenzo Nigro



A dx Francesco Bocchieri, regista del film 'Antica Trasversale Sicula'



A sx Dionysia Kopana, regista del film 'The trace of time'

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Da menzionare, infine, è il film *The trace of time* della regista greca Dionysia Kopana, presentato in prima nazionale proprio a Licodia e premiato dalla giuria internazionale di qualità come "miglior film". È un documentario



I Direttori Artistici del Festival Lorenzo Daniele e Alessandra Cilio



Al centro il fotografo statunitense Jay Cavallaro

dalle fondamenta riflessive e filosofiche e dalla forte componente nostalgica, che diventa un omaggio alla figura dell'archeologo Yannis Sakellarakis, scomparso nel 2010. Le "tracce", disperse nel tempo, sono quelle lasciate dallo studioso, che ha segnato indelebilmente i luoghi e le persone con cui è entrato in contatto. Nel suo pensiero, l'archeologia non guarda solo al passato, ma è fondamentale per imparare dagli errori e pensare al futuro.

Al futuro guarda anche un Festival dalle grandi ambizioni come quello licodiano, con un



Performance di Margherita Peluso presso il Castello Santa Pau




XI RASSEGNA del documentario e della comunicazione ARCHEOLOGICA

Premio "Antonino Di Vita"



LICODIA EUBEA (CT) 14-17 OTTOBRE 2021

GIÀ ANTICA CHIESA DI S. BENEDETTO E S. CHIARA
Piazza Stefania Noce
e sulla piattaforma digitale 



SGOGLIA IL CATALOGO

con il sostegno di  Regione Siciliana
Assessorato Turismo Sport e Spettacolo

con il patrocinio di  UNIVERSITÀ
degli STUDI
di CATANIA

main sponsor  BAGLIO DI PIANETTO

media partner  Vart

con il patrocinio di  siciliafilm
COMMISSIONI

 FCS

 cinemataliano

 impress

 Te

 Xenon

 Wireless

con il sostegno di  Comune di Licodia Eubea

 SENSI
CONTEMPORANEI

 FESTIVAL

    eventbrite

Per informazioni sulle strutture ricettive convenzionate con il festival: hospitality.rassegnalicodia.it - L'ingresso in sala sarà possibile solo su prenotazione attraverso la piattaforma eventbrite il fino all'esaurimento dei posti disponibili. L'accesso a tutti gli eventi sarà regolamentato secondo le norme anti Covid in vigore: saranno obbligatori il possesso del green pass e l'utilizzo della mascherina.



Performance di Margherita Peluso presso il Castello Santa Pau

crescente bacino di appassionati di tutte le età che si riversano ogni anno nella comunità iblea, delegazioni artistiche sempre più numerose e uno staff sempre più specializzato. La manifestazione è per tutti loro un viaggio nell'archeologia e nell'antropologia, nel contesto di una comunità accogliente e di una cittadina ideale per chi vuole allontanarsi dalla quotidianità e "nutrirsi" di cinema e di cultura.

Fabio Fancello



Performance di Margherita Peluso presso Piazza Stefania Noce

Laureato in Comunicazione della cultura e dello spettacolo, si interessa di cultura popolare, antropologia visiva e archeologia pubblica. È consulente scientifico e territoriale per produzioni documentaristiche e televisive.

* Fotografie di Gregorio Giarrusso

www.rassegnalicodia.it
 Diari di Cineclub | Media partner

La cuccagna (1962) di Luciano Salce

Pappagalli, parolai e parvenu degli operosi anni Sessanta



Demetrio Nunnari

Roma. Stralci di quotidiano in un cortile. Dei bimbi giocano a "campana", altri gustano un gelato e una bella canta alla finestra. Accostata ad un portone, una ghirlanda, e sulla volta un fiocco rosa. In quel mentre, in casa Rubinace è un parapiglia. Al telefono, Rossella (Donatella Turri) risponde a

degli annunci di lavoro, intanto che il cognato si adira per la pagina sparita dal giornale. Altero, il fratello Natalino ancheggia in salotto cercando il *pullover*. E la mamma lo difende: è sensibile, è malato. Ma, d'un tratto, cade il silenzio; c'è *Carosello*. Pesa tanto la famiglia alla ragazza, che vorrebbe trovarsi un impiego; magari dattilografa. Parte dunque all'avventura per le vie della città. Ma l'inizio non promette granché bene. Il primo a importunarla è il casanova del quartiere. Rossella ha belle forme, e per la via è un tripudio di commenti osé. E, sul bus, la "mano morta". Assieme ad altre, è cacciata in malo modo dalla mordace e sfiorita segretaria d'un notaio: "Andate, andate a via Teulada!". Ripiega su una copisteria, ma la paga è bassa. S'imbatte così nel dottor Visonà (Umberto D'Orsi), un traffichino dalla mancia facile che si occupa di ricerche di mercato. E conosce, nei suoi giri, lo strambo Giuliano (Luigi Tenco), un torvo ragazzo che l'aiuta ad attraversar la strada in una capitale oppressa dal traffico. Passa anche per uno studio pubblicitario, dove i "creativi" oziano tutto il dì per sfornare idee imbarazzanti e il capufficio la invita a casa per firmare un contrattino. La solita solfa. Riappare Giuliano, coi suoi discorsi anarchici. Una sera, al bar, i due incrociano Oscar, amico di lui: s'è arricchito procurando *entraîneuse* a turisti danarosi. Detto in soldoni, fa il "pappa". Risputa pure Visonà, che adesso opera in beni archeologici.

Nel mezzo di un pranzo di lavoro, però, questi stringe un nuovo *business* con un altro commensale. Terreni metaniferi. Altra mancia, altra fuga. Con l'inganno, uno studio fotografico estorce a Rossella qualche scatto in *déshabillé*, e ci vuole l'intervento di Giuliano per riavere i negativi. La ragazza è confusa. Visonà è intanto dentro per tentata corruzione, e un'amica ha fatto i soldi dandosi alla "vita". Torna così alle foto per adulti, ma finisce col farsi arrestare. A casa l'aria si è fatta irrespirabile e Rossella fugge con Giuliano. Anche lui ha il suo cruccio: la leva. Meditano assieme – senza troppa convinzione – di togliersi la vita infilandosi in un'area militare durante alcune prove. Ma queste fanno *flop*. Poco male. La cuccagna è per i



ricchi. Ai due non rimane che l'amore; altro non serve. Un tratto suggestivo della cinematografia è il suo configurarsi, talvolta, quale storia del costume. Non è inconsueto, dunque, provare davanti a *La cuccagna* di Salce la sensazione forte di un *déjà vu*. Il soggetto, l'e-



contagiosa, ipercinetica dissolutezza. Quel boom economico che negli anni Cinquanta è ancora di là da venire, adesso deflagra, e tutti si arrovellano in cerca dell'affare "assoluto", per usar le parole del dottor Visonà. È lui, simpatico maneggiatore travolto dal vento del progresso, il simbolo di un'era in cui l'uomo si fa lupo degli uomini. E delle donne. Se, in *Roma ore 11*, Cornelia arrossisce alla timida corte di un soldatino, Rossella a fatica tiene a bada orde di gigolò case-recci e spiantati affaristi dalle mani lunghe. Ma a siffatto libertinaggio non corrisponde, invero, una maggior ampiezza di vedute, e la nostra Italieta si mostra ancora alquanto *parvenu*. Così, davanti alla gaia diversità di Natalino che si tinge di biondo platino, il commento più mite di casa rievoca gli spettri del duce e del confino a Carbonia. Ma è tardi per il dramma; *Campanile sera* sta cominciando. La tivù è, al contempo, il collante della famiglia di quegli anni e il narcotico dei suoi malesseri. Ennesimo tratto in comune col film sopra citato è, infine, quella certa opacità che sfilza un po' tutte le figure maschili. Si pensi alla claunesca sortita d'un esercito inetto capeggiato dall'improbabile "colonnello" Salce. Orbene, il solo a sottrarsi a questa legge di natura è il torvo Giuliano. Il suo personaggio, interpretato in maniera toccante da Luigi Tenco, non è qui una licenza al genere del *musicarello* che impazza. Al di là della sincera prova di attore si scorge, anzi, in lui quell'indole riottosa e tormentata che nella vita reale egli non si cruccia di celare. Ed una frase nel film – "... piuttosto mi ammazzo" – getta un velo di inquietudine sul baratro che ha in sé, e lascia il dubbio che il gesto fatale di qualche anno più tardi fosse, in fondo, l'ultimo fendente infer-



contagiosa, ipercinetica dissolutezza. Quel boom economico che negli anni Cinquanta è ancora di là da venire, adesso deflagra, e tutti si arrovellano in cerca dell'affare "assoluto", per usar le parole del dottor Visonà. È lui, simpatico maneggiatore travolto dal vento del progresso, il simbolo di un'era in cui l'uomo si fa lupo degli uomini. E delle donne. Se, in *Roma ore 11*, Cornelia arrossisce alla timida corte di un soldatino, Rossella a fatica tiene a bada orde di gigolò case-recci e spiantati affaristi dalle mani lunghe. Ma a siffatto libertinaggio non corrisponde, invero, una maggior ampiezza di vedute, e la nostra Italieta si mostra ancora alquanto *parvenu*. Così, davanti alla gaia diversità di Natalino che si tinge di biondo platino, il commento più mite di casa rievoca gli spettri del duce e del confino a Carbonia. Ma è tardi per il dramma; *Campanile sera* sta cominciando. La tivù è, al contempo, il collante della famiglia di quegli anni e il narcotico dei suoi malesseri. Ennesimo tratto in comune col film sopra citato è, infine, quella certa opacità che sfilza un po' tutte le figure maschili. Si pensi alla claunesca sortita d'un esercito inetto capeggiato dall'improbabile "colonnello" Salce. Orbene, il solo a sottrarsi a questa legge di natura è il torvo Giuliano. Il suo personaggio, interpretato in maniera toccante da Luigi Tenco, non è qui una licenza al genere del *musicarello* che impazza. Al di là della sincera prova di attore si scorge, anzi, in lui quell'indole riottosa e tormentata che nella vita reale egli non si cruccia di celare. Ed una frase nel film – "... piuttosto mi ammazzo" – getta un velo di inquietudine sul baratro che ha in sé, e lascia il dubbio che il gesto fatale di qualche anno più tardi fosse, in fondo, l'ultimo fendente infer-

contagiosa, ipercinetica dissolutezza. Quel boom economico che negli anni Cinquanta è ancora di là da venire, adesso deflagra, e tutti si arrovellano in cerca dell'affare "assoluto", per usar le parole del dottor Visonà. È lui, simpatico maneggiatore travolto dal vento del progresso, il simbolo di un'era in cui l'uomo si fa lupo degli uomini. E delle donne. Se, in *Roma ore 11*, Cornelia arrossisce alla timida corte di un soldatino, Rossella a fatica tiene a bada orde di gigolò case-recci e spiantati affaristi dalle mani lunghe. Ma a siffatto libertinaggio non corrisponde, invero, una maggior ampiezza di vedute, e la nostra Italieta si mostra ancora alquanto *parvenu*. Così, davanti alla gaia diversità di Natalino che si tinge di biondo platino, il commento più mite di casa rievoca gli spettri del duce e del confino a Carbonia. Ma è tardi per il dramma; *Campanile sera* sta cominciando. La tivù è, al contempo, il collante della famiglia di quegli anni e il narcotico dei suoi malesseri. Ennesimo tratto in comune col film sopra citato è, infine, quella certa opacità che sfilza un po' tutte le figure maschili. Si pensi alla claunesca sortita d'un esercito inetto capeggiato dall'improbabile "colonnello" Salce. Orbene, il solo a sottrarsi a questa legge di natura è il torvo Giuliano. Il suo personaggio, interpretato in maniera toccante da Luigi Tenco, non è qui una licenza al genere del *musicarello* che impazza. Al di là della sincera prova di attore si scorge, anzi, in lui quell'indole riottosa e tormentata che nella vita reale egli non si cruccia di celare. Ed una frase nel film – "... piuttosto mi ammazzo" – getta un velo di inquietudine sul baratro che ha in sé, e lascia il dubbio che il gesto fatale di qualche anno più tardi fosse, in fondo, l'ultimo fendente infer-

Demetrio Nunnari

Abbiamo ricevuto

Dante e il cinema – I film ispirati alla vita e alle opere dell'autore della Divina Commedia

Paolo Speranza
Gremese Editore

“E quindi uscimmo a riveder le stelle”. Uno dei versi più famosi della *Divina Commedia* calza proprio a pennello per un libro che parla di Dante dal punto di vista cinematografico visto che forzandolo in chiave metaforica, può significare anche “Finalmente rivediamo le stelle del cinema”. Si perchè nell'overdose delle celebrazioni dantesche in occasione del settecentesimo anniversario della scomparsa del Poeta alcune anche inutili e ripetitive, mancava il tassello fondamentale del rapporto tra Dante e il cinema. E ci ha pensato tempestivamente l'editore Gremese che ha fatto uscire un bel libro di Paolo Speranza intitolato *Dante e il cinema – I film ispirati alla vita e alle opere dell'autore della Divina Commedia* (pagg. 223, euro 24,00) per la collana “La cineteca degli immortali” diretta da Enrico Giacobelli che ha anche curato il volume. L'argomento un po' rimosso o trascurato è di quelli impegnativi se non altro perchè la filmografia è sterminata, articolata e stratificata e chiunque vi si è accostato ha rischiato di perdersi “in una selva oscura”. Speranza, docente di letteratura e storico del cinema avellinese, direttore della rivista “Cinemasud”, ha fatto un lavoro certosino e appassionato ripercorrendo la parabola del filone dantesco nel cinema mondiale lungo le coordinate temporali (dal muto al sonoro) e geografiche, dal cinema americano delle origini a quello italiano, dalla Francia alla Germania fino a Hollywood, contestualizzando i singoli film (molti dei quali perduti) secondo la ricezione culturale dell'opera di Dante e l'evoluzione artistica e tecnica del cinema, organizzando i documenti finora disponibili e offrendo al lettore informazioni inedite e preziose. Gli oltre trenta film ispirati alle opere e alla vita di Dante, ma anche i documentari, i prodotti di animazione e videoarte, le serie tv, una selezione di film con echi e citazioni dantesche, le parodie, i film mancati, sognati anche da Pasolini e Fellini, i lavori in corso sono trattati e organizzati in quattro capitoli che hanno per titolo un frammento della *Commedia* “Tre donne intorno al cor...”, “Or discendiamo quaggiù nel cieco mondo”, “Produce esto visibile parlare...”, “Quanti dolci pensier, quanto disio...”. Un viaggio emozionante che parte dal 1907 con una *Francesca da Rimini* americano e incrocia tra i tanti i due film italiani sull' *Inferno* realizzati nel 1911 per arrivare fino alla maratona in video (100 minifilm di 12 minuti l'uno abbinati ai 100 canti) *In viaggio con Dante* di Lamberto Lambertini concluso nel 2018. Ma anche un testo che si rivolge ai dantisti più colti, ai cultori della *Divina Commedia*, ai semplici appassionati dell'universo dantesco e agli studiosi, un testo imprescindibile per chiunque voglia continuare e approfondire



la ricerca su questo fondamentale segmento dantesco. In appendice la filmografia completa e una preziosa esaustiva bibliografia. Ed è davvero pregevole l'apparato iconografico con oltre 200 tra manifesti d'epoca, foto, foto di scena e fotogrammi bianco e nero spesso con didascalie ironiche riservando un capitolo alle “CineDantescherie a colori”. Mentre si aspetta ancora il grande film sulla *Divina Commedia* mancato anche nell'anno della ricorrenza ma - come scrive l'autore nella prefazione - “Umiltà, inventiva e consapevolezza culturale sono le direttrici lungo le quali può

ripartire un cammino iniziato fin dalle origini del cinema, quando produttori e registi in Italia e oltreoceano scoprirono l'inesauribile risorsa costituita dall'opera di uno degli autori più cinematografici fra i grandi della letteratura universale”

Alberto Castellano

Dante e il cinema – I film ispirati alla vita e alle opere dell'autore della Divina Commedia

Paolo Speranza

Gremese Editore

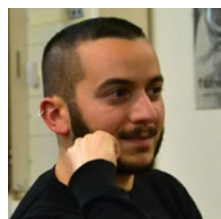
Pagg. 223, Euro 24,00, Codice ISBN 978-88-6692-129-5

Congresso in tempi di pandemia del Centro Regionale Sardo FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema



Marco Asunis

Si è svolto in Sardegna nella città di Oristano, il congresso del centro regionale sardo della FICC, abbinato a un corso di autoformazione residenziale per operatori e operatrici culturali dell'associazionismo cinematografico.



Gigi Cabras

Un importante appuntamento culturale formativo all'interno della seconda edizione di *Save the Green!*, un circuito cinematografico tematico sui valori ambientali, articolato e diffuso nel territorio e realizzato

grazie al finanziamento di una apprezzata legge regionale sul cinema. È stato un incontro che ha visto partecipare, oltre a una quarantina di rappresentanti di circoli e associazioni culturali, il presidente nazionale della FICC con alcuni altri membri dell'ufficio di presidenza e della direzione nazionale. Un incontro che è servito per discutere delle difficoltà di questo tempo, della volontà e delle possibilità di rilancio e per rinnovare le cariche sociali del Centro Regionale. Hanno partecipato all'incontro anche due importanti rappresentanti della IFFS – International Federation of Film Societies, l'associazione internazionale che raccoglie e organizza le Federazioni nazionali affiliate nei diversi continenti: il portoghese Joao Paulo Macedo, presidente della IFFS, ed il messicano Segretario Generale Gabriel Rodriguez Alvarez, che si è collegato da Città del Messico via streaming. Nelle pagine a seguire di questa presentazione, sarà lo stesso Macedo a raccontare le sue impressioni dell'incontro con questa realtà associativa sarda. Sono stati tre giorni di intenso impegno che hanno consentito di mettere a fuoco e a confronto lavoro e metodologie culturali diverse dell'associazionismo culturale cinematografico nel mondo. Un impegno di tre giornate che si può così sintetizzare. Da Venerdì 15 ottobre alle ore 18,00, all'Hotel Mistral II di Oristano, inizia la prima giornata del corso autoformativo, che si concentra tutta sulla visione e la discussione del film canadese del 2018 di Jennifer Baichwal, Edward Burtynsky e Nicholas de Pencier, "Antropocene – L'epoca umana". Un appuntamento inserito nel calendario della seconda edizione del circuito cinematografico *Save the Green!* Il secondo giorno dei lavori si è aperto con le

autopresentazioni di ogni partecipante che ha anche introdotto il proprio Circolo o la realtà culturale di appartenenza, enunciando le diverse attività svolte, le criticità affrontate nell'ultimo anno e le aspettative riferite al corso stesso. Si è poi aperto ufficialmente il Congresso 2021 per il rinnovo delle cariche sociali del Centro Regionale, con la nomina del Presidente del Congresso, l'operatore Lino Ariu del circolo "Nuovo Pubblico", delle commissioni elettorali e politica, e la lettura da parte del segretario Luigi Cabras della relazione della segreteria regionale uscente (di cui se ne propone uno stralcio nella parte giù in basso). È seguita a conclusione della mattinata una sessione di approfondimenti anche con ospiti esterni, rappresentanti di associazioni con le quali la FICC sta fortemente collaborando. Hanno portato così il loro saluto via streaming l'Aamod – Archivio audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico con Antonio Medici, direttore del Premio Cesare Zavattini, raccontando la storia dell'Archivio e del Premio Zavattini rivolto ai giovani filmmaker, e il Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli con il suo direttore artistico Maurizio Del Bufalo, con il quale la FICC collabora con diverse giurie da diversi anni. Sono intervenuti successivamente a conclusione di una mattinata intensa, Elisabetta Randaccio rappresentante istituzionale FICC nella IFFS, la siciliana Tiziana Spadaro Stornello dell'Ufficio di Presidenza FICC, il presidente FICC Marco Asunis ed il presidente IFFS Joao Paulo Macedo, che hanno parlato della storia e delle diverse problematiche che attanaglia oggi il mondo dell'associazionismo culturale cinematografico. Problematiche che sono state al centro dei diversi gruppi di lavoro che hanno caratterizzato il lavoro pomeridiano, prima che venisse proposto alla visione, discussione e, successivamente nella tardissima serata dopo la cena, all'analisi della discussione - secondo la metodologia praticata dai Circoli del Cinema - il



Convivialità. (Foto di Luigi Zara)



Save the green illustrato da Gigi Cabras

mediometraggio "15 milioni di celebrità" di Euros Lyn, scritto da Charlie Brooker e Kanaq Huq, l'episodio secondo della prima stagione del serial Netflix "Black Mirror". La terza giornata conclusiva, quella domenicale, ha visto una relazione di Alessandro Fiorina (membro FICC degli organi nazionali e regionali) trattare il tema della "Riforma del Terzo Settore e le implicazioni per i Circoli del Cinema e le Associazioni culturali", che tra luci e ombre ha destato alcune perplessità a delegati e ospiti. I passaggi successivi dell'ultima giornata del corso hanno proseguito con le relazioni e

la discussione dei lavori di gruppo del giorno precedente e la chiusura delle incombenze congressuali, che hanno visto l'elezione del nuovo coordinamento regionale e della nuova segreteria nelle figure di Maria Paola Fanni (Segretaria), Alessandro Fiorina e Alberta Raccis (Vicesegretari). In chiusura un dono inatteso all'assemblea sarda è arrivato dal Presidente IFFS Joao Paulo Macedo: la visione in anteprima in forma privata di un cortometraggio che racconta in modo poetico il personaggio di Sicorace de *La tempesta* di William Shakespeare. Un applauso finale ha infine sciolto l'impegno e la fatica di tutti quanti, rivolgendo quanto acquisito verso un nuovo rilancio dell'attività culturale – dopo un lungo anno e mezzo di interruzione, sospensione e attesa – per il rafforzamento dell'associazionismo di cultura cinematografica e per la difesa dei diritti del nuovo pubblico.

Marco Asunis, Gigi Cabras

Estratti della relazione della Segreteria uscente al corso/congresso



Raimondo Aleddu, Silvia Piras, Gigi Cabras

Lo scorso Congresso del 2018 per il rinnovo delle cariche sociali del Centro Regionale F.I.C.C. Sardegna si è tenuto tra queste stesse mura dello stesso albergo: sembra di riferirsi a un'epoca remota e distante, ancora inconsapevole di quanto le cose sarebbero cambiate di lì a poco. Certo anche allora il quadro non era roseo: la mortificazione che la nuova Legge Cinema e Audiovisivo infliggeva alle Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica e il disgregarsi delle vecchie strutture sociali, dei corpi intermedi e dei sistemi politici, sembravano, con il moltiplicarsi delle tecnologie audiovisive che favoriscono una fruizione sempre più individualizzata, la premessa a un progressivo venire meno dell'esperienza di socializzazione della visione cinematografica. Oggi però ci troviamo a leggere questa relazione indossando una mascherina sul viso, dopo aver igienizzato le mani con un gel disinfettante e conservando in tasca un certificato sanitario: potremmo dunque annoverare, nel lungo elenco delle vicissitudini che la nostra Federazione ha affrontato dal 1947 in poi, anche l'impresa di avere svolto, per la prima volta in assoluto, uno dei suoi congressi nel pieno di una pandemia mondiale! (...) L'obbligo del distanziamento e l'impossibilità di stare fisicamente insieme e di condividere tempo e attività negli stessi luoghi – come proprio la fruizione cinematografica – con la conseguente esasperazione dell'uso delle tecnologie personali, delle piattaforme di *streaming*, delle iniziative *online*, del consumo compulsivo della comunicazione via *social*, ha rischiato di mettere fatalmente in crisi non solo i Circoli in quanto tali, ma le ragioni stesse per la loro esistenza nel presente e nel futuro. Eppure oggi tutte e tutti riscopriamo con determinazione crescente qualcosa che abbiamo sempre saputo: fra quelle priorità, fra quei valori, fra quegli obiettivi spiccano come vitali il bisogno e l'urgenza di rincontrarsi, di stare nuovamente insieme, di rimettere in piedi i momenti di socializzazione, di condivisione, di partecipazione. Tutto ciò era già parso urgente a metà dello scorso anno: motivo per cui non solo si riuscì a concludere la prima edizione del circuito cinematografico "Save the Green" (lanciato nel 2019 e, ironia della sorte, dedicato proprio ai temi dell'ambiente, dell'impatto della presenza umana sugli habitat naturali, del sovrappopolamento, delle filiere alimentari), e venne perfino organizzato il corso residenziale di autoformazione che si svolse, sempre in queste sale, nel luglio 2020. A

seguire è nata poi la seconda edizione di "Save the Green", ancora dedicata ai temi scottanti del malessere mondiale. Oggi che la fine di questa disgrazia sembra più vicina, la F.I.C.C., i suoi Centri Regionali e i suoi Circoli non possono farsi trovare impreparati: tutta l'esperienza, sedimentata nel corso di questi lunghi decenni di impegno volontario e militante nel campo della difesa dei diritti e in quello dell'organizzazione del pubblico, deve essere messa al servizio della ritessitura della trama sociale. La nostra Federazione potrà tornare a contare davvero se sarà in grado di inserirsi e condizionare, nel piccolo delle nostre sedi e nei nostri gruppi e ovunque si potrà, la ricostruzione dei processi di socializzazione, di riavvio del fermento culturale, formativo, cinematografico. (...) Per via non solo di questo imprevedibile e sfiancante anno e mezzo, ma anche a causa delle precedenti e più radicate debolezze nella nostra realtà, certamente è necessario ammettere che tanti obiettivi ipo-



Panoramica d'apertura (Luigi Zara)

tizzati durante i corsi di autoformazione degli anni scorsi non sono ancora stati pienamente conseguiti: i momenti di formazione interna sono ancora troppo pochi; la comunicazione interna e quella verso l'esterno continuano a essere troppo frammentarie, saltuarie e poco strutturate; pressoché impossibile è stato concretizzare il proposito di coinvolgere nuove specifiche fasce di popolazione, tendenzialmente fuori dai classici contesti di frequentazione dei nostri Circoli; è mancata anche una certa "prontezza" nel concretizzare il desiderio di persone e realtà esterne interessate ad aprire nuovi Circoli sul territorio. (...) Di contro qualcosa ci ha consentito di andare avanti: l'organizzazione e la gestione di un importante congresso nazionale, nell'autunno 2018 a Cagliari, che ha visto ancora una volta protagonista la vitalità della F.I.C.C. sarda; due corsi di autoformazione residenziale; due circuiti cinematografici; due progetti scolastici (uno a Cagliari e uno a Oristano); il coinvolgimento in diversi progetti esterni attraverso

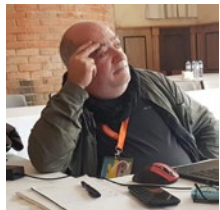


Generazioni a confronto (foto di Luigi Zara)

specifici partenariati. Inoltre, si avvia alla chiusura di un accordo con il Comune di Cagliari per accedere a uno spazio associativo, nella ex-scuola De Amicis in via Falzarego 35 a Cagliari, che attualmente ospita i servizi e le attività di tantissime e importanti realtà culturali cittadine: quello spazio sarà, dopo tanta ricerca e pazienza attesa, la sede del Centro Regionale sardo! Infine, in questi tre anni la Segreteria ha compiuto un faticoso sforzo di cura e gestione delle finanze del Centro – in questo, come in altri ambiti d'impegno, proseguendo sulla via già segnata dalle precedenti Segreterie –, facendo in modo che le risorse finanziarie acquisite, anziché diminuire a causa delle difficoltà, aumentassero, anche se di poco, ogni anno. (...) Questa Segreteria lascia un Centro Regionale in mare aperto, questo è!, e tra onde agitate: ma esso ha una chiglia solida, resistente, costruita in un buon legno invecchiato nel tempo e rinforzato di anno in anno, nonostante intemperie e scogli aguzzi. Se è vero che ciò che farà la differenza, nel prossimo futuro, sarà una presenza viva, democratica, aperta e militante di tutte quelle realtà che non vogliono lasciare la società in mano al consumo compulsivo (non solo di oggetti e beni materiali, ma anche di comunicazione, di informazione, di intrattenimento, di evasione), ecco allora che la F.I.C.C., e le sue articolazioni sul territorio, dovranno giocare un ruolo convinto e riconoscibile per ideali, metodi e obiettivi. Ciò significherà, tra le altre cose, rinforzare l'interazione tra i Circoli e operare per un ridestamento di quelli inattivi e "dormienti". Uno sforzo di testimonianza e convincimento che aiuti altre realtà associative, affini e solidali alle nostre politiche culturali e ai nostri progetti, a far crescere l'associazionismo culturale cinematografico e a far nascere nuovi Circoli del cinema della FICC. Con questi obiettivi, risulta importante dedicare maggiori energie volte a costruire progetti con le scuole e gli enti di formazione. E' su questa linea che, in modo assiduo e costante, dobbiamo continuare a elaborare – quanto più collettivamente possibile – progetti culturali da presentare ai bandi promossi dalla Regione e altri enti. Le fonti finanziarie da cui ottenere contributi per le nostre attività culturali si stanno riducendo, anche per ciò che la stessa pandemia ha sviluppato nel tessuto sociale e culturale. Per rispondere a questa pesante tendenza, servirà tutta la nostra più grande determinazione per difendere il diritto dell'associazionismo ad esistere e ad aver garantito il sostegno pubblico per le proprie attività. (...) Il futuro può apparire fosco e, a maggior ragione, sarà ancor più necessario difendere ogni fiaccola e lanterna, fino alla più piccola candela, per continuare a tenere accesi lo spirito di democrazia, uguaglianza, libertà, umanità. Buon lavoro a tutte e tutti!

La Segreteria uscente
Gigi Cabras, Raimondo Aleddu, Silvia Piras

Viaggio in Sardegna del presidente IFFS International Federation of film societies



Joao Paulo Macedo

Quando vengo invitato a partecipare a un'attività dei circoli del cinema, la prima cosa che faccio è verificare la disponibilità nella mia agenda personale e professionale. In generale, mantengo sempre una certa flessibilità che mi permette di conciliare queste opportunità con il mio lavoro.

Sono stato molte volte sorpreso dalla grande qualità del lavoro sviluppato dai circoli e da come le difficoltà siano state da questi sempre superate.

Il corso/congresso della FICC Sarda è stata per me una esperienza di notevole apprendimento e condivisione, la conoscenza di un grande lavoro collettivo e lo sforzo per il superamento delle difficoltà che i gravi problemi del COVID19 ci impone.

Il Congresso Regionale Sardo e il Corso di Autoformazione hanno riunito circa 40 partecipanti per tre giorni di attività piena e approfondita. Da parte mia, benché stanco per l'intensa settimana di lavoro e le fatiche del viaggio, sono entrato subito rapidamente dentro la nuova esperienza, attratto dalla dinamica e dall'interesse degli interventi dei compagni e delle compagne del corso. Ho trovato un programma ben strutturato, favorevole alla discussione delle idee e agli incontri tra tutti i partecipanti, con l'obiettivo comune di elaborare un programma di azione per il futuro.

La partecipazione virtuale di alcuni colleghi e partner, segni di una dinamica da mantenere e sviluppare, ha arricchito la condivisione di informazioni ed esperienze.

Momenti particolarmente importanti sono stati vissuti durante la giornata di sabato, con lo sviluppo dell'attività di approfondimento con tre gruppi di lavoro. Un modo partecipativo e democratico di programmare il lavoro della nuova segreteria regionale e per dare indicazioni al documento della commissione politica. La sintesi di questo lavoro ha portato a una serie di proposte programmatiche

che dovranno essere sviluppate col nuovo mandato dopo le elezioni, che hanno avuto luogo nella giornata di domenica.

Molto istruttivo è stato partecipare allo sviluppo concreto del "metodo formativo FICC", la pratica metodologica dei circoli del cinema di guardare e discutere insieme un film, cosa che si è potuta apprezzare con gli operatori dei circoli della regione nelle due sessioni che contenevano i film del circuito cinematografico SAVE THE GREEN.

Per completare il dibattito dopo il film, si è proceduto a organizzare un terzo momento relativo all'analisi della discussione avvenuta in precedenza. Sono stati questi veri momenti di autoformazione e di funzionamento democratico. E' stato tutto ciò un bell'esempio dell'attività culturale dei circoli del cinema in Sardegna.

In un mio sintetico intervento, ho delineato una panoramica sulla situazione dei circoli del cinema nei diversi continenti, nonché le attività avviate all'interno del Comitato Esecutivo dell'IFFS - International Federation of Film Societies. Ho approfondito in particolare le questioni relative legate ai problemi subentrati di fronte alla pandemia nelle diverse aree del mondo, le sfide superate e lo sforzo di superare il distanziamento per tornare alle attività culturali normali in presenza. In termini di

prospettiva, le strategie e le attività da sviluppare, con particolare attenzione a quelle rivolte alle nuove generazioni, riguardano il rapporto tra il cinema e la formazione, oltre al bisogno di rinnovare i nostri quadri e far crescere l'importanza e il riconoscimento delle attività e del ruolo in ambito associazionistico della IFFS e delle federazioni nazionali. A tutto ciò si aggiungono le necessità di una maggiore integrazione della federazione e una più funzionale articolazione internazionale, lo sviluppo di attività bilaterali tra circoli del cinema e la necessità di una solida cooperazione internazionale per lo sviluppo di progetti e azioni di interesse multilaterale. A questo

proposito, la prossima applicazione legata a un sondaggio richiesto a tutte le federazioni, sarà un passaggio importante verso la preparazione di un registro da mettere a disposizione delle istituzioni internazionali come la Commissione Europea e l'Unesco, cercando con ciò un maggiore riconoscimento e sostegno istituzionale alle attività della IFFS e dei circoli del cinema di tutto il mondo.

Da un punto di vista strettamente personale, è stata per me questa un'esperienza davvero arricchente e un grande momento di autoformazione. E' stata anche

l'occasione di incontrare alcuni vecchi compagni, con i quali si sono rievocati i bei giorni trascorsi in un precedente viaggio fatto in Sardegna, anche questo caratterizzato da un'accoglienza calorosa e da momenti arricchenti.

Tirando le somme su tutto quanto vissuto a Oristano, credo che il compito di coordinare il centro Sardo della FICC per la nuova segreteria e la neo responsabile Maria Paola Fanni per la difesa dei diritti del pubblico non sia semplice, per questo auguro a loro i migliori auguri per un proficuo lavoro confermando per questa impresa tutta la disponibilità e il sostegno mio personale e di tutta la IFFS!

Joao Paulo Macedo



Joao Paulo Macedo Presidente IFFS (foto di Luigi Zara)



Alcuni dei partecipanti in uno scatto alla fine dei lavori del corso di formazione 2021



Fédération internationale des ciné-clubs
International Federation of Film Societies
Federación Internacional de Cine Clubes

Apples (2020) Christos Nikou – ripartire dalla memoria

Nel mezzo di una pandemia globale che causa un'improvvisa amnesia, Aris, un uomo di mezza età, si ritrova coinvolto in un programma di recupero pensato per aiutare i pazienti che non sono stati reclamati da nessuno a costruirsi una nuova identità. Aris svolge i compiti che gli vengono prescritti quotidianamente su delle audiocassette, in modo da potersi creare dei nuovi ricordi e documentarli con una macchina fotografica; torna a una vita normale e incontra Anna, a sua volta inserita in un programma di recupero



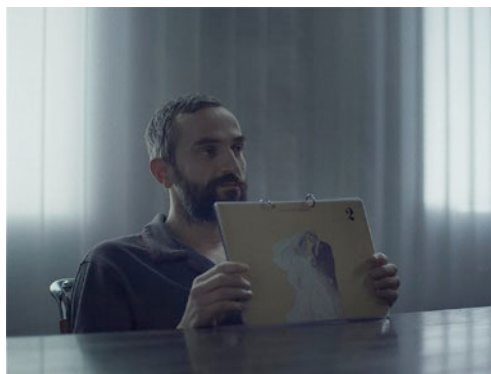
Tonino Mannella

Il nuovo cinema greco si è imposto da anni all'attenzione del pubblico europeo grazie a registi importanti come Aleksandros Avranas (*Miss Violence*) Athina Rachel Tzangari (*Attenberg, Chevalier*) e, soprattutto Yorgos Lanthimos (*Dogtooth, Alps, The killing of the sacred deer, The Favourite*) quest'ultimo è un po' il capostipite di questa nuova ondata e fa anche da padrino all'esordio di Nikou. Il giovane regista greco ha cominciato proprio come assistente alla regia nel film d'esordio di Lanthimos per poi continuare nelle varie produzioni greche e partecipando anche a *Before Midnight* di Richard Linklater.

In realtà le analogie con i registi greci sopra menzionati si fermano qui, Nikou infatti non condivide con loro l'estetica che vede prevalere il racconto di storie morbide nel contesto di un minimalismo geometrico e una freddezza inquietante. Il film di Nikou si muove su un piano diverso, attraverso la distopia affronta il tema della riappropriazione delle radici attraverso i ricordi e la cultura. Benché il racconto distopico sia molto usato (abusato) nelle recenti produzioni, Nikou lo utilizza in modo anomalo: la storia si svolge in un tempo indefinito che potrebbe essere il presente, ma non c'è traccia della digitalizzazione che pervade il nostro mondo, i mezzi con cui il protagonista comunica i suoi progressi nella riabilitazione sono infatti tutti analogici (Polaroid, mangianastri), un rifiuto dichiarato della tecnologia che si innesta in qualche maniera anche nella scelta del titolo. *Apples* appunto che, oltre a identificare il frutto che compare quasi ossessivamente nella narrazione, richiama il noto marchio informatico come rappresentazione di una pervasività tecnologica che da una parte cristallizza i ricordi ma allo stesso tempo mette in crisi l'esercizio della memoria quale strumento di costruzione culturale. Il titolo del film ha oltretutto a che fare con la storia personale del giovane cineasta, l'idea del film nasce in seguito alla sua scomparsa, e dal dolore lasciato dietro di sé, ecco che ritorna la memoria come costruzione di sé, è proprio dall'elaborazione del lutto e dalle mele, alimento preferito del padre, che Nikou trae lo spunto per *Apples*.

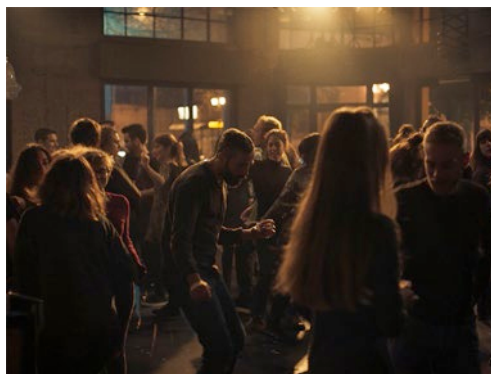
Pur essendo stato pensato più di otto anni fa il film esce nelle sale in piena pandemia realizzando un'interessante, forte parallelismo tra racconto e la realtà vissuta, la pandemia raccontata però è molto particolare: colpisce improvvisamente causando un'istantanea perdita di memoria cosicché i malcapitati si ritrovano a non sapere chi sono e cosa stanno

facendo. Il conseguente ricovero ospedaliero non risolve la situazione ma, in alcuni casi, offre una possibile via d'uscita: ricreare una vita e dei ricordi partendo da zero, attraverso una serie di step che conducono a un recupero della socialità. Mettendo insieme questi elementi: il rifiuto della tecnologia e la perdita della memoria il giovane regista propone allo stesso tempo sia una forte critica alla società iper-connessa e digitalizzata ma anche, a un livello più circoscritto, alla situazione da cui esce la nazione greca, costretta e ripensare se stessa e a dover ripartire da nuove basi in seguito alla crisi economico finanziaria d'inizio millennio. Nel film però Nikou non affonda sulle conseguenze sociali del processo



soffermandosi piuttosto sulla vicenda personale del protagonista che porta a un finale inatteso, si evidenziano in questo modo almeno tre livelli di lettura che vanno da quello più intimista del rapporto con i propri ricordi e con le sensazioni che questi possono scatenare, a uno più sociale nel quale emerge la necessità di ricostruire i rapporti interpersonali secondo meccanismi nuovi.

La recitazione si sviluppa all'interno di un registro drammatico anche se non mancano momenti di comicità surreale agevolata dallo stile dell'attore protagonista che con la sua maschera quasi impassibile richiama un maestro della comicità quale Buster Keaton, mentre l'uso espressivo del corpo ricorda l'attore



feticcio di Leos Carax, Denis Lavant (a cui non a caso era stata proposta inizialmente la parte) Aris Servetalis, si muove con bravura sottolineando, senza troppe parole, sequenze particolarmente efficaci con un alto valore simbolico come, ad esempio, la scena della festa in maschera.

Altra scena molto interessante che nasconde un retroscena è quella del ballo in cui Aris, il protagonista si produce in un twist coinvolgente, la sequenza, importante in funzione dello sviluppo finale della trama, prevedeva originariamente che il personaggio dovesse ballare sulle note della canzone *Billie Jean* di Michael Jackson esibendosi nel celebre passo del moonwalk senonché l'utilizzo del brano in questione sarebbe costato più del budget dell'intero film costringendo così la produzione a ripiegare sul più economico, ma altrettanto famoso, *Let's twist again*.

Come citato all'inizio della recensione, salta all'occhio l'uso insistito di tecnologie analogiche e questa preferenza è sostenuta e confermata dalla scelta di girare in un formato particolare, storico, ma ormai in disuso che è l'Academy ratio, un particolare formato quadrato che richiama significativamente quello delle polaroid e che si presta particolarmente bene a restituire una visione fondata sullo sguardo del personaggio. La struttura stessa del film, infine è costruita come un vecchio videogame in cui si procede per completamento di quadri, una passione del regista quella dei giochi di strategia tanto che uno dei gadget creati per promuovere il film è stato, indovinate un po'? Un memory card game, una ulteriore testimonianza che la vita stessa può diventare una sorta di gioco nel quale, a volte, le regole cambiano in corsa.

Prodotto dalla Dirty Films di Cate Blanchett, *Apples* è un ottimo esordio di un giovane cineasta che con un piccolo budget ha sviluppato un'idea interessante e che sta già lavorando al suo secondo film che dovrebbe vedere la partecipazione di Carey Mulligan nel cast, un'accoppiata intrigante che viste le premesse desta grande curiosità.

Tonino Mannella

Abbiamo ricevuto

Nuda in tacchi

Una vita in 44 rime: quattro secoli di poesia erotica femminile

Maria Rosaria Perilli
Nardini Editore

Non solo Dante e Petrarca, Pietro Aretino e Annibal Caro, ma decine di grandi nomi della letteratura, dal Trecento a oggi, hanno scritto poemetti erotici: il punto di vista delle donne è stato però spesso ignorato o trascurato. L'eroticismo femminile si è espresso in modo straordinario, nella letteratura e anche nella poesia, soprattutto negli ultimi quattro secoli.

Con questo piccolo, raffinato libretto, una poetessa e scrittrice contemporanea, Maria Rosaria Perilli, propone sonetti erotici con la metrica poetica tipica di ogni secolo.

Questo è certamente il primo libro di poesia che affronta, in modo organico e con intenti didattici ma anche d'intrattenimento, la tematica dell'Eros femminile. Lo fa seguendo la vita di quattro donne in quattro secoli – o anche, forse, solo di una, che vive quattro vite – partendo dal Settecento per arrivare al Duemila. Cambiano gli approcci, il linguaggio, le espressioni, l'abbiigliamento, il contesto. Dalla donna del Settecento, scanzonata e "sessualmente ingorda" a quella dell'Ottocento dove una romantica "promessa sposa" viene sedotta prima del matrimonio da un altro uomo, a quella del Novecento, con una protagonista sposata, annoiata, in cerca di nuove sensazioni, per arrivare alla donna d'oggi, libera e disinibita.

A ognuna di loro l'autrice ha "regalato" undici sonetti per raccontarsi, tutti di costruzione metrica diversa. In questa raccolta troverete le forme più moderne (sonetto speculare ritornellato, carpiato, a tre rime e a tre rime caudato, elisabettiano-italiano), frutto di varie sperimentazioni, e le più antiche; tutte le variazioni di terzine e quelle rimiche delle quartine; i novecentisti, il leporeambo, il marotique e lo shakespeareano; le varianti di Guittone e di Montandrea e molte altre, in versi endecasillabi ma anche alessandrini, ottonari e settenari. Alla fine di ogni sonetto è indicata la sua metrica, con le indicazioni bibliografiche e gli esempi d'autore. Ciascun secolo è presentato con una breve premessa.

Il volumetto è illustrato con immagini dei periodi considerati. Un libro piccolo e prezioso che farà divertire i lettori e li coinvolgerà nelle vicende delle protagoniste.

Perché, come diceva Pier Paolo Pasolini, "Chi si scandalizza è sempre banale; ma, io aggiungo, è sempre male informato".

Maria Rosaria Perilli

Scrittrice e poetessa, vive a Firenze. Premiata in numerosi concorsi letterari di tutta Italia, è stata scelta per inaugurare varie collane nel catalogo Nardini Editore. La sua vena inesauribile di scrittrice è supportata da una forte conoscenza tecnica degli stili letterari, fra i quali spazia con un personale taglio narrativo. Ha esordito nel 2014



Maria Rosaria Perilli

Nuda in tacchi

Una vita
in 44 rime:
quattro secoli
di poesia erotica
femminile



NARDINI EDITORE

con il noir *Nero Vanessa*, mentre per la collana di viaggi immaginari "Città Mai Viste" ha pubblicato *Viaggio a Napoli*, di Charles Baudelaire (2015) e *Viaggio a Firenze*, di William Shakespeare (2017). Nel 2020 ha pubblicato il romanzo *Le finestre di fronte* nella collana "Connessioni". Collabora con riviste online, premi e festival culturali. PerleRime Collana

La Poesia italiana e internazionale raccontata con agili volumetti, raccolte originali, autori noti in tutto il mondo

o proposte antologiche e didattiche, moderni poemetti e confronti fra Poesia e letteratura, teatro, cinema. *Nuda in tacchi*

Una vita in 44 rime: quattro secoli di poesia erotica femminile
Maria Rosaria Perilli

ISBN: 978-88-404-0248-2

€ 12,00

Formato cm. 12 x 18, stampa in bianconero, illustrato, brosuratura con bandelle, pagine 104

Al cuore dei conflitti | XI edizione 2021

a cura di: Daniela Vincenzi, Diana Cardani, Andrea Zanoli

Un progetto della FIC - Federazione Italiana Cineforum, in collaborazione con Lab 80 film, Laboratorio 80, Bergamo Film Meeting Onlus, Trieste Film Festival e Alpe Adria Cinema; realizzato con la partnership di Fondazione Brescia Musei - Cinema Nuovo Eden (Brescia), La voce della luna, Associazione Cultura e Sviluppo, Ordine dei giornalisti del Piemonte (Alessandria), Cineforum Genovese (Genova), Cineforum Novara Nord (Novara). Rassegna itinerante che, giunta alla sua XI edizione, porterà in varie città una selezione di film che hanno l'intento di proporre visioni

e riflessioni sui conflitti geopolitici, urbani, razziali e di classe, che assillano numerose zone del pianeta. L'undicesima edizione della rassegna tocca cinque Paesi ma parla del mondo, della sua storia recente e contemporanea, delle guerre che ne stravolgono la geografia fisica e umana: Bulgaria, Spagna, Repubblica Ceca, Russia, Grecia fanno da teatro a storie di uomini e donne che combattono contro i pregiudizi, le condizioni di restrizione fisica e psicologica, lo schiacciamento della propria identità, per riuscire a conquistare un futuro dignitoso e le

condizioni di un'esistenza decorosa. Cinque film, dal dramma dei migranti raccontato con humor (bianco e) nero di *Strah - Fear*, alla storia di un Presidente drammaturgo, *Havel*. Dalla memoria e dolore della strage del Teatro Dubrovka di Mosca in *Konferentsiya - Conference* ai campi rifugiati tra incertezza e attesa di *Killing Time* e quelli di contenimento del regime franchista in *Josep*. Il programma completo e aggiornato è consultabile su www.cineforum-fic.com/al-cuore-dei-conflitti-2021

Al cuore dei conflitti

La salvezza di questo mondo risiede esclusivamente nel cuore dell'uomo, nel suo potere di riflettere, nella sua responsabilità. — Václav Havel



Al cuore dei conflitti tocca cinque Paesi ma parla del mondo: Bulgaria, Spagna, Repubblica Ceca, Russia, Grecia fanno da sfondo a storie di uomini e donne che combattono contro i pregiudizi, le condizioni di restrizione fisica e psicologica, lo schiacciamento della propria identità, per riuscire a conquistare un futuro dignitoso e la pace di un'esistenza serena.

<p>Strah - Fear di Ivaylo Hristov</p> <p><small>Il dramma dei migranti raccontato con humor (bianco e) nero</small></p>	<p>Josep di Aurel</p> <p><small>La tragedia dei campi di contenimento raccontata attraverso il disegno</small></p>	<p>Havel di Slávek Horák</p> <p><small>La storia di un Presidente drammaturgo</small></p>	<p>Konferentsiya - Conference di Ivan I. Tverdovskiy</p> <p><small>Memoria e dolore: la strage del Teatro Dubrovka di Mosca</small></p>	<p>Killing Time di Valeria Testagrossa e Andrea Zambelli</p> <p><small>Campi rifugiati tra incertezza e attesa</small></p>
--	---	--	--	---

Organizzato da **fic**

In collaborazione con **Lab 80 film** **Laboratorio 80**

Aderiscono all'iniziativa



Bulgaria — Spagna — Repubblica Ceca — Russia — Grecia

XI edizione — XI edizione — XI edizione — XI edizione — XI edizione

UNARCHIVE PREMIO CESARE
ZAVATTINI

UN WORKSHOP DI FORMAZIONE
E SVILUPPO PER LA REALIZZAZIONE
DI TRE PROGETTI DI RIUSO
CREATIVO DEL CINEMA D'ARCHIVIO

L'evento conclusivo del Premio Cesare Zavattini 2020/21 si è svolto la mattina di domenica 10 ottobre 2021, a Roma, presso il cinema Farnese Arthouse di piazza Campo de' Fiori.

Sono stati presentati i tre cortometraggi vincitori di questa edizione e consegnati riconoscimenti previsti dal Premio agli autori Davide Crudetti, Giovanni Montagnana e Alice Sagrati.

Sono intervenuti il Presidente della Fondazione AAMOD Vincenzo Vita, i rappresentanti degli Enti che hanno sostenuto e collaborato con l'iniziativa, la Giuria, presieduta da Laura Delli Colli e composta da Simone Isola, Patrizia Penzo, Paola Scarnati, i tutor che hanno seguito lo sviluppo dei progetti Luca Onorati, Luca Ricciardi e Adele Tulli, la coordinatrice del Premio Aurora Palandrani e il direttore Antonio Medici. E' intervenuto a portare i saluti con una delegazione anche il presidente della FICC, nonché membro del comitato di Diari di Cineclub, Marco Asunis.

Nel corso dell'iniziativa, Marina Piperno (che prendendo la parola ha portato il saluto di Diari di Cineclub) e Letizia Cortini hanno consegnato la Menzione speciale della Giuria dedicata ad Ansano Giannarelli nel decennale della sua scomparsa.

Il Premio Cesare Zavattini è un progetto della Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, sostenuto dal Ministero della Cultura - Direzione Cinema, dalla Regione Lazio, dall'Istituto Luce Cinecittà e dal Nuovo Imaie, con la partnership di Home Movies e la collaborazione della Cineteca Sarda, dell'Archivio delle Memorie Migranti, del Premio Bookciak, Azione!, di Deriva Film, di Officina Visioni, di UCCA e FICC. Media partner: Radio Radicale e Diari di Cineclub.



in collaborazione con



media partner



You like? But how much do you like it?

Dillo in faccine sorridenti: da 1 a 10 quante faccine?

Piacère, in francese plaisir, in spagnolo piacer, in portoghese prazer, derivato dal latino placère, aggettivo participio perfetto placitus, col significato di cosa gradita, affine a placère, nel senso di riempire fino a rendere liscio, piano, senza spazi vuoti, reso liscio, accarezzato, diletto; come sostantivo sia la sensazione gradevole sia ciò che questa sensazione gradevole procura, un favore, un servizio, la soddisfazione del desiderio, l'acquietamento della volontà desiderante. Piacere e placere hanno in comune la radice plac-ère e pla-care, cioè in senso proprio rendere liscio e piano, appianare, in senso figurato facilitare, e allisciare rimanda all'immagine dell'accarezzare e le carezze sono per antonomasia un atto che attraverso la comunicazione tattile produce una sensazione liberatoria dalla tensione del bisogno, dalla signoria del desiderio, insomma il piacere
(Definizione della voce piacere, che possiamo trovare in un qualsiasi dizionario della lingua italiana)



Antonio Loru

Spesso bisticciamo con le parole, ci prendiamo a cazzotti, ci accapigliamo quando queste non corrispondono alle nostre intenzioni, ottusamente illusi di poter padroneggiare i vocaboli, come se fossimo noi i padroni, come se noi parlassimo; così come tanti maschi idioti

pensano di essere padroni delle donne. In realtà le parole ci parlano dal nostro interno e allo stesso tempo noi siamo dentro le parole, il linguaggio, diceva Martin Heidegger è la casa dell'essere, noi di questa casa non siamo i padroni ma solo i custodi. Le parole sono *vocazioni*, sono la matrice del pensiero, generano il pensiero. Le parole sono femmine, il pensiero non ha sesso ma solo sogni ardenti. Socrate lo sapeva bene e nel *Simposio* di Platone lo espone in maniera magistrale. A dire il vero anche qualche donna pensa di essere padrona di altri, uomini o donne, compagni, parenti, figli. Ma sono in numero molto minore rispetto ai maschi, statisticamente irrilevante, o quasi, e in ogni caso raramente arrivano a uccidere per rivendicare il possesso di un amore, di un affetto, un'amicizia, raramente, come invece troppi maschi, arrivano a pensare: *se non vuoi essere più mio o mia non sarai di nessun altro!*

Una delle parole più confuse è la parola piacere. Il piacere è confuso con tante altre cose, così come l'amore, e spesso piacere e amore sono confusi tra loro. Se vogliamo tentarne una definizione psicologica molto generale non possiamo non tener conto del suo carattere fondamentale per l'esistenza di qualsiasi forma di vita e che assieme al dolore, inseparabile dal piacere nella vita, costituisce quelle che i filosofi più attenti, da Spinoza fino alla psicanalisi del Novecento, hanno chiamato categorie generalissime o universali dell'esistente. Dal piacere, e dal dolore, sorgono poi gli affetti, le emozioni, i sentimenti e le passioni, il nostro rapporto con le cose che amiamo ovvero il rapporto di segno affettivo contrario con le cose odiamo, che detestiamo, in parole poverissime, quello che ci piace e quello che invece proprio non ci piace. Il piacere, e il suo inseparabile rovescio, nascono da una relazione, interiore, d'idee e emozioni contrastanti che spingono e frenano la nostra azione sul mondo esterno, delle persone o delle cose, materiali o prodotte dallo spirito dei tempi, o



"Il simposio di Platone" (prima versione) dipinto di Anselm Feuerbach (1869). Nel dipinto si possono scorgere: Fedro, Pausania, Erissimaco, Aristofane, Agatone, Socrate, Alcibiade, Aristodemo

da una relazione diretta con questo *mondo esterno*. Quella persona mi piace, trovo gradevole il suo aspetto, il suono della sua voce, il suo odore è un profumo, in una relazione molto forte provo piacere a toccarla, *sentirne il sapore*. Quell'altra invece ha un aspetto orribile, non parla, gracchia come un uccello del malaugurio, non odora, puzza, provo ribrezzo al solo pensiero di sfiorarla, meno che meno mi passa per la testa l'idea di assaggiarla: non, mi, piace! Così è per le idee e i loro prodotti storici, antichi, medievali, moderni e attuali. Mi piace l'Illuminismo e la sua idea generale di uomo e di società, non mi piace più quando diventa arrogante positivismo che cerca di ridurre tutta la realtà a calcolo e misura. Mi piace del romanticismo il suo tormentato rapporto con il mistero di quella cosa misteriosissima che chiamiamo, per far finta d'intenderci, realtà, mi piace il suo coraggio nel sondarne gli abissi attraverso gli strumenti della filosofia ma soprattutto dell'arte, l'arte che, sempre secondo Heidegger, è la messa in opera della verità, (in un cantiere sempre aperto, però), non mi piace quando si mette, come troppe volte nella storia è accaduto, al servizio della reazione più bieca, di interessi politici e religiosi classisti e discriminatori, della guerra e dei suoi schifosi interessi. Non mi piace per niente il liberismo economico dominante, preferisco la piccola proprietà libera, le imprese economiche facilmente controllabili dagli appositi organismi di controllo e anche dai semplici cittadini, alle multinazionali che creano, ognuna di loro, più ricchezza, da dividere tra pochissimi azionisti, di quanta ne creino alcuni Paesi africani o asiatici per centinaia di milioni di

loro abitanti, e usando le loro risorse, tra l'altro, e il lavoro delle persone che abitano questi inferni in Terra del mondo, in condizioni sempre più vicine a quelle degli operai nella prima fase della mondializzazione del capitalismo industriale del tardo Ottocento. Mi piace il comunismo, corretto con robuste dosi di libero pensiero critico e autocritico, e un pizzico di sana follia anarchica. Il comunismo di



Martin Heidegger (1889 - 1976)

Marx, Gramsci, Pier Paolo Pasolini. Non mi piace il comunismo quando erge intorno a sé appuntite palizzate di dogmi e diventa una religione, con i suoi riti le sue cerimonie, le sue insopportabili querimonie, come qualsiasi altra religione che si pretende rivelata. Non mi piacciono proprio le religioni. Provo una certa simpatia per il pensiero magico dei primitivi, il politeismo greco e latino; per la versione francescana (quello di Assisi, ovviamente) e valdese (di Pietro Valdo, quello di Lione) del cristianesimo, di cui non è rimasta traccia nel mondo moderno e contemporaneo. Il piacere
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

è un incontro che da origine a una relazione tra noi, il nostro corpo, la nostra mente, con altri corpi, con altre menti, con i loro prodotti. A qualcuno piace la pasta, ad altri il riso, qualcuno mangia le rane, i serpenti, i vermi e gli insetti, altri: *Dio! Che schifo!* Qualcuno beve come un tombino durante un giorno di pioggia, altri l'alcool proprio non lo reggono. A qualcuno piace, a qualcuno no! C'è sempre uno che la vuole cotta e chi invece la preferisce, ci piace di più, cruda. Che vogliamo farci, sono scelte personali fondate però su una reazione forte data dagli stimoli del piacere o del dolore che dalle relazioni con gli altri e con le cose ne derivano. Il problema vero però nasce quando il piacere assume, e non può non assumere, una dimensione politica, sociale, culturale. Il piacere non va d'accordo con il potere, specie nelle società a capitalismo avanzato, sempre più inflessibili nel castigare il piacere; dal capitalismo industriale moderno a quello attuale, dove il robot conta infinitamente più dell'uomo, l'operaio, l'impiegato, il tecnico, gli stessi progettisti gli attuali modi di produzione. Nel nostro tempo infelice, spiacevole, la vera religione è il lavoro. Come in ogni religione positiva ci sono i ministri di culto e ci sono i semplici fedeli, che non hanno alcuna voce in capitolo, devono semplicemente eseguire gli ordini, cantare in coro canzoni scritte da altri, nell'alienazione umana più totale. Il piacere è pericoloso per il sistema. Il fatto è che il piacere proprio non si accorda con il dovere, funzionale, sempre, alla gestione di qualsiasi potere storico. Freud ci ha dedicato un libro importantissimo al tema del rapporto tra piacere e dovere, *Il disagio della civiltà*, pubblicato nel 1930, quando, se così si può dire, all'interesse prevalentemente antropologico delle sue opere precedenti aggiunse un'analisi profonda e spietatamente sincera delle società, dove gli



"Francesco, giullare di Dio" (1950) di Roberto Rossellini

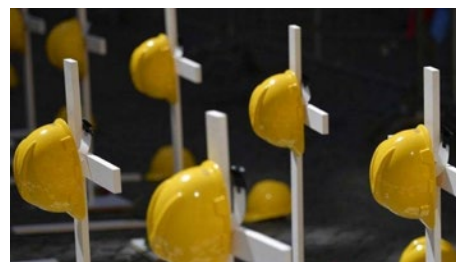


Pietro Valdo di Lione (1140 – 1206 circa)

individui diventano quello che sono in effetti. Ne *Il disagio della civiltà*, grosso modo il ragionamento del padre della psicanalisi è questo: tra individuo e mondo sociale si generano necessariamente delle frizioni, dovute al fatto che l'individuo, fondamentalmente egoista ricerca il piacere, vale a dire la soddisfazione delle pulsioni vitali attraverso l'aggressività, la soddisfazione del piacere sessuale e di qualsiasi altra forma di piacere, ammesso che per Sigmund Freud possano esistere forme di piacere che non siano in realtà piacere sessuale mascherato, nascosto, al limite sublimato, reclamando il massimo della libertà individuale possibile, libertà che la società, se vuol rimanere tale non può concedere, per evidenti motivi la libertà sfrenata dell'individuo mette in crisi la sicurezza del diritto, su cui si fondano le società. Iniziano allora le trattative per trovare il massimo della libertà individuale possibile (istanza del piacere) con il massimo della sicurezza sociale possibile (istanza dell'ordine). Non è qui il caso di affrontare questo problema nella storia, anche solo degli ultimi secoli; limitandoci al qui e ora, a me pare che la bilancia penda completamente dalla parte della sicurezza e sia quasi vuoto il piatto

del piacere individuale, e siccome le società non sono entità ideali, nonostante i racconti che ogni epoca fa di sé, l'ordine sociale va sempre a vantaggio di un gruppo, più o meno numeroso di individui e a svantaggio di tutti gli altri; oggi favorisce pochissime élites e svantaggia la stragrande maggioranza degli altri uomini. Nel mondo attuale il lavoro è santificato dalle élites finanziarie mondiali che dominano l'attuale economia industriale e, di concerto dai governi che queste élites rappresentano, al di là delle chiacchiere sulla democraticità delle nostre società occidentali. I lavoratori tutti, del braccio e della mente, se vogliamo rimanere all'interno del linguaggio religioso, sono i martiri, e molti non sono metaforicamente, visto che in Italia, per esempio, muoiono, da qualche anno a questa parte, circa mille lavoratori all'anno, più o meno tre al giorno: *adesso basta, mai più morti sul lavoro, non è possibile, non è da società civile, ancora nel 2021!?* Salmodiano i rappresentanti politici e delle istituzioni, di basso, medio e massimo grado e, ... domani è un altro giorno, e altri morti, e altri proclami, bla, bla, bla. Adesso si sono pure inventati il lavoro a casa del lavoratore, che è pure convinto che sia un vantaggio, pensa te! Prendiamo la scuola per esempio: praticamente in questi ultimi due anni gli altri famigliari degli studenti, e dei docenti, sono stati espropriati dell'uso delle loro abitazioni con tutte la tecnologia in dotazione, quelle delle famiglie agiate, (con meno disagi, i ricchi se la passano sempre meglio dei poveri), quelle povere dei poveri che se la tecnologia e gli ambienti ridotti li usi tu non posso io, senza la certezza degli orari di lavoro, per studenti e docenti, certezza caratteristica antica delle attività scolastiche in presenza. Questo purtroppo con il tacito consenso, (e sotto sotto con una certa soddisfazione per le possibilità offerte dalla didattica a distanza), nonostante le dichiarazioni di rito: *speriamo di tornare prima possibile alla didattica in presenza*, di tanti insegnanti, inconsapevoli o forse volutamente ignari dei danni gravissimi che questa situazione ha già prodotto, non solo agli studenti, ma anche e forse soprattutto alla coscienza dei diritti civili che i lavoratori stanno perdendo a colpi di decreti governativi che ignorano, alzando i simboli sacri delle Sante Crisi di turno, la contrattazione, le discussioni parlamentari, il dialogo politicamente corretto con le parti sociali, con tutte e non solo con i confindustriali. A voi piace tutto questo. E se si: quanto vi piace?

Antonio Loru



772 i morti sul lavoro solo nei primi otto mesi del 2021 (fonte Inail)

FREUD

IL DISAGIO DELLA CIVILTÀ E ALTRI SAGGI

Bollati
Boringhieri

Media Partner Festival - Diari di Cineclub 2021



www.cinecircularomano.it



www.edinburghshortfilmfestival.com



www.valdarnocinemafilmfestival.it



internationalpoliceawardartsfestival/



www.romafilmcorto.it



www.sardiniarcheofestival.it



www.premiocentottanta.it



www.tiranafilmfestival.com



<https://filmfreeway.com/ApuliaWebFest>



www.fotogrammadoro.com



www.facebook.com/events/244166730681451



www.premiozavattini.it



www.babelfilmfestival.com



festivaldelcinemalbanese.it



www.firenzearcheofilm.it



lunigianacinemafestival.movie.blog



www.cagliarifilmfestival.it/



www.laspeziafilmfestival.it



www.caminhos.info/call



www.istitutocinematografico.org



www.rassegnalicodia.it



www.festivalfike.com



www.cinelatinotrieste.org



www.festivalcinemasicilia.org



www.carboniafilmfest.org/it



www.cinenapolidiritti.it

Abbiamo ricevuto

GAG: Il cinema comico da Woody Allen a Totò

Giannalberto Bendazzi

Casa editrice: Independently published

Woody Allen ha avuto una carriera dalle molte stagioni, ma qui parleremo esclusivamente della prima, quella ispirata alla comicità farsesca; Mel Brooks ha lavorato a molte parodie, ma qui si tratterà di quelle dove la comicità è più pura, Young Frankenstein sopra tutti. A Woody Allen, a Mel Brooks, ai nostri Totò e Franchi & Ingrassia è dedicata la massima parte del libro. Questo non è un trattato globale e sistematico della risata nel cinema. Mi illudo però che queste analisi, e le idee che sottostanno a loro, incontrino il favore dei lettori; che se ne prolunghi insomma la vitalità nella memoria comune.

In questo libro ripropongo, aggiornati, alcuni testi pubblicati nel primo decennio della mia attività di critico cinematografico. La risata era allora nel suo periodo argenteo, e la riscoperta filologica dell'età d'oro dei grandi comici del "muto", del loro linguaggio pantomimico d'attori e della combinazione narrativa dei loro gag, si accompagnava alla presentazione sugli schermi dei nuovi film di Jacques Tati, Pierre Étaix, Woody Allen, Mel Brooks.

A questi ultimi due, e al loro epigono Gene Wilder, è dedicata la massima parte dello studio. Per amore di precisione: Woody Allen ha avuto una carriera dalle molte stagioni, ma qui si tratterà esclusivamente della prima, quella ispirata allo slapstick; Mel Brooks ha lavorato a molte parodie, ma qui si tratterà esclusivamente delle tall tales dove la comicità è più pura: Blazing Saddles, Young Frankenstein e Silent Movie.

Non presento qui, dunque, un trattato globale e sistematico della comicità nel cinema. Mi illudo però che questi appunti, e le idee che sottostanno a loro, trovino qualche lettore; che se ne impedisca insomma la cancellazione dalla memoria comune.

Il titolo, Gag, è allo stesso modo volutamente indefinito. Non si sa bene che cosa voglia dire, non se ne conosce neanche il genere: "la" gag, oppure "il" gag? Chi scrive ha sempre optato per il maschile, ma è certo che sul sesso dei gag si possano basare interi congressi e tenaci inimicizie.

La comicità audiovisiva è ormai nella sua aetas ferrea, ma questo non toglie che ridere rimanga cosa intellettualmente sofisticata e serissima. Fino a prova etologica contraria, l'umano è il solo animale cerebralmente tanto sviluppato da saper ridere, e per ragioni così diverse, e in sfumature così sottili.

Giannalberto Bendazzi, critico e storico del cinema, ha ricevuto nel 2019 a Lisbona la prima Laurea Honoris Causa mai assegnata ad uno studioso di animazione. All'animazione, infatti, ha dedicato gran parte dei suoi interessi, ma non ha mai cessato di frequentare il suo primo amore: il cinema "dal vero". In questo campo si è immerso nello studio di Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Laurel & Hardy, i Marx Brothers. In altre parole sul cine-



Giannalberto Bendazzi

ma slapstick e la sua specificità cinematografica. Il suo eroe in questo campo è Buster Keaton del quale ha curato l'edizione italiana del classico di Robert Benayoun: "Lo sguardo di Buster Keaton" (1982). Ha scritto diversi libri su Woody Allen, uno dei quali ha avuto quattordici edizioni in sette lingue. Il suo libro su Mel Brooks, tradotto anche in francese, risale al 1977. Fra i numerosi saggi va citato: "Comicità femminile" (1982). Ha tenuto conferenze in tutto il mondo e ha insegnato all'Università degli Studi di Milano e alla Nanyang Technological University di Singapore. È professore a contratto presso la Griffith University di Brisbane e direttore della collana Focus della casa editrice americana CRC Press. Di recente uscita Zi-

baldone animato, Marsilio - Venezia (2020) e Animazione - Una Storia Globale Utet - Torino (2018), già pubblicata anche in inglese e in ucraino.

GAG: Il cinema comico da Woody Allen a Totò Copertina flessibile di Giannalberto Bendazzi Alice Buscaldi (Illustratore) Data di pubblicazione: 28 giugno 2021

Codice ISBN: 9798528146621

Casa editrice: Independently published

Pag. 172 - € 9,90

Disponibile in versione ebook - € 2,70

Link Amazon: [Giannalberto Bendazzi](#)

Link sito: [Giannalberto Bendazzi](#)

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - PODCAST dal 23 settembre 2021 al 21 ottobre 2021

Daniela Murru legge Gramsci (LXXV) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla Casa Penale Speciale di Turi: 24 febbraio 1929. | 21.10.2021|03:56 | <https://bit.ly/3G8wFgb>

I dimenticati #6 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Quinta puntata: Marcella Mariani (1936 – 1955). Conduce Virgilio Zanolà. | 21.10.2021|05:12 | <https://bit.ly/3pDQLJx>

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XVI) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Dedicata al film "Quirido io" di Mario Martone. | 21.10.2021|10:48 | <https://bit.ly/3E3DNsa>

Ut pictura poësis | Diciannovesima Puntata. Carlo Carrà. Conduce Sebastiana Gangemi. | 20.10.2021|14:02 | <https://bit.ly/3aVV4qS>
Carmen De Stasio introduce Carlo Stasi | I suoni, i pensieri nelle parole (17°): Dedicato al poeta verbo-visivo Carlo Stasi. | 20.10.2021|12:14 | <https://bit.ly/3jAu8e>

Nobel per la letteratura | Cinquantanovesima Puntata. Paul Heyse, premiato nel 1910. Da "Versi e disegni del Garda", pubblicato in Italia nel 2010, la poesia "Ritorno in patria". Conduce Maria Rosaria Perilli. | 20.10.2021|04:55 | <https://bit.ly/3FW0VLO>

Schegge di cinema russo e sovietico | Prima Puntata. Georgij Danelija, dall'architettura al cinema. Conduce Antonio Vladimir Marino | 19.10.2021|24:30 | <https://bit.ly/30v6oYY>

Artistica-Mente | Quarantatreesima Puntata. Giovanni Fattori. Conduce Mariella Pizziconi. | 18.10.2021|05:04 | <https://bit.ly/3mXfVzG>

La poesia al femminile | Terza Puntata. Le grandi poetesse della storia. Paolina Secco Suardo Grismondi. Conduce Maria Giovanna Pasini. | 18.10.2021|05:16 | <https://bit.ly/3aP-Tff7>
Daniela Murru legge Gramsci (LXXIV) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht dalla Casa Penale Speciale di Turi: 9 febbraio 1929. | 15.10.2021|03:36 | <https://bit.ly/3j3dvpj>

I dimenticati #5 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Quinta puntata: Henri Garat (1902 – 1959). Conduce Virgilio Zanolà | 14.10.2021|05:56 | <https://bit.ly/2YMQCsc>

Ut pictura poësis | Diciottesima Puntata. Ardeno Soffici. Conduce Sebastiana Gangemi. | 13.10.2021|09:04 | <https://bit.ly/3AD2auO>

Nobel per la letteratura | Cinquantottesima

Puntata. Abdulrazak Gurnah, vincitore nel 2021. "Sulla riva del mare" (2001), sinossi e recensione. Conduce Maria Rosaria Perilli. | 13.10.2021|05:05 | <https://bit.ly/3v8rWWs>
La lanterna magica di Bergman | Diciannovesima Parte. "Un esordio difficile". Conduce Roberto Chiesi. | 12.10.2021|13:06 | <https://bit.ly/3atS5FV>

Raccontare la Fotografia | Quaindicesima Puntata. Fotografia e Afghanistan - appunti di una ricerca | seconda parte. Conduce Iris Claudia Pezzali. | 11.10.2021|45:20 | <https://bit.ly/3FDQ74f>

Artistica-Mente | Quarantaduesima Puntata. Architettura neoclassica, Giuseppe Valadier. Conduce Mariella Pizziconi. | 11.10.2021|05:04 | <https://bit.ly/3uYfkkO>

La poesia al femminile | Seconda Puntata. Le grandi poetesse della storia. Chiara Matraini. Conduce Maria Giovanna Pasini. | 11.10.2021|03:52 | <https://bit.ly/2WYG5sM>

Daniela Murru legge Gramsci (LXXIII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla Casa Penale Speciale di Turi: 29 gennaio 1929. | 08.10.2021|03:16 | <https://bit.ly/3oIZ2Lu>

I dimenticati #4 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Quarta puntata: Suzan Ball (1934-55). Conduce Virgilio Zanolà. | 07.10.2021|05:31 | <https://bit.ly/3AnfT8K>

Nobel per la letteratura | Cinquantasettesima Puntata. Jean-Marie Gustave Le Clézio, premiato nel 2008. Dal romanzo "Il verbale" (1963), l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. | 06.10.2021|04:52 | <https://bit.ly/2Ytw47J>

Poesia del '900 (LXVI) | Pierfranco Bruni legge Adonis, "Questa passione", da "L'amore", 1968. | 05.10.2021|01:05 | <https://bit.ly/3owp7NX>

Artistica-Mente | Quarantunesima Puntata. La pittura di G.B.Tiepolo. Conduce Mariella Pizziconi. | 04.10.2021|08:18 | <https://bit.ly/2ZLhRTS>

La poesia al femminile | Prima Puntata. Le grandi poetesse della storia. Sibilla Aleramo. Conduce Maria Giovanna Pasini. | 04.10.2021|04:48 | <https://bit.ly/3D8jnOj>

Disabilità sensoriali | Prima Puntata. Raffaela Castelli legge un articolo dal titolo "Cinema e tv accessibili: parlano i fruitori" di Laura Raffaelli (Presidente Blindsight Project ODV per disabilità sensoriali) apparso su Diari di Cineclub n. 98 | Ottobre | 01.10.2021|10:45 | <https://bit.ly/2XZKYlz>

[tps://bit.ly/2XZKYlz](https://bit.ly/2XZKYlz)

Daniela Murru legge Gramsci (LXXII) | Lettura delle due lettere scritte da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana ed a sua moglie Giulia Schucht dalla Casa Penale Speciale di Turi: 14 gennaio 1929. 01.10.2021|04:47 | <https://bit.ly/3000RR8>

I dimenticati #3 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Terza puntata: Elio Marcuzzo. Conduce Virgilio Zanolà | 30.09.2021|05:45 | <https://bit.ly/2Y1WTPZ>

Ut pictura poësis | Diciassettesima Puntata. Luigi Bartolini. Conduce Sebastiana Gangemi. | 29.09.2021|07:28 | <https://bit.ly/3m8ee2z>

Nobel per la letteratura | Cinquantaseiesima Puntata. Mario Vargas Llosa, premiato nel 2010. Da "Tempi duri", pubblicato in Italia nel 2020, l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. | 29.09.2021|05:41 | <https://bit.ly/3m79xFy>

Poesia del '900 (LXV) | Pierfranco Bruni legge di Giorgos Seferis, "Ho lasciato", da "Le poesie", 2017. | 28.09.2021|01:34 | <https://bit.ly/39ITTuf>

La lanterna magica di Bergman | Diciottesima Parte | "Bergman e L'immagine allo specchio". Conduce Roberto Chiesi. | 28.09.2021|11:41 | <https://bit.ly/3kKeQev>

Raccontare la Fotografia | Quattordicesima Puntata. Fotografia e Afghanistan - appunti di una ricerca. Conduce Iris Claudia Pezzali. | 27.09.2021|32:58 | <https://bit.ly/3CTByqL>

Artistica-Mente | Quarantesima Puntata. La Reggia di Caserta di Luigi Vanvitelli, dal Barocco al Neoclassico. Conduce Mariella Pizziconi. | 27.09.2021|06:15 | <https://bit.ly/3ibb6Bd>

Le persecuzioni razziali e la Shoah | XX Puntata | L'enciclica nascosta di Pio XI. Conduce Giorgio Ajò. | 24.09.2021|11:11 | <https://bit.ly/3CXVEAz>

Daniela Murru legge Gramsci (LXXI) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a suo fratello Carlo dalla Casa Penale Speciale di Turi: 31 dicembre 1928. | 24.09.2021|04:35 | <https://bit.ly/3zEdarp>

I dimenticati #2 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Seconda Puntata: Irina Lucacevich. Conduce Virgilio Zanolà | 23.09.2021|06:04 | <https://bit.ly/39ze9hL>

a cura di Nicola De Carlo

Prendere posizione

Diari di Cineclub è un periodico di cultura e informazione cinematografica che rappresenta il cinema come un'arte sociale e mezzo di comunicazione inserito nel dibattito del proprio tempo. Il cinema non è spettacolo di "evasione" che educa alla resa.

Tutti i collaboratori sono volontari, il costo è zero e viene distribuito gratuitamente. Non richiede finanziamenti. Non accetta la pubblicità.
diaridicineclub@gmail.com

* Autore della locandina è Massimo Pellegrinotti

*Un periodico di cultura cinematografica
che non prende posizione,
è un periodico che non tiene
conto della potenza del CINEMA*



Massimo Pellegrinotti ottobre 2021



Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

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



Nicola De Carlo

Il mondo del lavoro nella storia del cinema | Articolo di Nino Genovese su **Diari di Cineclub** n. 94 (parte terza)

Altri Lavori

Denti è un film del 2000 diretto da Gabriele Salvatores, interpretato da Sergio Rubini e Anita Caprioli. Il film è tratto dall'omonimo romanzo di Domenico Starnone. [Trailer] | <https://youtu.be/JWw8PGAYtBk>

7 minuti è un film del 2016 diretto da Michele Placido. È ispirato a una storia realmente accaduta in Francia a Yssingaux ed è tratto dall'omonimo testo teatrale di Stefano Massini. [Trailer] | <https://youtu.be/IONYwwNJpAE>

Tutta la vita davanti è un film del 2008 diretto da Paolo Virzì, liberamente ispirato al libro Il mondo deve sapere di Michela Murgia. Si tratta di una commedia agrodolce sul precariato raccontata attraverso il mondo dei call center. [Trailer] | <https://youtu.be/W8Bmj3orVgU>

Luci del varietà è un film del 1950 diretto da Alberto Lattuada e Federico Fellini. I due registi ne furono anche, attraverso una cooperativa da essi fondata, i produttori, ma diverse difficoltà organizzative e censorie causarono l'insuccesso commerciale dell'iniziativa. È la pellicola che segna la fine della collaborazione, sino ad allora molto intensa, tra i due cineasti. | <https://youtu.be/3o6lkWZ4lxw>

Polvere di stelle è un film commedia del 1973 scritto (in collaborazione con Ruggero Maccaresi e Bernardino Zapponi), diretto e interpretato da Alberto Sordi. [scene dell'Abruzzo: Caneto e Pescara] | <https://youtu.be/qRAAUNBrxkA>

Bagnomaria è un film del 1999 diretto e interpretato da Giorgio Panariello. | <https://youtu.be/yeSerSFhaKs>

Taxi Driver è un film del 1976 diretto da Martin Scorsese, scritto da Paul Schrader e interpretato da Robert De Niro. Ambientato dopo la guerra del Vietnam a New York, tratta di un giustiziere con elementi neo-noir e da giallo psicologico [Trailer] | <https://youtu.be/kjW-qF6Qlti0>

Il tassinaro è un film italiano del 1983 diretto e interpretato da Alberto Sordi. [Trailer] | <https://youtu.be/H61l7pi3Vs0>

Taxisti di notte (Night on Earth) è un film a episodi del 1991, diretto da Jim Jarmusch e interpretato, tra gli altri, da Roberto Benigni, Winona Ryder e Béatrice Dalle. La pellicola fu prodotta dalla giapponese JVC e Jim Jarmusch ne scrisse il trattamento in otto giorni. In Italia il film è uscito anche con il titolo di Taxisti di notte - Los Angeles New York Parigi Roma

Helsinki. [Trailer] | https://youtu.be/p_B6CUzdoDA

Venezia, la luna e tu è un film del 1958 diretto da Dino Risi. Nel 1964 è stato riedito con il titolo I due gondolieri. [Nino Manfredi e Marisa Allasio] | https://youtu.be/3oHYm2n_RTc

I Pensionati
Il posto delle fragole (Smultronstället) è un film scritto e diretto da Ingmar Bergman nel 1957 che ricevette numerosi premi tra cui l'Orso d'oro al Festival di Berlino, il premio della critica a Venezia, il National Board of Review statunitense, la candidatura all'Oscar per il miglior soggetto originale, il Golden Globe della stampa estera di Hollywood, il Premio Bodil danese per il miglior film europeo, il "Gran Premio" della cinematografia norvegese, il premio dell'Associazione critici britannici, il primo premio al Festival argentino del Mar de la Plata e il Nastro d'argento italiano. [Trailer] | <https://youtu.be/1osE38QS0IM>

Umberto D. è un film del 1952 diretto da Vittorio De Sica. Nonostante sia considerato da buona parte della critica una delle migliori opere cinematografiche di De Sica e uno dei capolavori del Neorealismo, Umberto D. fu, a livello di pubblico, uno dei meno compresi; quando uscì nelle sale cinematografiche, incontrò non pochi ostacoli perché come con il precedente Ladri di biciclette, ci fu chi si lamentò per il fatto che vi veniva mostrata la realtà con drammatico realismo. | <https://youtu.be/4Oi6tpT-fLA>

Sempre meglio che lavorare

Amici miei è un film italiano del 1975 diretto da Mario Monicelli. È il primo della serie cinematografica, che continuerà nel 1982 con Amici miei - Atto II°, sempre con la regia di Monicelli, e nel 1985 con Amici miei - Atto III°, con la regia di Nanni Loy. [scene] | <https://youtu.be/4nm72SW1ktE>

I vitelloni è un film del 1953 diretto da Federico Fellini. Il film è incentrato sulle vicende di un gruppo di cinque giovani: l'intellettuale Leopoldo (Leopoldo Trieste), il donnaiolo Fausto (Franco Fabrizi), il maturo Moraldo (Franco Interlenghi), l'infantile Alberto (Alberto Sordi) e l'inguaribile giocatore Riccardo (Riccardo Fellini). | https://youtu.be/VEfKa-Vt_Ixx

I basilischi è un film del 1963 diretto da Lina Wertmüller. [cinema e vino] | <https://youtu.be/u0sirfYk-OM>

Santa Maradona è un film del 2001 scritto e diretto da Marco Ponti, interamente girato a Torino. Si tratta dell'opera prima di Marco Ponti, come regista di lungometraggi. Il titolo è preso da una canzone del gruppo francese Mano Negra, contenuta nell'album Casa Babylon del 1994. | <https://youtu.be/yOGLci-Sy09s>

La grande bellezza è un film del 2013 co-scritto



e diretto da Paolo Sorrentino. Ha vinto il Premio Oscar come miglior film straniero. [Giannicolo] | <https://youtu.be/QtzUyE7Bjv4>

La dolce vita è un film del 1960 diretto da Federico Fellini. Considerato uno dei capolavori di Fellini e tra i più celebri film della storia del cinema, fu vincitore della Palma d'oro al 13° Festival di Cannes e dell'Oscar ai migliori costumi. [Trailer] | <https://youtu.be/R0ni-QkeIEHM>

The Pills - Sempre meglio che lavorare è un film del 2016 scritto, diretto e interpretato dal trio romano The Pills, composto da Matteo Corradini, Luigi Di Capua e Luca Vecchi, al loro esordio sul grande schermo. Nel cast anche Giancarlo Esposito e Francesca Reggiani. [Trailer] | <https://youtu.be/FLd4019m5IY>

I dimenticati #1 | Renato Cialente

La morte civile è un film diretto da Ferdinando Maria Poggioli, tratto dall'omonima opera teatrale di Paolo Giacometti. Girato nel 1940, ebbe molti problemi con la censura, tanto che riuscì ad essere distribuito solo due anni dopo la sua realizzazione. | <https://youtu.be/dhDG-vTI08Vw>

Sant'Elena, piccola isola è un film del 1943, diretto dai registi Umberto Scarpelli e Renato Simoni. | https://youtu.be/U_gCPTODBj8

Amo te sola è un film del 1935 diretto da Mario Mattòli e tratto dalla commedia Il gatto in cantina di Nando Vitali. | https://youtu.be/ybW_CrFsN5k

La fuggitiva è un film del 1941 diretto da Piero Ballerini, tratto dal romanzo omonimo di Milly Dandolo. Fu l'ultimo film della breve carriera di Jole Voleri. | <https://youtu.be/XOxjw318Cg>

Piccolo mondo antico è un film di Mario Soldati del 1941 tratto dall'omonimo romanzo di Antonio Fogazzaro, interpretato da Alida Vali e da un esordiente Massimo Serato. | <https://youtu.be/S-zAvU6h1c4>

Un colpo di pistola è un film del 1942 diretto da Renato Castellani, tratto da un racconto di Aleksandr Puskin. Fu presentato alla Mostra di Venezia del 1942. | <https://youtu.be/MR-1F9jx9DXl>

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 (LIV)

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

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



Massimo Cacciari



Piero Sansonetti



Paolo Del Debbio



Sandra Milo



Mauro Corona



Alessandro Cecchi Paone



Alessia Marcuzzi



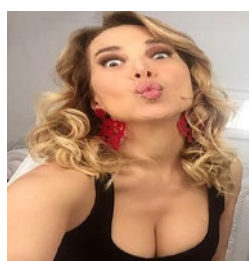
Alfonso Signorini



Antonella Clerici



Divino Otelma



Barbara D'Urso



Fabio Fazio



Gigi Marzullo



Flavio Insinna



Bruno Vespa



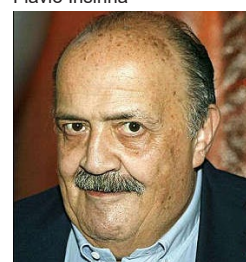
Maria De Filippi



Mario Giordano



Massimo Giletti



Maurizio Costanzo



Vittorio Sgarbi



Simona Ventura



Teo Mammucari



Mara Venier



Mara Maionchi



Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente



Gigi e Ross



Gialappàs Band



Tiziano Crudeli



Angela Troina (Favolosa cubista)



Luca Barbareschi



Cristiano Malgioglio



Platinette (M. Coruzzi)



Daniela Santachè



Rocco Siffredi



Iva Zanicchi



Emilio Fede



Valeria Marini



Alba Parietti



Vladimir Luxuria



Paola Pirego



Morgan Marco Castoldi



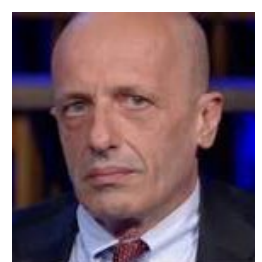
Flavio Briatore



Antonino Cannavacciuolo



Alda D'Eusanio



Alessandro Sallustri



D. Parenzo e G. Cruciani



Lele Mora



Maurizio Belpietro



Federica Panicucci



Patrizia De Blank & f.



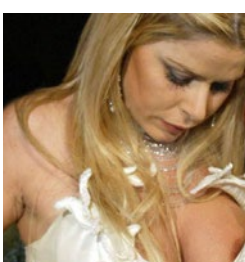
Vittorio Feltri



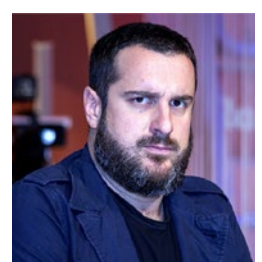
Mario Adinolfi



Piero Chiambretti



Loredana Lecciso



Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo



Omaggio

La signora di Shanghai (1947) di Orson Welles

- Vieni con me in un luogo dove non ci siano spie.
- Michael, dove?
- Molto lontano da qui, in qualche regione solitaria.
- Lontano? Dove si dovrebbe andare? Fuggire non serve a nulla: io ho già provato. Tutto il mondo è cattivo, Michael, tutto il mondo. La fuga non dà scampo, né pace, né amore.

Michael O'Hara (Orson Welles) e Elsa Bannister (Rita Hayworth)

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.valdarnocinemafestival.it
- www.movementu.it
- www.cineclubalphaville.it
- www.conseguenze.org
- www.cinematerritorio.wordpress.com
- www.centofiori.de
- www.circolozavattini.it
- www.facebook.com/diaridicineclub
- www.facebook.com/diaridicineclub/groups
- www.officinavialiibera.it
- www.ilpareredellingegnere.it

Diari di Cineclub

- www.gravinacittaaperta.it
- www.aamod.it/link/
- www.ilclub35mm.com
- www.suburbanacollegno.it
- www.anac-autori.it
- www.asinc.it
- www.usnexpo.it
- www.officinakreativa.org
- www.prolocosangiovanivaldarno.it
- www.cineclubgenova.net
- www.losquinchos.it
- www.associazionearc.eu
- idruidi.wordpress.com
- www.upeurope.com
- www.domusromavacanze.it
- www.isco-ferrara.com
- www.bookciakmagazine.it
- www.bibliotecadelcinema.it
- www.cagliariefilmfestival.it
- www.retecinemaindipendente.wordpress.com
- www.cineforum-fic.com
- www.senzafrontiereonlus.it
- www.hotelmistralzoristano.it
- www.ilgremiodelsardi.org
- www.amicidellamente.org
- www.teoremacinema.com
- www.cinecoloromano.it
- www.davimedia.unisa.it
- www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
- www.teatrodellebambole.it/co
- www.perseocentroartivisive.com/eventi
- www.romafilmcorto.it
- www.piccolocineclubtirreno.it
- www.greenwichdessai.it
- www.cineforumdonorione.com
- www.laboratorio28.it
- www.cinergiamatera.it
- www.cinecordia.it/wordpress
- www.inficc.wordpress.com
- www.plataformacinesud.wordpress.com
- www.hermaea.eu/it/chi-siamo
- www.alexian.it
- www.corosfigulinas.it
- www.cineclubpiacenza.it
- www.crcposse.org
- www.cineclubinternazionale.eu
- www.cinemanchio.it
- www.cineclubclaudiozambelli.org
- www.associazionebandapart.it/
- www.laspeziashortmovie.wordpress.com
- www.bibliotecaviterbo.it
- www.cinalmese35.com
- www.cinenapolidiritti.it
- www.unicaradio.it/wp
- www.cinelatinotrieste.org
- <https://suonalancorasam.com>
- www.cosedaintolleranti.it
- www.russiaprivet.org/ita
- www.lombardiaspettacolo.com
- www.laspeziafilmfestival.it
- www.tottusinpari.it
- www.globalproject.info/it/resources
- www.anelloverde.it
- www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
- www.scuoladycinemaindipendente.com
- www.marxismo.libertario
- www.armandobandini.it
- www.radiobrada.com
- www.officinastudiotempi.com
- www.fotogrammadoro.com
- www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
- www.yesartitaly.it
- www.teatriamocela.com
- www.visionandonellastoria.net
- www.raccontardycinema.it
- www.firenzearcheofilm.it/link
- www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
- www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
- www.lunigianacinemafestival.movie.blog
- http://gamificationlab.uniroma1.it
- www.artnove.org/wp
- www.cinemaeutopia
- www.riff.it
- www.tiranafilmfest.com
- www.festivalcinemasicilia.org
- www.cinemaesocietaschool.it
- www.sudsigira.it
- www.culturalife.it
- www.istitutocinematografico.org
- www.rassegnalificodia.it
- www.associazionecentrocelle.it/it
- www.festivaldelcinemalbanese.it
- www.apuliawebfest.it
- www.carboniafilmfest.org
- www.iodmagazine.it/partnership-2
- www.festivalfike.com/apoios-e-parceiros

