Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno VIII

N. 77 | Novembre 2019 | ISSN 2431 - 6739

Goffredo Fofi e la crisi della critica cinematografica

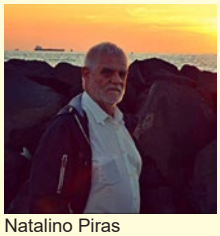
Stefano Macera

Tornare sui dibattiti del passato, può fornire molti spunti validi a chi, oggi, si occupa di cultura cinematografica. Certo, se lo si fa sulle pagine di un quotidiano, non ci si può non riferire a nomi che i più non conoscono o a questioni estranee persino al lettore che si dichiara appassionato di cinema. Per Goffredo Fofi, uno dei critici italiani più noti e influenti, deve trattarsi d'un rischio calcolato. Nella sua collaborazione al quotidiano della Conferenza Episcopale Italiana, *Avvenire*, egli rinuncia positivamente al ruolo con il quale viene più spesso identificato nel sistema mediatico: quello del bastian contrario, che polemizza in modi tali da apparire sin troppo programmati. Sulle pagine culturali del giornale cattolico, Fofi preferisce tornare studioso, di cinema come di letteratura, proponendo, di articolo in articolo, una sorta di ricapitolazione della sua pluridecennale esperienza a contatto con diverse forme espressive. Ovviamente, l'elemento polemico non scompare del tutto, in questi scritti, ma non ne costituisce l'aspetto principale. Prevale, invece, la pubblica condivisione del proprio vissuto di operatore culturale complessivo, che conferisce ai pezzi un taglio inconsueto e che forse può spingere una parte dei lettori ad avviare delle

segue a pag. 6

"Bagno turco" di Pierfrancesco Uva

Macbeth


Natalino Piras

Momentaneamente passata l'ombra di Banquo, prima che torni a ossessionare Macbeth, un narratore potrebbe così commentare, dando voce a Macduff non ancora intaccato dal sospetto contro colui che gli fu amico: «La notte ha tre momenti di oscurità abissale. Il primo è quando il torpore pervade le membra, all'avvicinarsi del sonno. Poi c'è il sonno vero e proprio dove incubi e ossessioni coincidono. Il terzo tempo spetta all'ora del lupo, quando ci si risveglia dai brutti sogni ancora più ossessionati e inquieti, terrorizzati e tremanti per non essere riusciti a buttare fuori nessun grido, nessuna parola dalla strozza. Il resto del corpo rimane impossibilitato a muoversi». In sardo questo momento si dice che sia del *garriatore*, uno degli appellativi del diavolo, colui o colei che carica sonno e sonni pesanti. Non c'è potere che tenga, legittimo o sanguinario. La prima volta che ho letto per intero *Macbeth* è stato in tram, a Genova, un tragitto accidentato dal porto al Gaslini. Sono passati ventisette anni e dovevo sembrare un poco fuori luogo mentre con un mano mi tenevo in equilibrio nel camminare del bus per il lungomare e le sue risalite e ridiscese e con l'altra riuscivo a sfogliare le pagine del libretto: un'edizione 1993 dell'Unità, commento di Agostino Lombardo, traduzione di Vittorio Gassman. Quanto di quella lettura mi è sempre rimasto come leit motiv è l'esortazione di Malcom a Macduff: *"Abbi coraggio. Una ferita mortale si cura vendicandola."*, atto quinto, scena terza. Il figlio del re assassinato, Duncan, si rivolge a colui che, non nato da donna, dovrà, secondo la profezia delle streghe, uccidere il tiranno usurpatore del trono di Scozia. La ferita mortale per Macduff è la notizia che Macbeth ha fatto uccidere la moglie e i figli ancora bambini. Macduff rimane annichilito dopo essere stato sconvolto, deprivato del coraggio che fino ad allora ha contraddistinto ogni sua azione. Per questo Malcom lo esorta. *The Tragedy of Macbeth* di William Shakespeare, la più breve delle tragedie del Bardo, è dal 1623 che esiste, presa da fatti storici che così come per il ciclo arturiano ha come tema fondante e come struttura portante il buio e la cerca di un re legittimo che faccia rinascere la terra e gli uomini e le donne che la abitano. Macbeth diventa re sospinto dalla divorante

segue a pag. successiva

Risarcire i Cineclub

L'altra faccia del volontariato culturale

Alberto Castellano

Questa volta si può evitare – almeno per l'incipit - il tormentone "chi... per chi", "chi... cosa" ecc.., visto che un prezioso assist per riflettere sui Festival e le iniziative culturali sul cinema in Italia, ce lo fornisce la sconcertante posizione del MiBACT nel 2017 - e relativa dichiarazione dell'allora Direttore Generale Cinema – nei confronti dell'associazionismo culturale cinematografico italiano. "Se da cinquant'anni esistono le associazioni di cultura cinematografica e lo stato attuale della cultura è quello che è, facciamoci qualche domanda. Quel modello era funzionale? – dichiarava il Dottor Nicola Borrelli nel corso di un incontro sulla Legge cinema e audiovisivo. - Non possiamo pensare che il tema della formazione del pubblico si risolva con la presenza delle associazioni di cultura cinematografica perché in 50 anni hanno dimostrato che il modello non è efficace". Insomma "50 anni di inefficacia nella formazione del pubblico, vadano a farsi benedire". Questa "acuta" riflessione purtroppo non fu soltanto una di quelle periodiche esternazioni ad effetto alle quali in Italia siamo abituati anche in altri settori che servono ad innescare polemiche per poi cadere nel dimenticatoio, perché poi sarebbero seguiti feroci e indiscriminati tagli a quasi tutte le associazioni. Non crediamo che questa un po' oscurantista e ottusa posizione dipenda dalla disinformazione ma che in mala fede rientri in una precisa strategia istituzionale di liberarsi di quei "rami secchi" in nome di tagli per far quadrare i soliti maledetti bilanci e, peggio ancora, di una visione più pseudo moderna della diffusione del cinema e di una gestione più spregiudicata dei luoghi e degli spazi di visione con l'alibi della rivoluzione (quale?) della globalizzazione. Borrelli e gli altri che gestiscono questi settori ministeriali dovrebbero sapere che le associazioni ed i loro circoli hanno svolto e continuano a svolgere un'importante funzione di promuovere la cultura cinematografica in modo capillare, funzione tanto più importante se riferita a zone del Paese in cui non sono presenti, o sono carenti, sale cinematografiche. Come dovrebbero sapere che il vero problema sono gli stanziamenti a pioggia, la demagogica distribuzione indiscriminata di

segue a pag. 4

diaridicineclub@gmail.com

Lettera al Direttore

A proposito di Produzione

Bello, molto bello il pezzo sulle produzioni di Alberto Castellano pubblicato a pag. 1 sul numero 76 - Ottobre di **Diari di Cineclub**.
Una riflessione di puro "materialismo delle emozioni". L'autore ci fa entrare nella macchina (o una delle macchine) che si nasconde troppo spesso dietro la magia del cinema. Il fatto è che oggi non solo si ha poca voglia di partecipare a questa magia nel modo più consono e naturale (andare al cinema) ma se possibile si ha anche meno voglia di approfondire certi aspetti o le dinamiche che alla fine ne determinano le fortune e l'accessibilità. Si è detto tante volte dei misteriosi buchi neri che infestano la sgangherata galassia (qui la *grandeur* è ovviamente puramente sarcastica) della distribuzione in Italia in cui svaniscono certi film nostrani e non per non vedere più la luce se non dopo pochi mesi su altri formati. Un punto molto forte secondo me è la scomparsa degli uffici regionali. Questa è solo una delle tante forme che ha assunto il neo centralismo/colonialismo della fruizione a dispetto di tanti discorsi beceri sulla centralità dei territori nella programmazione delle canoniche politiche culturali. È un fenomeno sinistro. Aver abdicato da ogni sforzo di pensare un film in una realtà socio-economica e storica di un "territorio" significa rinunciare all'idea che l'opera d'arte sia alla fine in grado di dialogare con una comunità, che abbia ancora il potere di essere fruita in un'esperienza genuinamente individuale e formativa. Da un lato - almeno per me - c'è indubbiamente la radicale trasformazione antropologica che sta riscrivendo a velocità impazzita tutta la sfera dell'episteme, della creazione e della fruizione: la semplice bellissima immagine delle filiere sullo sfondo di questa "maledetta/benedetta" rivoluzione digitale sintetizza perfettamente il dramma contemporaneo che contrappone una idea di una produzione "artigianale" (e quindi che non sempre accede all'alta velocità della distribuzione ordinaria) e i "gosplan" delle major che producono merci di consumo con la stessa maniacale pianificazione di una campagna militare.Dall'altra parte invece - e Castellano lo sottolinea molto bene - c'è una assai più triviale svogliatezza italiana che se incalzata usa proprio la rivoluzione "digitale" come una nobile scusa per declinare ogni responsabilità o lanciarsi in "avventure" artistiche lontano da sentieri popolari e sicuri per dare spazio a voci fuori dal coro.

Gigi Cozzolino

per leggere l'artico:
https://www.cineclubroma.it/images/Diari_di_Cineclub/edizione/diaricineclub_076.pdf

segue da pag. precedente

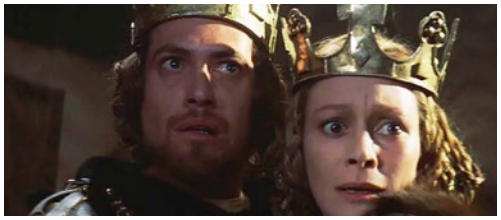
ambizione della moglie, lady Macbeth. Tradisce tutti, il fedele amico Banquo, la cui ombra rimane emblema di tutti i rimorsi, e quanti lui sospetta possano attentare al suo trono lordo di sangue. Ma può continuare a ritenere che il suo regno di terrore continuerà a durare: perché gli hanno predetto le streghe, con linguaggio che un cuore invido (appunto incapace di vedere) in *corpus de brunzu* non può interpretare, finirà questo potere assoluto e sanguinario quando la foresta di Birnan si muoverà verso il castello di Dunsinane e solo uno non nato da donna potrà ucciderlo. Quando mai una foresta si muove e come può uno

"Macbeth" (1961) di Paul Almond con Sean Connery & Zoe Caldwell

nascere se non da donna? (Macduff fu estratto col cesareo dal corpo della madre). Dal 1623, da 396 anni, la tragedia di Macbeth, continua a restare contemporanea, resa infinite volte al teatro e al cinema: compreso il *Macbettu* di Alessandro Serra, prima rappresentazione nel gennaio 2017, che trasporta il castello di Inverness e la foresta di Birnan in Sardegna. Giusto da Venerdì di Repubblica del 4 ottobre 2019: "Scritto interamente in sardo e recitato da soli uomini, lo spettacolo mette felicemente a frutto la forza espressiva delle maschere, dei campanacci e delle danze della tradizione sarda. Lo spazio scenico è vuoto, ed è attraversato dai corpi degli attori che disegnano luoghi ed evocano misteriose presenze". C'è anche il cinema a sostegno di tutto questo. Dice una tradizione che porti sfortuna mettere in scena *Macbeth*. Nonostante tutto, a scorrere seppur sommariamente la sua storia sembra che il cinema non possa fare a meno di *Macbeth*: per il solo fatto che entra il potere, a qualsiasi latitudine, genera mostri, sangue e come rimorso; contro gli muove il coraggio di pochi: per abbatterlo, per istituire o ritornare a un regno giusto se non a una repubblica di eguali. In questo la Resistenza al nazismo in Germania, opera di un pugno di nobili coraggiosi nell'asservimento della massa alla crudeltà del potere, ne è una rappresentazione. Pure se Hitler mai potrà essere Macbeth. A seguire, in ordine cronologico, un elenco, incompleto, dei *Macbeth* al cinema, attualizzazioni e trasposizioni in diversi generi. Dove si dimostra come il personaggio shakespeariano valga in tutte le latitudini, in ogni tempo. *Macbeth* (19 aprile 1908) prima versione cinematografica prodotto dalla Vitagraph Company of America, diretto da James

"Lady Macbeth siberiana" (Sibirska Ledi Magbet, 1962)

Stuart Blackton e interpretato da William V. Ranous. *Macbeth* (1916) di John Emerson, all'epoca del muto, settima versione cinematografica della tragedia, assistente alla regia era Erich von Stroheim, direttori della fotografia Victor Fleming e George W. Hill, la produzione di D. W. Griffith. *Macbeth* (1948) di Orson Welles.«Il giudice Burgu aveva le fattezze di Orson Welles che fa Macbeth. Sedeva sul trono di porpora, spiccava imponente, un molosso, sguardo cupo e diabolico, affogato nel suo stesso male».
Il trono di sangue (*Il castello delle ragnatele*, 1957), di Akira Kurosawa: Macbeth al tempo dei samurai: un classico.
Macbeth (1961) di Paul Almond.
Lady Macbeth siberiana (*Sibirska Ledi Magbet*, 1962) di Andrzej Waida: il regista polacco, cantore delle vittime del realismo socialista e



"Macbeth" (1971) di Roman Polanski

mentore di Solidarność, si misura con Shakespeare.
Macbeth (1971) di Roman Polanski dopo la morte della moglie Sharon Tate a opera della banda di Charles Manson
Macbeth (1975) di Franco Enriquez.
A Perfomance of Macbeth (1979) di Philip Casson, registrazione di una messa in opera teatrale, Macbeth è Ian Mc Kellen, il Gandalf del *Signore degli anelli* cinematografico.
Macbeth (1982) dell'ungherese Béla Tarr.
Uomini d'onore (*Men of Respect*, 1990) di William Reilly, John Turturro è Mike Battaglia, a capo di una organizzazione criminale mafiosa. Il film è ispirato a *Joe MacBeth* (in italiano *La legione dell'inferno*, 1955) poliziesco inglese diretto da Ken Hughes.
Macbeth (2003) di Bryan Enk.
Maqbool (2003) di Oankaj Kapur, Macbeth in India.
Macbeth – La tragedia dell'ambizione (2006) di Geoffrey Wright
Snowtown (*The Snowtown Murders*, 2011) di Justin Kurzel, il regista australiano, che dirigerà un *Macbeth* nel 2015 qui entra nell'educazione alla violenza in luogo periferico altrimenti sconosciuto se non per la capacità che hanno questi luoghi di

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

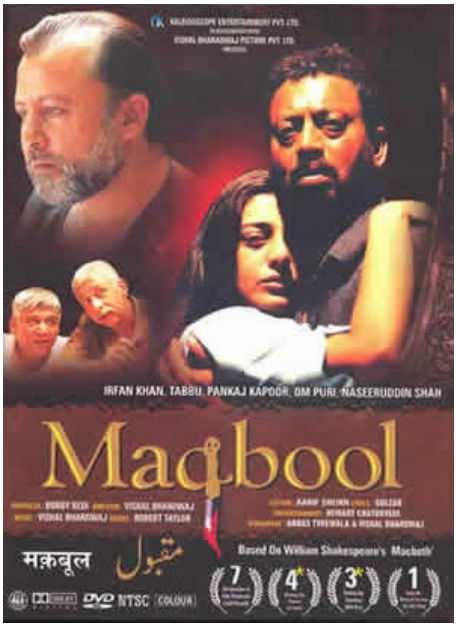
essere *Cuore di tenebra*.
Macbeth (2015) di Justin Kurzel.
Lady Macbeth (2016, GB) di William Oldroyd dal racconto *Lady Macbeth del distretto Mcensk* dello scrittore russo Nikolaj Leskov: come una truculenta *Lady Chatterley* in territorio da *Cime tempestose*.
Macbeth (2016) di Angus Macfayden con il nero Harry Lennix nella parte del protagonista.
Macbeth-Neo Film Opera (2016) di Daniele Campea.
Anch'io è da tempo, ancor prima di quella lettura genovese, che cerco di fare i conti con *Macbeth*.
Mi ci sto provando ancora di questi tempi bui in una narrazione che così inizia: «In cima alla montagna del Redemptoris Mater, nella giurisdizione dell'Inforcato, dentro la chiesetta dell'alto medioevo entrarono le tre *brujas*. Maria Luke, Macca e Virtute, culi bollenti. Era

"Macbeth-Neo Film Opera" (2016) di Daniele Campea

notte fonda seppure rischiarata dai lampi del temporale estivo, devastata dal *tronituare* delle ruote del carro di Dio. Dentro la chiesetta ballavano le fiamme degli oli votivi. Impregnavano del loro sentore di frittura combusta le pareti di mattone e di tufo. Le fiammelle non si spensero neppure all'entrare blasfemo delle *brujas*. Restarono accese per allungare e dilatare l'ombra delle streghe nella volta che sovrastava la navata unica, dall'abside al portone centrale, entrata di pellegrini e novenanti. Le *brujas* conquistarono l'altare e là, denudatesi e compiendo gesti osceni, si misero a fare profezia.
"Verranno i giorni della neve."
"Bella scoperta."
"Sarà quello il tempo giusto."
"Certo. Basta che non nevichi ad agosto."
"Nevicherà ad agosto."
"Ma non è quello il tempo giusto."
"Quando nevicherà il tempo sarà adatto."
Nella volta della chiesetta affrescata con la storia del giudice Gonario salvato dal naufragio, tra anime lunghe e corpi mozzi di pastori e contadini, donne, bambini e banditi, si materializzò *lusbè*, il

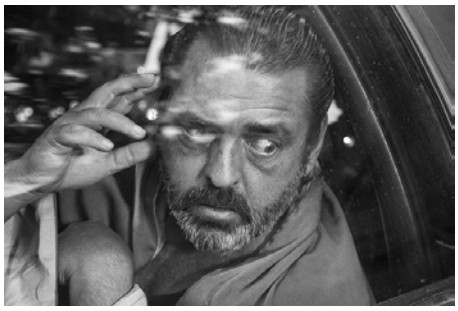
"Lady Macbeth" (2016 GB) di William Oldroyd

diavolo. Aveva le fattezze dell'uomo d'argilla, il bue *erkitu*, compagno e fratello della mamma del sole, delle streghe e di Ecate nel *Macbeth*". Finale per il romanzo *Macbeth* di Jo Nesbø, scrittore norvegese, tra i massimi esponenti del thriller-noir nordico. Il suo *Macbeth*, uscito nel 2018, pubblicato in Italia da Feltrinelli e recentemente rieditato dal Corriere della sera, traduzione di Maria Teresa Cattaneo, è un poliziesco appunto thriller-noir che potrebbe funzionare come momentanea summa di tutti i nostri *Macbeth*. Trama narrativa, funzione teatrale e finizione cinematografica qui coincidono. Il romanzo di Nesbø è come una sceneggiatura della tragedia di Shakespe-



"Maqbool" (2003) di Oankaj Kapur

are passata attraverso quatto secoli di rappresentazioni. È ambientato negli anni Settanta del secolo scorso, in tempo di crisi industriale


"Macbeth" (2016) di Angus Macfayden

che come peste incombe su una città senza nome, fabbriche fallite e corrosioni dappertutto, pervasa dalla pioggia, dal buio, dalla violenza, dalla droga. Macbeth è il responsabile della squadra omicidi dopo essere stato, proveniente da un orfanotrofio, un tossico nei bassifondi della città. A salvarlo è stato Banquo, un poliziotto. Il quartier generale della polizia è fatto di gente corrotta e collusa con la politica. Solo il gruppo di Macbeth, di Duff, di Banquo, del loro superiore Malcom sembra tendere al bene, alla resurrezione della città, nonostante tra di loro vigano come moneta di scambio le ambizioni di carriera. È proprio l'ambizione di poter diventare il nu-

"Macbeth" (2015) di Justin Kurzel

mero uno, il veleno che Lady, la donna di Macbeth, instilla nel suo uomo, convincendolo a uccidere Duncan, il commissario capo. Tutte le situazioni muovono nella nostra contemporanea città buia e corrotta come nel Medioevo della tragedia di Shakespeare. I nomi sono gli stessi e quasi analoghe le funzioni come ruoli e trama. Caithness, nobile scozzese nella tragedia originaria, è qui una donna, l'amante di Duff che anche qui vedrà sterminata l'intera famiglia, opera di Macbeth, a Fife: mentre lui era lontano. Anche il Duff di Nesbø, dopo la discesa agli inferi, si convince che "una ferita mortale si cura vendicandola". Va a cercare a Capitol, la città capitale, Malcom e Fleance, il figlio di Banquo riuscito a fuggire ai sicari di Macbeth, buttato fuori da una macchina in folle corsa dal padre, prima di precipitare nel baratro. Con Malcom e Fleance, Duff torna nella città perché il destino si compia. C'è un escamotage narrativo per far muovere qualcosa di omologo alla foresta di Bir nan. Anche in questo romanzo ci sono le streghe e Ecate al servizio delle forze del male. Sono più di 600 pagine tenute in continua tensione narrativa con pochi, pochissimi scivolamenti. Ecco, questo è *Macbeth*. Nella città buia di Nesbø ci siamo noi tutti.

Natalino Piras

segue da pag. 1

contributi pubblici di entità diverse ma senza nessuna distinzione della qualità delle proposte e della funzionalità dei soggetti che operano, secondo la logica di un sistema politico costruito tanti anni fa dalla Democrazia Cristiana e perpetuata da tutti i governi successivi di qualunque colore. È chiaro che questo sistema ha partorito e fatto proliferare i faccendieri della democrazia di facciata che fanno i loro traffici, personaggi strani che colgono l'occasione per favorire propri interessi personali, organizzatori di pseudo eventi e festival che promuovono solo se stessi e le proprie tasche, associazioni che nascono, si moltiplicano, alcune volte il contributo ricevuto serve quasi per intero a pagare lo stipendio del proprio presidente. Per fortuna riguarda solo qualche caso isolato ma che crea l'effetto alone su un'associazionismo di impegno e volontariato. La dichiarazione deviante dell'allora Direttore Generale avrebbe avuto valore se la sua Direzione e gli Assessori culturali dei vari territori si fossero impegnati a individuare le anomalie di malaffare, ancora più gravi perché consumate in luoghi sacri dove si deve esercitare la formazione del pubblico cosciente, sensibile alla bellezza, alla tolleranza, alla giustizia sociale. La cultura è solo per vere democrazie. Investire in cultura è quanto di più democratico si possa fare. Aumentare i finanziamenti, vigilare su come vengono distribuiti e utilizzati è un esercizio sano del potere della democrazia. Naturalmente si tratta di un segmento della cultura in generale nel nostro paese, di un tassello parziale di un sistema la cui presunta, falsa, finta democrazia perpetra ingiustizie e disuguaglianze dal punto di vista sociale, economico, politico, scolastico. È un po' quello che sostiene il filosofo francese Jacques Rancière ne "L'odio per la democrazia" (Cronopio, Napoli, 2011": "La democrazia non è fondata in nessuna natura delle cose e non è garantita da nessuna forma istituzionale. Non è portata da nessuna necessità storica e non ne porta nessuna. È affidata solo alla costanza dei propri atti. La cosa non può non fare paura e quindi suscita odio in chi è abituato a esercitare il magistero del pensiero. Ma in chi sa condividere con chiunque il potere uguale dell'intelligenza può suscitare coraggio, e quindi gioia". Ma la questione associazionismo non può essere assunta come paradigma, metonimia perché nell'ambito di un apparato preposto a promuovere e diffondere la cultura cinematografica e dell'audiovisivo in genere, è l'altra faccia della discutibile politica da anni a favore dei Festival. Vale a dire che se proprio si voleva – come si fa periodicamente in Italia – tagliare drasticamente le sovvenzioni e gli incentivi in questo settore all'insegna di un demagogico provvedimento di austerità, di un populista atteggiamento di ridisegnare una politica assistenzialistica, per avere un minimo di credibilità bisognava colpire anche festival (o presunti tali) grandi, medi e piccoli e rivedere – perché no – la fisionomia che hanno assunto, la sproporzione finanziaria e la degenerazione in piccoli centri di potere delle Film Commission regionali. In tutto questo ci sarà anche un po' di buona fede nel pensare che i festival a differenza delle associazioni servono al cinema, che le manifestazioni festivaliere possono avere una ricaduta comunque sulla riconquista del pubblico perduto e addirittura sulla ricollocazione delle sale deserte. Ma ha poca importanza. Quello che conta è che si è allargata la forbice tra il circuito dell'associazionismo e quello festivaliero, non a caso faccendieri e traffichini di cui sopra negli ultimi anni si sono molto adoperati – sfruttando abilmente leggi e leggine sul cinema nazionali e regionali, bandi e sottobandi europei – per spillare quattrini destinati a festival improbabili ammantati di pseudo concorsi e pseudo giurie con i soliti premi che non si negano a nessuno, magari con qualche tappetino rosso per divi e divette cinetelevisivi per buttare un po' di fumo negli occhi a una platea spesso provinciale che segue il cinema come una passerella di moda. L'aspetto più fastidioso è il pompaggio mediatico di rassegne

Il noto ex Direttore ricordato a seguito di una discussa inchiesta di "Report". Luigi Zara

nella sostanza paesane - complice la stampa che spesso punta alla presenza dell'attricetta di turno piuttosto che valutare la qualità del programma – enfatizzando l'evento della serie "meglio che niente", sottolineando il colpo d'occhio delle file e delle code per farsi ospitare (spesso gratuitamente). E tutto questo naturalmente fa gioco nell'ottica di giustificare stanziamenti pubblici, è funzionale allo sbandierato sostegno ministeriale e/o locale più i soliti sponsor per manifestazioni che farebbero "bene" al cinema. Ovviamente non pensiamo che i festival possano avere la stessa funzione e missione delle associazioni cinematografiche (ma queste è stato detto che non servono), che possano aiutare la crescita culturale degli spettatori, colmare gap storici, innescare un discorso di alfabetizzazione al linguaggio cinematografico perché in fondo i festival non sono nati per questo, ma è diventata intollerabile la mistificazione sul rapporto evento/pubblico anche solo dal punto di vista del puro spettacolo. È proprio questo meccanismo perverso che ha alimentato negli anni l'equivoco, l'intraprendenza festivaliera ha avuto l'effetto di moltiplicare in maniera esponenziale gli appuntamenti al punto che oggi l'Italia è uno dei paesi più pieni di festival al mondo, la capacità di mettere in piedi una rassegnina spacciandola per festival o grande evento, con l'ospite foraggiato smerciandolo come grande nome di attrazione; questo atteggiamento si è insinuato come un virus favorendo il contagio. Furbi impresari che si fingono improbabili operatori culturali coperti da una tolleranza ingiustificata da chi gestisce il flusso dei finanziamenti e, ahimè, da qualche associazione che con leggerezza li sopporta. L'infezione sta colpendo anche operatori culturali ed esperti di cinema seri e colti (che poi si definiscono direttori artistici) che non si tirano indietro difronte alla possibilità di fare un bel mestiere, prendere un bel po' di soldi, pavoneggiarsi, favorire i propri contatti amicali, tanto alla fine indipendentemente dai risultati reali in termini di presenze e incassi (non quelli gonfiati e taroccati) basta documentare il tutto con certificazioni e rendicontazioni. Ed ecco spuntare la solita domanda-tormentone rivolta a un ideale direttore di festival "chi programma per chi?", "chi programma cosa?", "chi controlla lo statuto da festival?", "chi valuta la qualità delle proposte?", "chi sono i frequentatori medi dei festival?". Forse è superfluo ricordare che da che mondo è mondo il Festival con la f maiuscola è nato su chiare basi di mostra-evento con tanto di selezione di film internazionali in competizione giudicati da giurie di professionisti per aggiudicarsi prestigiosi premi (poi si sono aggiunti premi di altre giurie e il Premio del Pubblico) più varie sezioni collaterali (fuori concorso, anteprime spesso americane di annunciati blockbuster, rassegne omaggio o di approfondimenti tematici ecc...). È scontato che i grandi Festival internazionali da Cannes a Venezia, da Berlino a Toronto sono quelli che si assicurano di diritto il nome grazie a budget milionari, strutture professionali, forza di assicurarsi in anteprima i migliori titoli mondiali e il meglio del divismo internazionale, visibilità mediatica. E in Italia gli appuntamenti che contano con o senza il nome Festival e indipendentemente dalla presenza di un concorso, sono naturalmente la Mostra del Cinema di Venezia e altri che hanno consolidato negli anni un prestigio e una credibilità grazie a un coerente e costante lavoro sul cinema più sofisticato, di ricerca, di sperimentazione linguistica, sulla scoperta e il lancio di nuovi autori internazionali dal Torino Film Festival alla Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, dalle Giornate del Cinema Muto di Pordenone al Cinema Ritrovato di Bologna. Si tratta di eventi decennali che hanno una precisa identità, si sono ritagliati spazi importanti e possono contare su frequentatori assidui, attenti e interessati nonostante i ricambi generazionali. Non bisogna però enfatizzare il successo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di pubblico di alcuni ni festival in rapporto alla reale attuale crisi del cinema nel nostro paese e cedere a un suggestivo ottimismo circa la sopravvivenza della sala, come ha fatto recentemente qualche commentatore in occasione del bilancio lusinghiero di una bella edizione della Mostra di Venezia con argomentazioni francamente banali. Abbagliato evidentemente dal colpo d'occhio delle code e delle file per entrare nelle varie sale e in preda a un'euforia da fan, il cronista in risposta ai catastrofisti che pensano che la sala cinematografica sia destinata a scomparire, ha sottolineato che ci sono state 200000 presenze, code lunghissime e proiezioni affollatissime per la maggior parte con spettatori paganti, gruppi di persone che discutevano dei film dopo la visione. E che quindi il grande schermo è ancora vitale e ha un futuro. Assioma molto discutibile e pericoloso se lo si fa diventare una modalità di approccio incoraggiante al festival in quanto tale e a una valutazione positiva tout court della miriade di festival e festivalini della penisola. Il problema è che Venezia non fa testo, con alti e bassi convoglia un popolo di cinefili, appassionati, curiosi, vacanzieri che è normale che vadano a vedere i film nelle sale, dove se no? Ma ritrovare il gusto, il piacere e la motivazione di frequentare le sale nelle proprie città durante la normale stagione cinematografica è un'altra cosa. E c'è anche il rischio di dribblare il problema di fondo, di sfumare la questione sollevata all'inizio. Molti pseudofestival, manifestazioni, rassegne, appuntamenti annuali a chi si rivolgono? Cosa programmano? Oltre tutto una volta sbrigata la "pratica burocratica" della settimana (durata media) di programmazione nessuno si pone il problema di creare qualche evento collaterale nel corso dell'anno (ma forse graverebbe troppo sul bilancio). Certo non mancano in Italia rassegne monografiche, tematiche, con proposte di film inediti spesso destinati a restare tali, di qualità ed encomiabili, ma il resto si configura in genere come uno stanco rituale di presentazioni, conferenze stampa, ospiti, anteprime spesso televisive e un'accozzaglia di titoli con la solita overdose di corti e qualche documentario per riempire i palinsesti. Il pubblico è quello episodico, quello che affolla le serate quando c'è un personaggio di richiamo e poi diserta le proiezioni pomeridiane e non si può dire che in questi casi c'è una ricaduta nella riscoperta della sala. Ma tutto questo va bene a tutti secondo la vecchia logica di un sistema bloccato. In un paese come il nostro dove si parla fino alla noia del pareggio di bilancio, della necessità di ridurre virtuosamente certi costi, sarebbe il caso che qualcuno cominciasse a fare i conti in questo settore della cultura, che avviasse un meccanismo di selezione credibile, di valutazione dell'"utilità" e della "funzionalità" dei festival secondo parametri diversi, che avesse il coraggio di tagliare i cosiddetti "rami secchi", di eliminare rassegne inutili che servono solo a garantirsi prebende. E che non sono distribuite in maniera equa sul territorio nazionale, anzi va sottolineato che la differenza generale tra le regioni più virtuose e quelle meno si riflette anche in questo campo e la Campania forse è quella che si aggiudica la maglia rosa per la più alta concentrazione di festival, manifestazioni e rassegne che al di là di uno strapotere economico e di longevità (Giffoni) o di suggestive cornici turistiche (Sorrento, la costiera, Ischia e Capri) non hanno lasciato un significativo segno al punto che all'estero molti operatori del settore ne sanno ben poco. E in alcuni casi le sagre si sono riconvertite al cinema nelle località più improbabili. In ogni caso non si tratta di un aut aut tra associazioni cinematografiche e festival, di tifare per le une o per gli altri perché possono (e devono) convivere, coesistere anzi potrebbero integrarsi o compensarsi in una logica diversa. Si tratta semplicemente di fare un po' di pulizia culturale, di riequilibrare la funzione dei circoli di cultura cinematografica e quella dei festival, rilanciando i primi e ridimensionando i secondi. Per restare in tema di organismi preposti alla promozione del cinema con danaro pubblico, altra nota dolente sono le Film Commission o meglio quello che sono diventate. Anche in questo caso naturalmente non va generalizzato: rispecchiando l'amministrazione virtuosa o meno delle varie Regioni, alcune hanno trovato negli anni un'identità e un assetto di servizio, altre sono degenerate e più che promuovere il territorio promuovono se stesse, tradendo spesso la vocazione originale, snaturando la funzione per la quale sono state istituite, coproducendo film e fiction televisive e investendo i budget sproporzionati di cui dispongono con bandi e controbandi destinati all'audiovisivo. Nel 1957 Mino Argentieri così concludeva un articolo su l'Unità: "Si può dire che i cineclub hanno dato al cinema italiano più di quanto abbiano ricevuto. Sarebbe ora che il Parlamento ascoltasse la loro voce, si rendesse interprete delle loro esigenze, li risarcisse". A distanza di oltre 60 anni il nostro Parlamento non solo non li ha risarciti ma sta facendo di tutto per cancellarli. Fa da controcanto al lungimirante allarme di Argentieri l'amara dichiarazione di Natale Montillo un esercente cinematografico napoletano (Castellammare di Stabia) di terza generazione all'indomani della consegna dei premi David del 2018 che dà il senso della distanza tra le manifestazioni con riflettori e passerelle e la dura realtà dell'esercizio di provincia: "Siamo una sorta di categoria di eroi che soprattutto per passione ed amore verso questo lavoro tramandatoci dai nostri padri continua a combattere per restare aperti. Siamo l'anello di congiunzione fra l'opera artistica e il pubblico, se non esistessimo non esisterebbero neanche gli autori. Ed essendo noi imprese commerciali dobbiamo confrontarci giorno per giorno con spese di gestione sempre più pesanti a fronte di una continua emorragia di pubblico. Se i film sono considerati opere d'arte trasformiamo le sale di città in musei, vengano assistite dal ministero e liberate dagli assilli quotidiani e lasciamo il cinema commerciale ai multiplex". Sono storie italiane. Lo scenario sociopolitico è cambiato in peggio, in particolare nella lungimiranza nell'investire nelle risorse e nella crescita culturale.

Alberto Castellano

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. l'UNITA' - Domenica 8 dicembre 1957

Risarcire i cineclub

Mino Argentieri

Il Comitato di coordinamento fra le associazioni di cultura cinematografica, comprendente la Federazione italiana circoli del cinema, l'ufficio cinema dell'UNURI e l'Unione circoli del cinema, ha inviato ai deputati della Commissione interni della Camera un documento in cui chiede che sia stabilita, in sede legislativa, l'esenzione dai normali obblighi di censura per le proiezioni organizzate dai cineclub. La richiesta, dato che riguarda manifestazioni private e culturali, è più che legittima. Da oltre dieci anni, il movimento per la diffusione della cultura cinematografica riceve dalle autorità pubbliche un trattamento indegno di un paese civile. Mentre in Francia, in Inghilterra, in Germania e negli Stati Uniti viene concessa ai Circoli del cinema ampia libertà, in Italia la burocrazia mantiene un atteggiamento di diffidenza e di ostilità, vietando la circolazione di film come *Le diable su corps*, *Alessandro Nievski*, *Dies Irae*, *Il ritorno di Vassili*, e rifiutando qualsiasi facilitazione fiscale ad organismi che svolgono una preziosa funzione culturale. Grazie all'attività dei Circoli del cinema, i migliori film nazionali e stranieri hanno conquistato larghi settori di pubblico, due generazioni hanno preso confidenza con i classici dello schermo e almeno un centinaio, fra giovani registi, documentaristi, sceneggiatori, critici, giornalisti cinematografici e aiuto registi, ha appreso i primi rudimenti estetici di un'arte che tanta importanza riveste nella vita moderna. Volendo tracciare un consuntivo, si può dire che i cineclub hanno dato al cinema italiano più di quanto abbiano ricevuto. Sarebbe ora che il Parlamento ascoltasse la loro voce, si rendesse interprete delle loro esigenze, li risarcisse.

Mino Argentieri

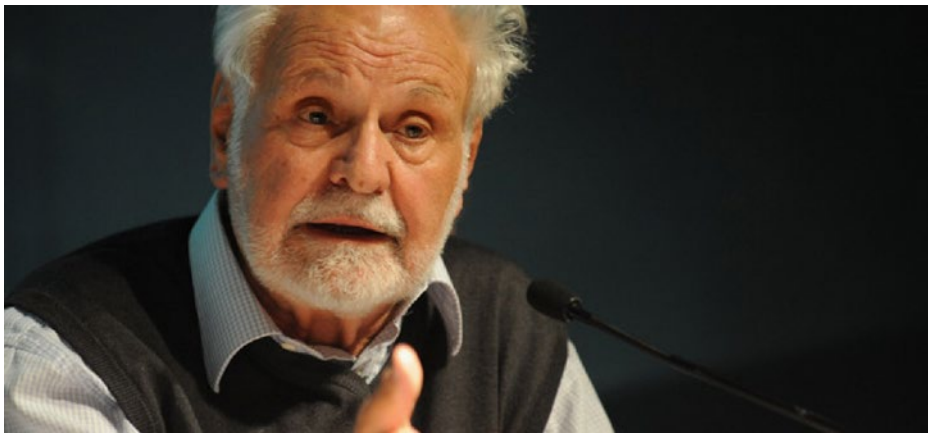
Pag. 3 - Domenica 8 dicembre 1957 L'UNITA'

Risarcire i cineclub

segue da pag. 1

ricerche, magari legate a un autore o a una querelle di cui da tempo non parla più nessuno. Per dire, in un intervento pubblicato lo scorso 20 settembre (*Cinema, la critica ha ancora un senso?*), si parte dalla ripubblicazione di un testo che è quasi automatico considerare per soli addetti ai lavori: *Il realismo nell'arte cinematografica* di Ugo Casiraghi (a cura di Silvio Celli, La Nave di Teseo, Milano 2019). Si tratta di *"un saggio di critica cinematografica del dopoguerra, all'origine una tesi di laurea (...) discussa a Milano col filosofo Antonio Banfi"*: un lavoro incentrato su quella *"crescita del rapporto cinema-realtà"* che l'irrompere del neorealismo rese allora evidente. Secondo Fofi si può tuttora parlare di *"una lettura convincente"*, a conferma delle qualità di un critico che talvolta, nell'immediato dopoguerra e nel corso degli anni '50, fece concessioni al cinema di propaganda (nell'articolo, gli si rimprovera un approccio apologetico a un classico datato 1934: *Ciapaiev*, di Georgij Vasil'ev e Sergej Vasil'ev, che viene definito *"una specie di western sovietico degli anni di Stalin"*). Tuttavia nella sua lunga attività su organi della stampa comunista come *l'Unità* e *Il Calendario del Popolo*, Casiraghi ha soprattutto saputo proporre, in un linguaggio chiaro e accessibile a tutti, una critica dai solidi riferimenti culturali. A ben vedere, il richiamo a questo intellettuale politicamente schierato e di notevole preparazione, è utilizzato per *"constatare l'inesorabile decadenza e quasi morte, oggi, della critica cinematografica"*. L'ultima sua fase vitale, in Italia, si sarebbe avuta negli anni '70 e '80 *"ma nel delirio di una generazione (assai presente nei giornali comunisti) che esaltò come un formidabile segno progresso anche il peggio del cinema Usa di quegli anni: viva il progresso e la merce capitalista, insomma"*. Verosimilmente, ci si riferisce, qui, a quotidiani come *il manifesto* in cui, nella fase in questione, si praticò un'indistinta celebrazione di tutto quel che veniva da Hollywood. Probabilmente ci si voleva distanziare dal pregiudizio anti-americano, allora troppo diffuso a sinistra, ma l'effetto è stato quello di abbracciare in modo plateale la logica del mercato. In relazione a questa deriva, Fofi si sbilancia in una valutazione che, forse scandalosa per molti suoi colleghi, ci trova largamente concordi. Egli sottolinea, infatti, la maggior dignità di Casiraghi, un critico che *"se fece errori, non li fece certo per inseguire le sirene del capitale"*. Ora, secondo noi gli eccessi propagandistici, anche quando sono determinati dalla spontanea adesione a una nobile causa, vanno sempre evitati. Ma da essi ci si può riscattare, soprattutto se si ha la dignità di riconoscerli. La generazione di Casiraghi, forse perché passata per eventi di forte impatto, come la denuncia dei crimini di Stalin al XX Congresso del PCUS (1956), è stata in grado di ripensare le proprie scelte e di trovare una via meno irregimentata al rapporto tra cinema e impegno politico. Ma da parte di quelli che hanno esaltato le più insulse produzioni commerciali, sono mai giunti segni di ravvedimento? A nostra conoscenza, no e ciò non è irrilevante, soprattutto se si considera quanto l'atteggiamento di certi critici degli anni '70 e '80, prima richiamato, abbia preparato il terreno al declino attuale. Un declino determinato anche da una perdita di funzione: un critico impegnato ad esaltare le più corrive realizzazioni dell'industria cinematografica, magari in recensioni condite da neologismi e frasi a effetto, risulta facilmente sostituibile. Al suo posto, i giornali possono tranquillamente inserire il classico giornalista tuttofare che riesce a mascherare con accortezza il copia e incolla dai comunicati delle Case di Produzione. Ma, per tornare alle considerazioni di Fofi, riteniamo centrato anche il suo discorso attorno al rilancio della critica, che per riassumere un ruolo forte si deve muovere *"nell'ottica di una ricerca vicina a quella dei registi più coraggiosi"*. Lui, negli ultimi anni, ha inviato diversi segnali in questa direzione, a partire dall'apprezzamento per la ricerca espressiva di autori come Laura Bispuri e Stefano Savona. Ma la nostra impressione è che, oggi, sui più importanti quotidiani e settimanali questo esempio non possa esser seguito, perché a critici più giovani e di minor prestigio non si perdonerebbe la volontà di non assoggettarsi alle leggi dell'industria dello spettacolo. La rinascita della critica, quindi, dovrebbe passare prima di tutto per i luoghi, ancora esistenti, di una cultura cinematografica veramente libera: tra questi, in ambito virtuale, non possiamo non includere **Diari di Cineclub**.

Stefano Macera



Goffredo Fofi (Gubbio, 1937) saggista, attivista, giornalista e critico cinematografico, letterario e teatrale italiano

Insieme alla "Corazzata Potemkin" di Sergej M.Ejzenstejn il film "Ciapaiev " (1934) di Sergej e Georgij Vasil'ev rappresenta una pietra miliare del cinema sovietico

Ugo Casiraghi (1921 - 2006)

DA PAG. 1360 A PAG. 1363 IL RESOCONTO DEL CONGRESSO DI BOLOGNA

N. 101 - Anno IX — Febbraio 1953 — Lire 50

IL CALENDARIO DEL POPOLO

RIVISTA MENSILE DI CULTURA • ENCICLOPEDIA DI TIPO NUOVO

La diffusione del cinema con produzione, distribuzione, esercizio

Mario Franco

La debolezza del rapporto produzione-distribuzione-esercizio nel cinema italiano ha origini antiche anche se oggi si è accentuata con il proliferare delle cosiddette "multisale", con la nascita di nuove modalità di fruizione dovute alle piattaforme streaming in alta definizione come Amazon, Netflix, Sky, alla possibilità di noleggiare o comperare film sul web. Inoltre la semplificazione e l'economicità delle produzioni digitali se da un lato ha permesso l'esordio di nuovi autori e di piccole società di produzione, ha anche creato un surplus di prodotti difficile da smaltire sui tradizionali schermi cinematografici. Ma, come dicevamo in premessa, la problematicità produzione-distribuzione-esercizio in Italia ha origini antiche e poco indagata da un apparato critico che da sempre si è concentrata sull'analisi del film sia da un punto di vista contenutistico (il famigerato "messaggio") che da un punto di vista formale. Non sono mancati, finalmente, a partire dagli anni '80 del secolo scorso, una serie di studi sugli aspetti socio-economici e politici della mancanza di una seria politica culturale per il cinema a partire dagli anni '20. Tra i contributi più interessanti ricorderemo i volumi editi da Marsilio in occasione del convegno *Sul Cinema Muto Italiano dagli anni d'oro alla Crisi*, Ancona 17-21/12/1980, ed anche il pionieristico studio di Solaroli e Bizzarri, *L'industria cinematografica italiana*, pubblicato da Parenti nel 1958. Proviamo a riassumere il nocciolo del problema. La produzione cinematografica italiana, senza il sostegno del capitalismo industriale (al contrario di quanto succedeva in U.S.A., ma anche in Europa, per esempio in Germania, dove l'UFA era nata con fondi messi a disposizione dai grandi trust nazionali – Krupp, AEG, Ig-Farben – e dalla Deutsche Bank) si diede un primo assetto in grado di unire le tre articolazioni del cinema con l'*Unione cinematografica italiana* (Uci). Nata nel 1922 e guidata da Barattolo, secondo i giudizi d'epoca segnò «un crescendo continuo di decadenza, sia dal lato artistico-produttivo che da quello tecnico»... avendo il suo punto debole nell'esercizio, che continuò a preferire il prodotto americano rispetto al cinema italiano il quale, proprio perché finanziato dallo Stato, non aveva grande interesse a raccogliere il plauso degli spettatori. Quando nel 1926 sulla scena entrerà Stefano Pittaluga, un produttore capace di pensare all'economia di mercato in modo moderno ed internazionale, lo stato fascista aveva già steso una cappa di paternalismo conservatore su tutta la cultura italiana. Con l'Istituto Luce nato nel 1924, su iniziativa di Benito Mussolini, i cinegiornali divennero forzatamente anteposti allo spettacolo filmico, un vero e proprio strumento di propaganda per il regime fascista. Nel 1935 uno strano (e forse pilotato) incendio distrusse gli studi cinematografici della società Cines, che nello stesso anno venne acquistata dalla SAISC (Società Anonima Italiana Stabilimenti Cinematografici) di Carlo Roncoroni, proprietario di 600 000 mq lungo la via Tuscolana. Nacque così Cinecittà, inaugurata il 28 aprile 1937 da Mussolini in persona. Da allora il cinema italiano divenne un "affare di Stato". Lo Stato intervenne anche finanziando la nascita del circuito Enic (Ente nazionale industrie cinematografiche) per permettere l'auspicata saldatura tra produzione-distribuzione-esercizio. Il circuito continuò a vivere anche dopo la seconda guerra mondiale (come altre corporazioni fasciste che sopravvissero e sopravvivono tutt'ora, vedi farmacie, giornalai e tabaccherie) e fu lentamente smantellata solo grazie ad Andreotti (sottosegretario alla presidenza del Consiglio con delega allo spettacolo, nel 1947 a soli ventotto anni) con il circuito della Titanus, la società di Lombardo che dal muto fino agli anni '70 è stata tra le società di produzioni protagoniste del cinema italiano, e l'apertura di quattromila sale parrocchiali negli anni '50 in cui far circolare film «buoni e attraenti». Il cinema si dotò di due associazioni, l'Anica per i distributori e l'Agis per gli esercenti. Il primo presidente di quest'ultima, Italo Gemini, grande amico di Andreotti, contribuirà allo smantellamento dell'Enic e alla privatizzazione delle sale cinematografiche. Lo Stato si concentrerà prevalentemente sulla produzione, istituendo crediti agevolati con le banche e contributi a fondo perduto per il "cinema d'autore". Quanto ci sia di buono e quanto di nefasto in questa ingerenza statale in ambito produttivo è arduo da discernere, ma il fallimento dell'operazione Italnoleggio con la quale si tentò negli anni '70 e '80 di immettere in un apposito circuito i film prodotti con contributo statale ma rifiutati dall'esercizio commerciale, non lascia adito a dubbi. La crisi produttiva del cinema italiano, che si protrarrà per tutti gli anni '90 con la nascita delle televisioni private e una miriade di pessimi film che neanche l'ecumenica volontà di un Marco Giusti riuscirà a salvare, produsse la conversione di molte sale nella proiezione porno, le cosiddette "a luci rosse", a loro volta messe in crisi dalla proliferazione di cassette e DVD di più esplicito contenuto pornografico. Il sodalizio Anica-Agis, che si basava sull'espediente dell'"anticipo di noleggio" per favorire la produzione di un cinema indipendente dalle sovvenzioni statali, diventava sempre più problematico. L'acquisizione di alcune sale direttamente gestite dai distributori, aggravò la situazione. Sul polverizzarsi del collaudato metodo delle "prime visioni" seguite dai diversificati "proseguimenti" si chiusero molti cinematografi. La sempre più invasiva concorrenza televisiva e l'accentrarsi in poche mani dell'esercizio-distribuzione darà origine alle "multisale" per offrire in un solo luogo più film in un unico luogo, spesso comprendente bar, videogiochi e vendita di gadgets. Dal 2014 il film su pellicola scompare, sostituito dai nuovi supporti DCP (Digital Cinema Package), che viene decodificato in flussi audiovisivi digitali al momento della proiezione. In teoria il sistema garantirebbe importanti novità come la possibilità di alternare al film doppiato lo stesso titolo in originale sottotitolato, la visione di materiali extra e molto altro ancora. Ma per ora gli esercenti continuano a proiettare i film come se maneggiassero ancora le "pizze" di triacetato. Al solito, nessuna nuova legge sul cinema tiene conto di queste nuove realtà. Dopo aver sovvenzionato le sale perché si dotassero dei dispositivi digitali, tutto continua come prima. Esattamente come con la legge Barattolo del 1922. Anzi peggio, perché non c'è più neanche il tentativo di razionalizzare il nodo produzione-distribuzione-esercizio.

Mario Franco

Regista e storico del cinema, è stato docente presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli. Ha pubblicato articoli e saggi sul cinema "d'arte" e sul cinema "popolare" e muto napoletano. Ha svolto un intenso lavoro di diffusione e studio della cultura cinematografica fondando e dirigendo nel 1969 il cinema "NO", prima sala "d'essai" a Napoli, e dal 1972 al 1981, la "Cineteca Altro".

Giuseppe Dosi. L'artista poliziotto

Antonino Orlando

Giuseppe Dosi nacque a Roma il 28 dicembre del 1891. La sua giovinezza la trascorse tra Roma e Viterbo dove, nel 1910, conseguì la licenza liceale. Manifestò subito un grande interesse per il teatro e il cinema. Nel 1912 si fece scritturare come attore nella Compagnia drammatica del teatro Argentina a Roma. Nello stesso periodo si interessò di letteratura poliziesca e scrisse a riguardo anche dei piccoli testi. Sempre nel 1912 fece domanda per essere assunto come agente di Polizia dello Stato. Le sue indagini si caratterizzarono sempre come "fregolismo detectivistivo". Infatti nelle sue indagini poliziesche utilizzava spesso i travestimenti per scovare i truffatori e i criminali. Dopo diversi servizi svolti in giro per l' Italia, nel 1918 fece ritorno a Roma come Commissario di Pubblica sicurezza. Nella sua attività di investigatore fu incaricato di svolgere delle indagini sul famoso "Volo dell' Angelo" in cui fu coinvolto Gabriele d'Annunzio, avvenuto il 13 agosto del 1922 alle h. 23 al Vittoriale. In questa circostanza il Commissario Dosi si travestì da un artista esule cecolsovacco, Karl Kradokwill. Fu un travestimento riuscitissimo che ingannò il Vate e tutta la sua "corte". Tuttavia la vera indagine che trasformò la vita di Dosi fu il caso del "Mostro di Roma" da cui il regista Damiano Damiani trasse il film "Girolimoni. Il Mostro di Roma" con Nino Manfredi. Dal 1924 al 1927 Roma fu insanguinata da una serie di delitti a sfondo sessuale perpetrati su alcune giovani ragazzine. Di questi delitti fu accusato Gino Girolimoni. Il caso sembrava chiuso con la soddisfazione del Regime e dei cittadini ma il Commissario Dosi, che aveva indagato sui delitti, non credeva alla colpevolezza del Girolimoni. Mentre svolgeva le indagini aveva individuato un'altra pista che portava nell'ambiente anglosassone di Roma e del Vaticano. Nel frattempo Girolimoni fu scagionato e i delitti rimasero senza un colpevole perché le indagini che stava portando avanti Dosi su un cittadino importante Canadese furono bloccate per ragioni diplomatiche e politiche. Per questa ragione il Commissario fu allontanato da Roma e iniziò per lui una lunga peregrinazione in giro per l'Italia con lo scopo di emarginarlo. Ormai per i suoi superiori e per il regime la presenza di Dosi a Roma era diventata scomoda. L'ultima tappa prima dell'arresto e del ricovero nel manicomio criminale di Roma fu in provincia di Chieti. Infatti nel gennaio del 1936 fu nominato Commissario prefettizio di Istonio (l'attuale Vasto) e di alcuni altri comuni dell'entroterra vastese, tra questi Roccaspinalveti. Della sua presenza a Roccaspinalveti vi è una lunga testimonianza fotografica e documentaria nel suo archivio privato conservato presso il Museo della Liberazione in via Tasso, a Roma. Durante la sua permanenza in Abruzzo, tra gli altri impegni, prese a cuore le condizioni di vita degli abitanti di Roccaspinalveti e, come documentato, si adoperò fattivamente per risolvere alcuni dei problemi più importanti. Infatti il paese, dopo il trasferimento nel nuovo sito, avvenuto tra la fine dell' '800 e i primi anni del '900 versava in uno stato di abbandono. La chiesa parrocchiale era rimasta incompiuta, le strade principali del nuovo borgo erano dissestate e impraticabili durante i mesi invernali, l'acquedotto era carente e non raggiungeva le numerose contrade presenti sul territorio comunale. Con grande senso di servizio nei tre anni di permanenza in Provincia di Chieti si impegnò concretamente per dare un po' di sollievo ai cittadini di Roccaspinalveti.

Nel 1938, il 31 agosto e il I settembre, durante le feste patronali, alla presenza delle autorità civili e religiose e con gran concorso di popolo fu inaugurato al centro della piazza il monumento ai caduti delle Grande guerra, la nuova facciata della chiesa, la pavimentazione della piazza (che proprio in quella occasione prese il nome di Piazza Roma) e di Corso Umberto I. In quella occasione fu presentata ai cittadini la croce processionale attribuita a Nicola da Guardiagrele che fu ritrovata abbandonata durante i lavori di sistemazione della chiesa. Fu un grande successo del Commissario Dosi che raccolse i favori di buona parte della cittadinanza. Al termine del servizio come Commissario Prefettizio tornò a Roma. Durante i tre anni di permanenza in Provincia di Chieti scrisse un memoriale che accusava di inettitudine esplicitamente i vertici della polizia e addirittura Mussolini. La pubblicazione delle memorie d'accusa non mancò di suscitare risentimento e una severa punizione. Infatti fu dispensato dal servizio, arrestato e rinchiuso nella sezione dei politici nel carcere di Regina Coeli. La punizione non doveva finire così. Il 21 settembre del 1939 fu rinchiuso nel Manicomio criminale e vi rimase fino al gennaio del 1941. Nel frattempo la famiglia si era trasferita a Roccaspinalveti per sfuggire alle rappresaglie tedesche e per trovare un po' di pace tra persone accoglienti e amiche. Dopo l'8 settembre 1943, a Roma, la situazione si era fatta complicata. Nel frattempo le truppe Alleate risalivano la Penisola e si avvicinavano alla Capitale. Il 2 giugno del 1944 le truppe Anglo Americane sferrarono un attacco su Roma e Kesserling ordinò la ritirata verso nord. Così il Commissario Dosi vide fuggire le truppe tedesche da Roma e da via Tasso dove era stato sistemato il comando. Intuendo che li vi erano conservate carte importanti vi entrò e portò via buona parte dell'Archivio delle SS che stava per essere distrutto. Nel 1946 fu riammesso nella Polizia e a partire dal 1° gennaio 1947 la Direzione generale della P.S. gli offrì l'incarico di Direttore dell'Ufficio di Polizia Criminale Internazionale (INTERPOL).

Antonino Orlando

Bigliografia e fonti d'Archivio:
Giuseppe Dosi. Il poliziotto artista che inventò l' Interpol italiana, a cura di Raffaele Camposano, Quaderno II, Roma 1914. Archivio Museo della Liberazione Roma, via Tasso, Archivio Giuseppe Dosi, fascicolo 75, Album fotografico della permanenza a Roccaspinalveti 1936-1938, (la schedatura e il riordino è stato effettuato dalla Dott.ssa Alessia A. Glielmi.)

Le foto sono dell'Archivio Dosi

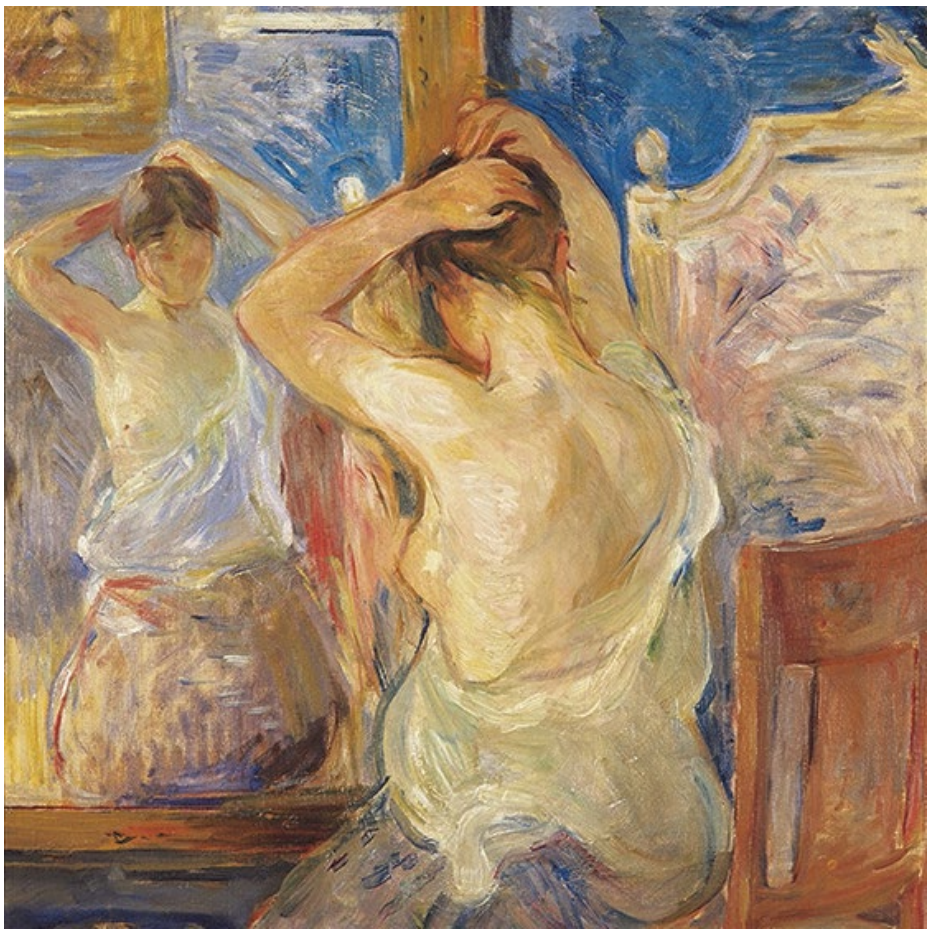
Impressionisti nascosti a Roma

Mario Dal Bello

Un evento a Roma, cioè l'apertura come spazio espositivo di Palazzo Bonaparte, felicemente restaurato. Qui dove Letizia, la madre di Napoleone visse per anni dopo la fine dell'impero, nelle sale dove riceveva nobili e prelati, è stata allestita una mostra a dir poco unica. Comprende una cinquantina di tele dei maestri dell'Impressionismo, parecchie delle quali invisibili finora, perché appartenenti a collezioni private. Sfilano i nomi di Manet, Monet, Cézanne, Gauguin, Pissarro, Sisley,Renoir e del nostro Zandomeneghi. La rivoluzione del secondo Ottocento che lascia da parte i soggetti accademici ed epici per riscoprire la pittura en plein air sia della natura come della vita cittadina è visibile in questi quadri. Si entra in un mondo che si conosce - gli Impressionisti sono popolarissimi –, eppure si scopre sempre nuovo. Tutto ha il fervore della prima volta. Quello che le tele comunicano è il sentimento dell'incanto. C'è stupore, voglia di catturare la luce che tutto fa vivere e a tutto dà colore. La meraviglia si accresce confrontando gli esiti dei diversi autori. Renoir soffice e caldo, Manet vivo, Monet vaporoso, Sisley candido, Pissarro poetico e così via. Un concerto polifonico di sorprendente bellezza. Monet entra nella natura come pochi. Il Braccio della Senna presso Vétheuil fa sentire le ombre del cielo mobili sull'acqua, l'esplosione primaverile dei *Meli in riva all'acqua* (1880) è conturbante nella freschezza dei fiori punteggiati a colpi rapidi e luminosi. E' l'opera forse più misteriosamente affascinante della rassegna. Renoir dipinge soprattutto ritratti, di donne e bambini. La natura è un contorno, ma che calore e che senso di vita. Pennellate soffici come borotalco accarezzano *I figli di Martial Caillebotte* (1895). Raramente i bambini sono stati amati così tanto in pittura. Renoir sembra gareggiare con Velàzquez. Se poi si passa ad Alfred Sisley e alle sue Nevicate o agli alberi lungo il fiume si parteciperà ad una poesia della natura tardoromantica, fatta di raffinatezza,delicatezza e se si vuole di ingenuità di un animo candido che nella natura quasi ci muore. Camille Pissarro invece scopre la vita agreste. Il Giardiniere davanti ad un covone (chi li vede più ormai?) è un figurina- forse l'artista stesso – sola tra le nubi, gli alberi,i campi che fioriscono come un inno all'amore, colorato dal pennello: sembra di essere lì, di sentire l'odore e il vento. E se Gauguin scopri i *Pescatori bretoni* (1888), Berthe Morisot osserva la donna allo specchio, nell'intimità. Sguardi dagli sguardi e sugli sguardi. Imperdibile, fino all' 8 marzo 2020.

Mario Dal Bello

Impressionisti segreti – Roma Palazzo Bonaparte
Piazza Venezia 5 (angolo Via del Corso)
dal 06-10-2019 al 08-03-2020



Berthe Morisot "Devant la psyché", 1890 Olio su tela, 55×46 cm Collection Fondation Pierre Gianadda, Martigny, Suisse Photo Michel Darbellay, Martigny

Pierre–August Renoir "Bougival" 1888 Collezione Pérez Simòn, Messico

Claude Monet "L'Ile aux Orties" olio su tela (73,4 x 92,5 cm.) Dipinto nel 1897

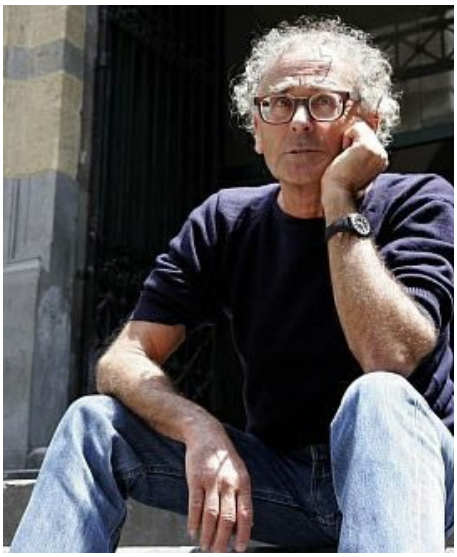
Alfred Sisley "Tournant du Loing à Moret. Printemps"(1886) Olio su tela, 54,2×73,6 cm. Collezione Pérez Simón, Messic

Armand Guillaumin "Soleil couchant à Ivry" (1869)

Antonio Capuano: il cinema del reale napoletano

Tonino De Pace

C'è bisogno di un bagno di verità e c'è necessità di un cinema che la sappia raccontare, che la sappia estrarre dalla grezza materia del quotidiano, che la sappia filtrare con un autentico processo di elaborazione artistica, che ci insegni la sua feconda impurità nell'osservare con purezza ogni cosa del mondo. Il cinema ha acquisito la consapevolezza di una magnifica evidenza del reale e ha progressivamente stabilito di rinarrarlo eliminando, secondo l'insegnamento adorniano, più o meno coscientemente assorbito, ogni confusione tra arte e vita: *"L'arte è e deve sempre restare altra dalla vita e ogni tentativo di assegnare all'arte il compito di trasformare la vita è giudicato velleitario. La confusione tra arte e vita infatti finisce col misconoscere ciò che fa di una res un'opera d'arte"* (G. Di Giacomo, *Arte e rappresentazione nella «Teoria estetica» di Adorno*, Cultura tedesca, 2004, n. III, p. 2). I tratti di questa graduale acquisizione di coscienza, attraverso la quale la riflessione sul contemporaneo avviene sempre in termini di complessità, appartiene al percorso, non semplice e piano, che il cinema si è assegnato e che, attraverso autori come Wiseman, Mekas, Kawase, Loznitza, Panh, Oppenheimer e in Italia con Franco Maresco, Pietro Marcello e pochi altri, si completa di quella componente *surreale* – nella sua accezione più assoluta, autentica, vera, di superamento del sensibile, senza, quindi, implicazioni letterarie – con le quali si subordina l'osservazione all'elaborazione per ottenere dal reale i forti profili evocativi che Alain Badiou ci suggerisce e ci fa scoprire: *"L'immagine trae la sua potenza di reale dal fatto che essa fa riferimento a un mondo che non è nell'immagine ma che ne costituisce la forza."* Temi questi che con ulteriori e più complesse sfaccettature costituiscono i punti critici sui quali confrontarsi per una migliore esegesi della mutazione del cinema. È su questi che si sofferma, ad esempio, *La passione del reale*, di Daniele Dottorini. Un autorevole rappresentante di questa disordinata, ma assai efficace corrente di cineasti capaci di rigenerare il racconto del reale, è sicuramente Antonio Capuano che, nella sua carriera, ha sempre resa viva questa ricerca e sempre con un occhio particolarmente originale. Anarchico nello spirito, incontrollabile artisticamente, geneticamente spiazzante nella narrazione della contemporaneità, è stato genialmente antioleografico e cuore artistico di una Napoli autentica. Nei suoi film la ricerca della verità, condotta con la sua macchina da presa, ci viene consegnata senza mediazioni e senza compromessi. Il racconto della sua città, in termini sempre volutamente estremi, ma contenuti dentro precise strutture da tragedia è sempre avvenuto attraverso il registro narrativo della fiction e con *Bagnoli Jungle* (2015) anche queste strutture consolidate sono messe in discussione con una contaminazione che costituisce forse un approdo sicuramente nuovo per l'autore napoletano, ma appare soprattutto felice nei suoi esiti, riuscendo a restare narrativo, ma con una presa maggiore del reale che con la sua forza naturale condiziona l'intera narrazione e anche l'estetica del film. Antonio Capuano non appartiene quindi né alla Napoli folcloristica e perennemente colorata, né a quella che attraverso l'edulcorazione del reale risolve il tema della rappresentabilità, ma non per questo il suo cinema è meno crudo e crudele. Soprattutto non è mai barocco, mai estetizzante o spettacolare e le sue riflessioni *crude e crudeli* su Napoli e su un meridione di cui la città partenopea sembra condensare riti e miti, passioni e vergogne, appartengono ad una specie di extrasistema rispetto a qualsiasi narrazione ufficiale, altro da qualsiasi indagine sociologica, politica o morale. Il suo cinema vive di piccole storie ignobili che si alimentano in una città che così rappresentata sembra chiudersi dentro un universo minimo, largo riflesso di una articolata realtà. Un processo faticoso e a volte inadatto per riportare dentro lo spazio dell'immagine quelle realtà che abbiano il respiro di uno sguardo totale, che riportino il senso di contraddizioni estreme che in quella minimalità sembrano farsi più sfumate e meno evidenti. Più di recente la fiction ci ha abituato ad una più facile e immediata soluzione in quella specie di ingigantimento del reale che fa, ad esempio, della malavita un sistema quotidiano, generando una specie di epica del male. Capuano, non ha necessità di predisporre un'epica, la forza dei suoi racconti risiede in quella verità profonda in cui forse trova spazio la tragedia, ma mai l'epopea antieroica. I suoi personaggi sono intrinsecamente drammatici, anzi tragici, non hanno necessità di un consorzio del male per diventarlo. In questo senso è forse *Luna rossa* (2001) l'esempio più alto dove emerge senza sforzi il gigantismo tragico dei suoi personaggi, si sente forte la connaturata essenza diabolica della camorra ed è altrettanto manifesto il naturale destino che conduce alla disfatta, una specie di catartica catastrofe. Così accade in *L'amore buio* (2010) dove la tragedia, il dramma dei due giovani, si risolve in una redenzione, ma senza via d'uscita. Il cinema di Antonio Capuano, tranne che in rare occasioni, si muove su questi palcoscenici tragici, profondamente pessimisti, ma sempre drammaticamente empatici nella loro minimale rappresentazione. Eppure la sua minima Napoli, così interiore, introversa e segreta ci commuove, ci ha sempre commosso. A partire dai suoi bambini, così persi dentro questo reale divoratore di gioventù, da *Vito e gli altri* (1991) luminoso e oscuro cinema sulla realtà infantile, film misconosciuto e colpevolmente ignorato da una distribuzione sempre o spesso disattenta con i gioielli invisibili della nostra cultura, a *Pianese Nunzio, 14 anni a maggio* (1996) in cui i temi della camorra e del disagio si integrano con quelli di una pericolosa relazione tra un prete anticamorra e il ragazzino protagonista.


Antonio Capuano

"Vito e gli altri" (1991) di Antonio Capuano

"Pianese Nunzio, 14 anni a maggio" (1996) di Antonio Capuano.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Una riflessione sull'infanzia violata che Capuano ha continuato con *La guerra di Mario* (2005), film di adulti che stritolano le vite dei bambini, film anch'esso minimo ed essenziale, sulla crescita, sull'affetto, sull'educazione, con una visione precisa della maternità. Il cinema di Capuano si fa quindi scomodo e insostituibile tanto corre da presso alla realtà allontanandosi da qualsiasi *instant movie* di cui a volte sono carichi i documentarismi *pret a porter*. Le riflessioni nei film del regista napoletano sono fatte della materia della tragedia sempre solida e disturbante, ma fatta per durare nel tempo, per resistere alle mutazioni e acquisire una sua classicità. È quello che accade ai suoi film che restano contemporanei, nonostante il tempo trascorso. Tutto in virtù di una pratica che si fa proficua e incessante che supporta ri-elaborazione, ri-facimento, ri-osservazione, ri-nascita della realtà con l'occhio di un'arte segreta che sa ricreare la *res d'arte* dal routinario e quasi insignificante quotidiano. Il cinema di Antonio Capuano ci porta a scrutare e scoprire altre pieghe del reale dove il dramma e la sua ricomposizione narrativa diventano sguardi che implementano sempre i livelli della coscienza. È in questa direzione che il suo diventa intervento *politico* sulla realtà, nuova elaborazione della verità apparente, che il suo cinema si incarica di ri-scoprire e mettere a nudo. È questione di talento naturale che si manifesta in quella sensibilità artistica che fa di Capuano un solitario demiurgo dei nuovi volti della realtà. In questa costante rigenerazione del reale l'occhio di Capuano, che sa scrutare e rendere visibile ciò che della verità è occultato dalla soverchiante realtà, ci porta a scoprire i misteri e le fascinazioni di una quotidianità invisibile a volte stanca come i suoi protagonisti. L'esempio più limpido è proprio *Bagnoli jungle*. Un film dal quale emerge subito la sua impossibile categorizzazione. Fiction, non fiction, racconto morale, film verità? Film incontrollabile, anarchico, come il suo regista, ibrido per sua naturale costituzione, racconto senza narrazione, il cui dramma vitale è tutto inscritto nelle immagini. *Bagnoli jungle* rappresenta, in un certo senso il film della svolta che sembra coincidere con le origini (*Vito e gli altri*) della poetica di Capuano e per queste ragioni ci sembra necessario sottolinearne le qualità, la sua carica anche dirompete e non allineata. Un'opera a volte sembra voglia azzerare ogni soffio di speranza, ma le sue improvvise inversioni di rotta, ne fanno piuttosto un film di solitudini rassegnate e anestetizzate dal *continuum* della consuetudine. Ma è la scoperta di queste vite originali e irripetibili dei suoi protagonisti che diventa lo sguardo necessario del cinema e il mostrare l'altra faccia di una realtà apparente e per molti versi respingente. Una poetica che richiama quella dei diamanti improduttivi e del letame fruttifero, quando l'occhio di Capuano si ferma a raccontarci le vite di Giggino e degli altri che si circoscrivono dentro quel paesaggio minimo, degradato e *insignificante* dove la decadenza della fabbrica, con il suo carico di diffusa solidarietà, sembra essere una ferita non rimarginabile. Capuano mette mano a queste ferite e il suo cinema ricompone il silenzioso e invisibile dramma collettivo. I personaggi, dispersi in quel piccolo universo privo di ogni prospettiva, sanno però illuminare la scena. *Bagnoli jungle* è il film di chi non ha più storia, di chi vive il presente come se fosse un eterno passato, di chi vive nella solitudine irrimediabile di un luogo senza futuro. Ma la fiammata finale dove il senso del disagio trova sfogo nella rivendicazione del diritto ad una migliore condizione, sembra aprire le strade di una dialettica e di qualcosa che possa assomigliare alla fiducia in ciò che potrà venire. Un cinema vitale, nonostante un grado quasi massimo di abbandono, là dove Napoli assomiglia ad una repubblica a sè un'amorevole volontà di lasciare una testimonianza, un segno di un passaggio, la traccia indelebile di vite senza storia. Capuano inventa quindi e ri-guarda quel mondo, lo denuda e lo mostra come pasto nudo all'occhio del mondo. Così il suo cinema minimo nella forma si fa senza limiti nei contenuti e la radicale eppure così discreta trasformazione del reale, tradisce proprio *quella potenza che fa riferimento a quel mondo che non è nell'immagine, ma che ne costituisce la forza*, secondo l'illuminazione del filosofo franco-marocchino. È qui in questo spazio in cui si muove il pensiero che domina i suoi film che i temi di Antonio Capuano traducono il quotidiano in forma eternamente tragica, antieroica, anzi il suo è un cinema di sconfitti, ma dentro le cui storie si percepisce una diversa verità invisibile ad occhio umano, ma non a quello della macchina da presa e poi in fondo questa luce improvvisa che svela il vero è il solo compito da domandare all'opera d'arte.

Tonino De Pace

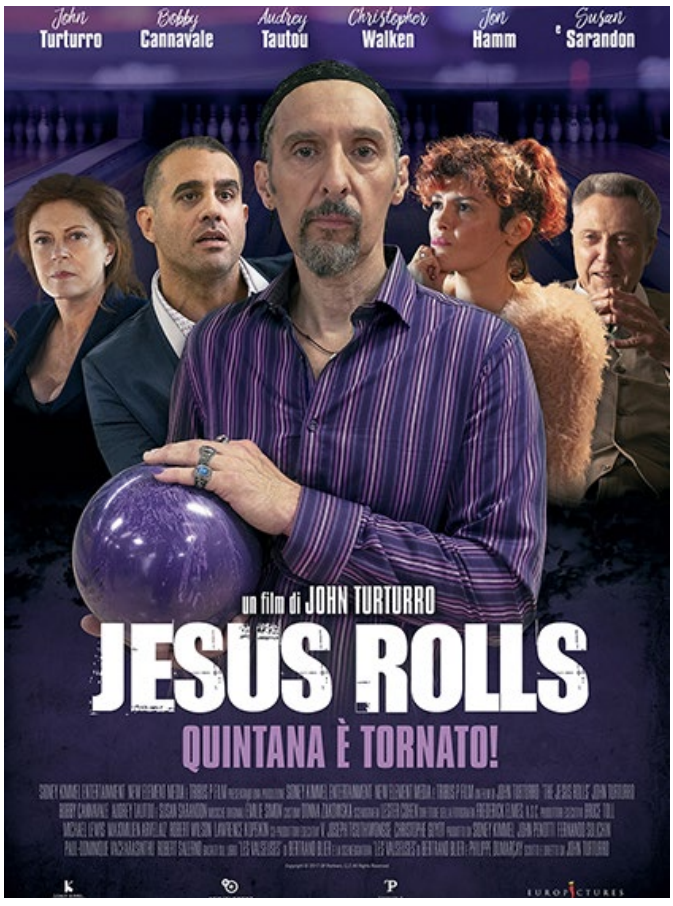
Gabriele Agrio in "L'amore buio" (2010) di Antonio Capuano

"Bagnoli Jungle" (2015) di Antonio Capuano

Alla Festa del Cinema di Roma con John Michael Turturro attore, regista, sceneggiatore

Viviana Del Bianco

La Festa del Cinema di Roma 2019 è cominciata in realtà con un giorno d'anticipo. Il 16 è stato presentato *The Jesus Rolls* di John Turturro, uno tra i più grandi interpreti americani contemporanei, che prima di procedere nella sua realizzazione ha ottenuto l'assenso dei fratelli Coen a usare un personaggio creato da loro. Ritorna così alla regia, ricordate *Il Grande Lebowski*, il mitico film dei fratelli Coen? Turturro torna nei panni del giocatore di bowling, che racconta come appena uscito di prigione, il ladro Jesus Quintana è pronto a spassarsela con l'amico Petey. Ma per farlo, i due hanno bisogno di una macchina. Jesus adocchia un'auto sportiva parcheggiata davanti a un salone di lusso. Dopo essersi liberati con qualche difficoltà del padrone della macchina, Jesus e Petey si allontanano in compagnia della parrucchiera Marie. La fuga procede tra piccole azioni criminali e la nascita di una storia d'amore fuori dagli schemi. Nel cast John Turturro, Bobby Cannavale, Audrey Tautou, Christopher Walken, Jon Hamm, Susan Sarandon. E' uscito nelle sale italiane il 17 Ottobre. Intervistare John Turturro è un po' come chiacchierare con un vecchio amico con il quale, per vari motivi, si entra immediatamente in sintonia. Sarà per le sue origini siculo-pugliesi, per il carattere indipendente che lo ha portato a lavorare e a sperimentare sia in campo teatrale che in quello cinematografico, lontano dalle imposizioni dello star-system Hollywoodiano; o per la semplicità stessa del suo comportamento così poco da "divo" che lo fa sentire, in un certo senso, più latino, nonostante sia americano. Il suo aspetto non ricalca certo quello delle star alla moda, ma è piuttosto quello del classico anti eroe dello schermo, destinato a interpretare personaggi di quel cinema Usa intellettuale che bada più alla qualità che al successo di botteghino. Tra questi il 17 Ottobre è stato presentato alla Festa del Cinema di Roma il suo ultimo come regista ed attore e lo ritroviamo in Jesus Quintana e ripercorriamo le tappe della sua carriera cinematografica come regista. *Mac (1992) segnò con successo il suo esordio nella regia al Festival di Cannes,...*"Si nel mio primo film da regista, raccontai la storia di mio padre, un muratore, un uomo molto tradizionalista e una cantante jazz (mia madre), ma sono combattuto tra due passioni e il teatro mi appassiona sempre ed è stato emozionante avere il ruolo da protagonista in "Questi Fantasmi!" di Edoardo De Filippo al teatro Mercadante per il Festival Napoli scena Internazionale ". Si accalora mentre lo ricorda: "Sapessi quanto è stato difficile fare una traduzione della commedia che potesse essere compresa dal pubblico americano, così distante dallo spirito partenopeo, e allo stesso tempo rendere la poesia del testo!", continua con una punta di orgoglio, "e il successo de la pièce ne è la conferma, tanto che sto pensando di farne un film". *In questi anni sugli schermi italiani ci sono stati Romance and Cigarettes-2005 una commedia musicale e come ha avuto l'idea di realizzare un musical o questo film rappresenta un ritorno sempre alle sue origini?* "Certo a casa mia si ascoltava e si ascolta ancora sempre musica, mia madre era cantante jazz e i miei numerosi zii erano tutti musicisti, ma non si deve considerare questo film come il classico sfarzoso musical americano". Sono d'accordo perché è piuttosto un film dove il sesso e i tradimenti sono trattati con un linguaggio scanzonato, irriverente e spudorato, una commedia sulla classe operaia "e aggiunge in tutte le epoche, come oggi la musica è una delle poche evasioni per chi non e' ricco!".... *John Turturro è nominato L'italiano di Brooklyn, (gli è stata riconosciuta anche la cittadinanza Italiana*): Mi guarda, mi sorride e racconta: "Ho vissuto esperienze professionali importanti in Italia, quando ho girato il film documentario *Sicilia* (2008), ho bussato alla porta dove abitavano i miei nonni, la riscoperta delle radici è stata fondamentale per capire chi sono. Stesso discorso per *Passione* (2010), che ho dedicato alla musica neomelodica napoletana". Turturro ha costruito la sua fama e la sua bravura con un umorismo e una parlantina rapida e pungente spesso pieni di venature sarcastiche pur non prive di scoppi d'ira. Il tipico erede di una certa atmosfera della New York italoamericana, che interpreta un mondo grottesco e divertente, sempre un po' ironico ma con alcune velature di malinconia. Un mondo che è al tempo stesso violento, colmo di contraddizioni razziali e spesso razziste che hanno visto in Turturro un interprete straordinario, dal volto indimenticabile che lo hanno portato a lavorare in più di 100 film e con registi del calibro deifratelli Coen (nel campione di bowling *Jesus Quintana*, 1986) *Gigolò per caso* (attore Woody Allen, 2013), Martin Scorsese (Il colore dei soldi-1986), Robert Redford (in *Quiz Show*, 1994 film televisivo), con Spike Lee (Miracolo a Sant'Anna) De Niro (L'Ombra del Potere, 2006), dimostrazione che le sue capacità attoriali possono assumere i ruoli più disparati e aggiunge: "sono fotografato magnificamente da Marco Pontecorvo-*Tempo Instabile probabili schiarite*-2015, Nanni Moretti (Mia madre, 2015) continua: "Ho lavorato con Francesco Rosi – *La tregua*, 1997) agli inizi della mia carriera dove ho imparato moltissimo e mi ha lasciato anche l'interesse di lavorare in Italia". *Raccontare la tua vita professionale non basterebbero pagine e pagine di un giornale ma credo un po'di esserci riuscita* ... e sorride !!!!



Viviana del Bianco

#RomaFF14

Al film La Belle Époque di Nicolas Bedos il premio Diari di Cineclub alla Festa del Cinema di Roma

Festa del Cinema di Roma 17 | 27 ottobre 14. Edizione 2019

La giuria del premio Diari di Cineclub – periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica (4. Edizione), composta da Ugo Baistrocchi, (Presidente), Anna Maria Stramondo (segretaria), Catello Masullo, Luigi Noera, Rossella Pozza, Francesca Salmeri, Paola Dei, Francesco Puma, Monique Furiga Pacelli, Anton Giulio Onofri, Raffaella Antonutti, Massimo Nardin, Maria Caprasecca, Ciro De Caro, riunitasi sabato 26 ottobre ore 13 presso la sala stampa per individuare il miglior film di lungometraggio proiettato durante la Festa del cinema di Roma 2019 in qualunque sezione, rassegna o manifestazione connesse con la Festa stessa, ha premiato il film La Bella Époque. Questa la motivazione:

"Per aver realizzato un film costruito su una sceneggiatura complicata, a cassetti tematici che si incastrano fluidamente, producendo un'opera a diversi livelli di lettura che, con tono lieve, con profondità e leggerezza, affronta tematiche importanti come l'amore e il tempo che passa . Avvalendosi di un cast di altissimo livello, il film riflette l'esprit de finesse della cinematografia francese attuale".

La Bella Époque è una commedia diretta da Nicolas Bedos, che vede protagonisti Daniel Auteuil, Fanny Ardant, Guillaume Canet, Doria Tillier e Pierre Arditi. Uscirà nei cinema italiani il 7 novembre con I Wonder Pictures e Unipol Biografilm Collection. Fanny Ardant ha sfilato sul red carpet in splendida forma.

Dal catalogo della Festa del Cinema di Roma: Victor è un uomo all'antica che odia il presente digitale. Quando un eccentrico imprenditore, grazie all'uso di scenografie cinematografiche, comparse e un po' di trucchi di scena, gli propone di rivivere il giorno più bello della sua vita, Victor non ha dubbi. Sceglie di tornare al 16 maggio del 1974: il giorno in cui in un café di Lione ha incontrato la donna della sua vita. Tra le sorprese più apprezzate della stagione, un film raffinato che tratta il tema della nostalgia con ironia e originalità.

Una delle sfide di Pasolini? Far amare la scuola. L'esempio di Ciampino

Patrizia Gradito

"Mi alzo alle sette vado a Ciampino!", con queste sue parole – inviate da Pier Paolo Pasolini all'amico Giacomo Spagnoletti in una lettera datata gennaio 1952 - Nicola Viceconti e Patrizia Gradito hanno esteso l'invito a partecipare il 26 ottobre, a Ciampino, al civico 21 di Via Principessa Pignatelli, alla cerimonia di affissione della targa dedicata al grande intellettuale e alla sua esperienza didattica dal 1951 al 1954, presso la scuola media "Francesco Petrarca". Alla manifestazione, patrocinata dall'*Archivio PPP di Ciampino*, dal *Centro Studi Pier Paolo Pasolini Casarsa della Delizia*, dal *Centro Studi Archivio PPP di Bologna*, da **Diari di Cineclub**, hanno preso parte attiva gli ex allievi di Pasolini, Laura Bonifaci, Elvezia e Giulio Romani, il Professor Romàn Reyes di EuroMed University Institute (EMUI) a Roma per il convegno su Pasolini e la Cultura Spagnola, il Responsabile dell'Archivio PPP di Ciampino Enzo Lavagnini e l'attrice Adonella Monaco. Sono stati riportati i saluti di Giordano Meacci e della vedova di Cerami, Graziella Chiarcossi cugina di Pasolini, entrambi impossibilitati a partecipare. Si è trattato di un'iniziativa privata con forte valenza pubblica di cui i due autori ciampinesi si sono fatti promotori per fissare in modo permanente il vissuto pasoliniano sul territorio. È stata messa in risalto la dimensione pedagogica pasoliniana. Il professore di lettere riteneva che la scuola avesse il compito di assicurare un percorso di crescita a tutti per garantire la diversità. Intendeva la scuola una culla di talenti, includente, in grado di agevolare l'originalità dei percorsi didattici in base all'atipicità dei ritmi e dei sistemi di apprendimento di ognuno, senza mai appiattire le individualità. A Ciampino Pasolini ha maturato il suo approccio d'insegnamento. Come ci ha raccontato con commozione Laura Bonifaci, parafrasando il suo professore: *"i ragazzi devono essere valutati non per quello che non sanno ma per quello che sanno"*. Pasolini desiderava che i suoi ragazzi respirassero le poesie e i libri – come ricorda Elvezia - traendo la giusta ispirazione per riflettere sulla vita, sull'esistenza, su temi universali e non come compiti da svolgere. Proponeva autori a lui contemporanei come Caproni, Attilio Bertolucci, Ungaretti per costruire alfabetizzazione emotiva e per consolidare la coscienza linguistica e applicava i metodi attivi della drammatizzazione, della narrazione facendo ricorso sempre all'umorismo, al gioco e allo sport, come il calcio. L'idea della commemorazione è nata a seguito del premio attribuito un paio di anni fa alla poesia *Il treno di Pierpaolo*, alla XXX edizione del Concorso letterario città di Cava de' Tirreni, dedicata a Pier Paolo Pasolini. Nel tributo al grande intellettuale del Novecento, in prima persona il giovane uomo insegnante parla delle sue responsabilità e dei suoi ideali, delle sue ombre e delle sue utopie, spogliato di quello che sarà poi, nella sua maturità letteraria, ignaro della sua stessa memoria. Tra le tante emozioni vissute ieri, la voce di Adonella Monaco, ha scaldato i cuori del pubblico presente. Il talento e la passione della grande artista ciampinese hanno fatto assaporare ai presenti il vissuto di Pasolini. Proprio sul tema dell'importanza della memoria della figura di Pasolini - potenziale proposta identitaria e di riconoscimento collettivo per Ciampino - Nicola Viceconti ha centrato il suo intervento. *"Lavorare sulla Memoria implica un impegno continuativo, poiché è interconnessa alla dimensione temporale dei fatti e dei fenomeni sociali e come tali possono cadere nell'oblio. Io e Patrizia ci siamo mossi con l'obiettivo di rendere la commemorazione a Pasolini un esempio di memoria dinamica, affinché questa targa non resti un semplice decoro ma si trasformi in strumento per far collegare, soprattutto alle giovani generazioni, gli eventi accaduti ai tempi della scuola Francesco Petrarca (per esempio le partite a pallone sul prato a ridosso dell'ex collegio) e il significato simbolico che quel luogo e quelle persone riescono oggi a evocare"*. Enzo Lavagnini ha sottolineato la rilevanza simbolica dell'atto commemorativo per la comunità *"fissando Pasolini non solo nella memoria, ma concretamente all'interno di Ciampino. Oggi la nostra comunità è più se stessa, perché possiamo sentire che Pasolini, adesso, con questa targa, fa davvero parte della storia della nostra città"*. Ha ricordato le attività dell'Archivio PPP di Ciampino e ha preannunciato progetti relativi a un possibile percorso Pasoliniano sul territorio, anticipando future collaborazioni con Romàn Reyes e altri estimatori presenti. Particolarmente interessante l'intervento di Romàn Reyes, relativamente alla dimensione dello spazio filmico: Pasolini non ama il piano sequenza. La tecnica del campo gli permette di inserire i personaggi in una realtà solo abbozzata. Lo spazio frammentato focalizza sull'essenziale. Con la macchina da presa Pasolini mostra in campo lungo immagini di un quartiere, per esempio, che fungono da *simbolo* rispetto al personaggio, ne sono caratteristica psicologica e non mero sfondo. Rimanda a un fuori campo dalle molteplici possibilità. Mediante il campo lungo, invece, identifica i personaggi, poi con i primi piani restringe l'inquadratura sulla persona, ritraendo così una ricca tipologia di volti ed espressioni delle diverse classi sociali. Il professore spagnolo si è commosso nell'incontro con i tre ex allievi di Pasolini presenti. Il momento culminante della manifestazione ha visto la partecipazione di un'alunna delle medie che, accompagnata dai promotori dell'iniziativa, ha scoperto il velo che copriva la targa: *"questo è un gesto simbolico e rituale. Martina rappresenta le nuove generazioni alle quali auguriamo di poter coltivare l'entusiasmo e l'amore per la conoscenza e il pensiero libero come ci ha insegnato Pier paolo Pasolini"*.

Martina, alunna delle medie, scopre il velo che copriva la targa

I promotori dell'iniziativa Nicola Viceconti e Patrizia Gradito con la signora Elvezia allieva di Pasolini (foto di Fabrizio Gradito)

L'attrice Adonella Monaco legge Pasolini

Patrizia Gradito

Traduttrice e interprete, appassionata di letteratura straniera con particolare riferimento a quella ispano-americana. Autrice di romanzi e racconti brevi, collabora con Nicola Viceconti al progetto letterario "Novelas por la Identidad" centrato sui temi della memoria, dell'identità e dei diritti umani.

Diari di Cineclub | media partner

Federazione portoghese di Cineclub

Incontro Nazionale dei Cineclub – XXIV Edizione 8,9,10 Novembre 2019, presso l'Hotel das Termas da Curia, nel comune di Anadia, nel cuore di Bairrada (Portogallo). All'evento parteciperanno anche i membri della FICC - Federazione Internazionale dei Cineclubes e i membri dei Cineclubes internazionali. Parteciperà la delegazione FICC italiana Diari di Cineclub Media partner

La 24a edizione si concentrerà sulle sfide dell'a distribuzione cinematografica non commerciale e sullo sviluppo della critica cinematografica all'interno dei c ineclub/cineforum/circoli del cinema. In che modo queste associazioni contribuiscono e sono influenzati da questi due fattori? In che misura i club cinematografici dovrebbero beneficiare di un trattamento diverso rispetto ad altri gestori dell'accesso alla filmografia?

Un pò di storia

La Federazione portoghese di Cineclubes (FPCC) è un'associazione culturale senza scopo di lucro che riunisce cineclubes portoghesi, nonché associazioni, cinema e altre organizzazioni culturali che desiderano aderirvi. È stata fondata nel 1978 come struttura rappresentativa di Cineclubes, ed è il legale rappresentante di Cineclubes in patria e all'estero, con trentuno membri.

L'FPCC promuove regolarmente, nell'ambito delle sue attività, azioni per promuovere la cultura cinematografica, formazione, seminari e collaborazioni con altre entità, nonché il sostegno alla creazione di nuovi Cineclubes. Il FPCC ha come obiettivi fondamentali la diffusione dei principi e degli scopi culturali del movimento del club cinematografico, promuovendo la difesa del cinema come arte in uno spirito di cooperazione con i club cinematografici federati nel risolvere eventuali problemi all'interno delle loro attività particolari e comuni. Intende inoltre contribuire all'approfondimento delle relazioni, della cooperazione e degli scambi tra club cinematografici, rappresentandoli con entità ufficiali o di altro tipo, nazionali e straniere. Il FPCC ha anche come missione la promozione e la difesa del cinema portoghese, nonché cinema indipendente e film sperimentale.

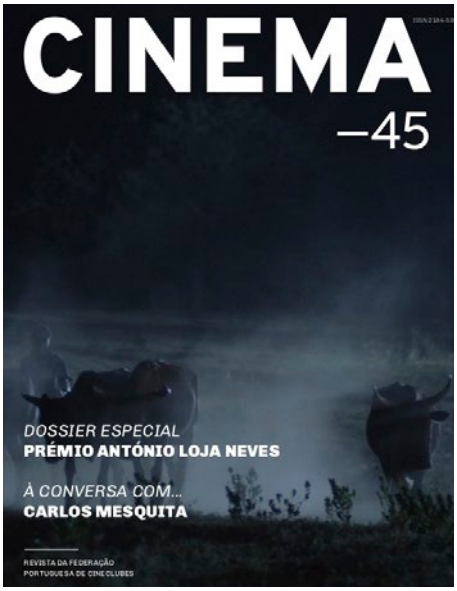
Membro a pieno titolo della Federazione Internazionale delle Cineclub, l'FPCC ha un rappresentante nel Comitato Esecutivo di questa organizzazione mondiale di Federazioni Cineclub e cinema non commerciali. La sua partecipazione è stata notevole, vale a dire nella definizione di strategie e progetti e nella nomina di rappresentanti portoghesi nelle giurie di importanti festival cinematografici internazionali, tra cui Karlovy Vary, Berlino, Locarno, Odessa, Friburgo, Tromso, Galway, dove Premio Don Chisciotte. In Portogallo, questo premio viene assegnato all'Avanca Festival e al Portuguese Cinema Pathways Festival. In collaborazione con FECIGA - Federation of Galician Cineclubes, ha collaborato all'organizzazione di Galician Film and Video Xornadas e consegna il primo premio al Viana Film Meetings,

Dal 1982, FPCC ha iniziato a pubblicare la rivista *Cinema*, una pubblicazione il cui primo direttore è stato Henrique Alves Costa, il direttore storico del Porto Cineclub. Dopo una pausa di sei anni, la rivista riprenderà con il numero 43, dedicato al defunto Antonio Loja Neves, che sarà presentato durante il XXIII Incontro Nazionale di Cineclubes.

La 24.ª edição terá como focos temáticos centrais os desafios da exibição não comercial e o desenvolvimento crítico da cinefilia no seio dos cineclubes. De que forma os cineclubes contribuem e são afectados por estes dois vectores? Até que ponto deveriam os cineclubes beneficiar de um tratamento diferenciado face aos demais exibidores no acesso à filmografia?

Federação Portuguesa de Cineclubes

A Federação Portuguesa de Cineclubes (FPCC) é uma associação cultural, sem fins lucrativos, que congrega cineclubes portugueses, assim



La rivista "Cinema" fondata nel 1982. "la voce" del movimento del club cinematografico Portoghese

como associações, secções de cinema e outras organizações culturais que a ela queiram aderir. Foi fundada em 1978, como estrutura representativa dos Cineclubes, e é a representante legal dos Cineclubes no país e no estrangeiro, contando com trinta e um associados.

A FPCC promove regularmente, no âmbito das suas actividades, acções de promoção da Cultura Cinematográfica, acções de formação, seminários e colaborações com outras entidades, assim como apoios à criação de novos Cineclubes. A FPCC tem como objectivos fundamentais a divulgação dos princípios e finalidades culturais do movimento cineclubista, fomentando a defesa do cinema como arte num espírito de cooperação com os cineclubes federados na resolução de eventuais problemas do âmbito das suas actividades, particulares e comuns. Pretende ainda contribuir para o aprofundamento das relações, cooperação e intercâmbio entre cineclubes, representando-os junto de

entidades oficiais ou outras, nacionais e estrangeiras. A FPCC tem ainda como sua missão a promoção e defesa do cinema português, bem como o cinema independente e o filme experimental, protegendo os direitos do espectador de cinema.

Membro de pleno direito da Federação Internacional de Cineclubes, a FPCC dispõe de um representante no Comité Executivo desta organização mundial de Federações Cineclubes e Cinemas não Comerciais. A sua participação tem sido marcante, nomeadamente, na definição de estratégias e projectos e na indicação de representantes portugueses em Júris de importantes Festivais Internacionais de Cinema, entre outros, Karlovy Vary, Berlim, Locarno, Odessa, Friburgo, Tromso, Galway, onde é atribuído o Prémio Dom Quixote. Em Portugal, este prémio é entregue no Festival de Avanca e no Festival dos Caminhos do Cinema Português. Em parceria com a FECIGA - Federação dos Cineclubes Galegos colaborou na organização das Xornadas de Cinema e Vídeo da Galiza e entrega o Prémio Primeiro Olhar, nos Encontros de Cinema de Viana, atribuído a documentários realizados no âmbito das Escolas de Cinema portuguesas e galegas.

A partir de 1982, a FPCC começou a editar a revista *Cinema*, uma publicação cujo primeiro director foi Henrique Alves Costa, o histórico dirigente do Cineclube do Porto. Depois de um interregno de seis anos, a revista será retomada com o número 43, dedicado a António Loja Neves, recentemente falecido, que será apresentado no decorrer do XXIII Encontro Nacional de Cineclubes.

DdC

www.fpcc.pt

Un treno, un film, #6

La conquista del West

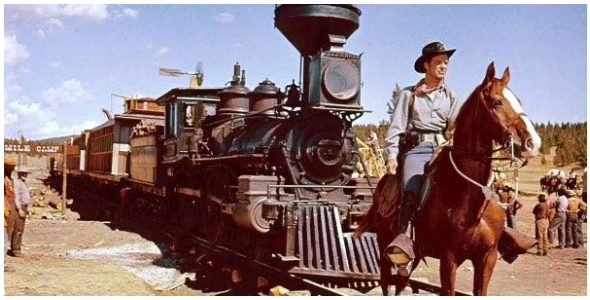
Federico La Lonza

Tre premi Oscar - miglior sceneggiatura originale, miglior montaggio e miglior sonoro - e cinque nominations hanno certificato nel 1964 la qualità de *La conquista del West* (*How the West Was Won*), una pellicola del '62 in cinque episodi e un breve epilogo, diretta da quattro registi di vaglia: *I fiumi* e *Le grandi pianure* da Henry Hathaway, *La guerra civile* da John Ford, *La ferrovia* da George Marshall, e *I fuorilegge* ancora da Hathaway, più il non accreditato Richard Thorpe, autore delle principali sequenze storiche, e interpretata da una cospicua serie di attori di spicco, anche se alcuni presenti solo per dei semplici *cameos* (per non fare torto a nessuno, elenco i principali in ordine alfabetico: Carroll Baker, Brigid Bazlen, Walter Brennan, David Brian, Lee J. Cobb, Andy Devine, Henry Fonda, Carolyn Jones, Karl Malden, Raymond Massey, Agnes Moorehead, Harry Morgan, Tudor Owen, Gregory Peck, George Peppard, Robert Preston, Debbie Reynolds, Thelma Ritter, Mickey Shaughnessy, James Stewart, Russ Tamblyn, Lee Van Cleef, Eli Wallach, John Wayne e Richard Widmark, inoltre Spencer Tracy ma solo quale voce narrante). Prodotto dalla Metro-Goldwyn-Mayer, tratto da un racconto scritto da Louis L'Amour (pseudonimo di Louis Dearborn LaMoore, 1908-88) e apparso a puntate su "Life Magazine" negli anni Cinquanta, attraverso le vicende di circa quattro generazioni delle famiglie Prescott, Rawlings e Van Valen il film racconta lo sviluppo dell'ovest americano nei decenni centrali e finali dell'Ottocento, tra la corsa alle terre più remote e selvagge, la guerra civile, il sorgere della ferrovia e la lotta al banditismo. Gli episodi che più interessano questa rubrica sono il quarto e il quinto, che hanno entrambi quale principale protagonista Zeb Rawlings (George Peppard). Nel quarto, ambientato negli anni attorno al 1868, il primogenito di Linus ed Eve Prescott Rawlings, tornato dalla guerra civile col grado di ufficiale dell'esercito nordista per avere salvato la vita dei generali Grant e Sherman deviando il colpo di fucile di un disertore sudista, appreso della morte della madre, già vedova, lascia la sua parte del podere al fratello e decide di riprendere la vita militare; come ufficiale di cavalleria viene destinato al comando di un reparto che funge da scorta al cantiere della Central Pacific Railroad, la ferrovia in costruzione verso l'ovest, alla cui direzione si trova Mike King (Richard Widmark), un cinico individuo che determinato ad accorciare sia i tempi sia il tracciato della stessa, infischiandosi dell'impegno assunto dal governo americano verso i territori di alcune tribù pellirosse ne indirizza il percorso nel suolo indiano. Zeb si adopera in tutti i modi per garantire i diritti dei pellirosse, ma i costanti abusi di King finiscono per esasperare gli Arapahos, che aizzano una mandria di bisonti contro il cantiere, provocando morti e feriti e distruggendolo per buona parte. Amareggiato e nauseato, Zeb si dimette dall'esercito e si trasferisce in Arizona, dove assume l'incarico di sceriffo in una cittadina. Nel quinto episodio, ambientato nel 1889, Lily Prescott Van Valen (Debbie Reynolds), rimasta vedova, venduti all'asta i beni mobili della famiglia si trasferisce in Arizona, dove possiede un ranch nel quale non aveva mai messo piede; che dona al nipote Zeb, nel frattempo sposatosi, divenuto padre di tre figli e sempre sceriffo. È proprio lui con la sua famiglia che viene ad attenderla nella stazione più prossima; il treno che reca Lily porta però anche Charlie Gant, un bandito che Zeb ha arrestato e fatto mettere in galera dopo averne ucciso il fratello in un conflitto a fuoco: questi, atteso da tre loschi compari, prima d'allontanarsi lo minaccia. Intuito che Gant è giunto fin lì per assaltare quel treno, in procinto di trasportare un ingente quantità di lingotti d'oro, Zeb si rivolge allo sceriffo del luogo, Lou Ramsey, per sventare il loro tentativo. Ramsey non è entusiasta all'idea, ma lo segue con alcuni aiuto-sceriffi: dopo un drammatico e spettacolare conflitto a fuoco Gant e i suoi complici restano uccisi. Zeb rinuncia alla stella di sceriffo e parte verso il ranch con moglie, figli e zia Lily. La scena forse più meritamente famosa dell'intera pellicola è quella - presente nell'ultimo episodio, *I fuorilegge* - del contrasto a fuoco sul treno in corsa tra Zeb e Gant e i suoi accoliti, agli estremi del carro merci che trasporta una catasta di legname, una delle cui catene a un certo punto si stacca, rischiando che i tronchi colpiscano Zeb nella loro folle caduta. Per un probabile errore di temporizzazione nello sganciamento della catena, l'attore e stuntman Robert Drew Morgan (1916-99; marito della bellissima Yvonne De Carlo), controfigura di Peppard nelle azioni più pericolose, schiacciato dal peso di uno dei tronchi cadde dal treno e finì parzialmente travolto dallo stesso, subendo gravi lesioni che costrinsero i medici ad amputargli una gamba. Per rimettersi dall'incidente gli occorsero ben cinque anni. Una delle grandi novità recate dal film fu che esso

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

(il secondo dopo un documentario del '52) venne girato con la tecnica del Cinerama, un sistema di ripresa che forniva un'immagine di grandi dimensioni da proiettare su un particolare schermo curvo, in grado di fornire percezioni visive molto simili a quelle dell'occhio umano. Purtroppo, gli altissimi costi di produzione e di distribuzione (essendo necessario che i cinema si attrezzassero per la bisogna) segnarono quasi subito la rinuncia al Cinerama, a dispetto del grande successo riscosso da questa pellicola. Successo in certo qual modo programmato anche nella cura con la quale essa venne presentata al pubblico, non solo per il Cinerama, anche per il commento musicale: giacché nella sua versione integrale (della durata di ben 2 ore e 24 minuti), il film era introdotto, a schermo oscurato, da un'ouverture di 5 minuti e 46 secondi, la seconda parte prevedeva un *entr'acte* di 4 minuti e 36 secondi e il finale una coda di brevi pezzi di 6 minuti e 5 secondi. Inutile aggiungere che nei cinema italiani, fatti salvi i pochi appositamente aggiornati per la proiezione con la novità Cinerama, la pellicola venne mostrata adattandola con un unico proiettore su schermo piatto, perdendo così gran parte del suo effetto spettacolare. Ken Darby, Thomas Hastings, Louis Lambert ed Alfred Newman i nomi dei compositori che si occuparono dei commenti musicali a quest'epico film. Nonostante l'*handicap* della scomparsa del Cinerama, nel corso dei decenni la fortuna de *La conquista del West* è andata costantemernte crescendo, ed è testimoniata, oltreché dai tre Oscar e dalle cinque nominations del 1964, nonché dagli altri riconoscimenti di quegli anni (nel '63 venne giudicato uno dei migliori dieci film apparsi nell'anno dal National Board of Review Award, e ottenne il premio speciale Laurel Award e la medaglia d'oro Photoplay Award; nel '64 ottenne il Motion Picture Sound Editors per il miglior montaggio sonoro, l'American Cinema Editors per il miglior montaggio ad Harold F. Kress e il Bronze Wrangler del Western Heritage Award ai registi Ford, Hathaway e Marshall e al soggettista James R. Webb), anche dal fatto che nel 1997 la Biblioteca del Congresso degli Stati Uniti l'ha scelto per la conservazione nel National Film Registry. Alla pletora di magnifici attori che hanno dato vita al film è corrisposta, nella sua edizione italiana, una galleria di grandi e talora grandissimi doppiatori, alcuni dei quali a loro volta attori di fama, che hanno sicuramente fornito un prezioso contributo al successo dell'opera nella nostra penisola: cito tra i molti Mario Pisu,

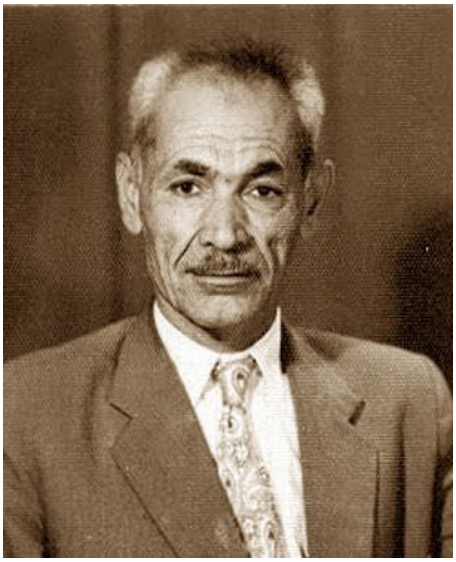


Emilio Cigoli, Vittoria Febbi, Luigi Pavese, Micaela Giustiniani, Glauco Onorato, Franca Dominici, Renato Turi, Cesare Barbetti, Rita Savagnone, Lauro e Nando Gazzolo.

Federico La Lonza

Poetiche

Io vado madre



Io vado, madre.
Se non torno,
sarò fiore di questa montagna,
frammento di terra per un mondo
più grande di questo.
Io vado, madre.
Se non torno,
il corpo esploderà là dove si tortura
e lo spirito flagellerà,
come l'uragano, tutte le porte.
Io vado madre.
Se non torno,
la mia anima sarà parola
per tutti i poeti.

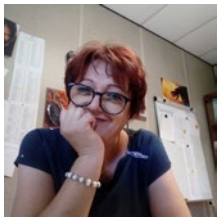
Abdulla Goran
(1904 - 1962)
Poeta Curdo

Donne Kurde, partigiane del terzo millennio

Abbiamo incontrato Elijana Popova docente del corso di recitazione del CSC

VIII. Viaggio all'interno del Centro Sperimentale di Cinematografia

Girando per i grandi corridoi del Centro Sperimentale di Cinematografia capita spesso di vedere o sentire allievi che recitano ad alta voce brani classici o testi contemporanei. L'emozione forte la provi quando entri in aula durante una lezione o la prova di uno spettacolo che andranno a mettere in scena. I ragazzi sono bravi, hanno talento ma questo non basta, ci vuole altro. Una delle insegnanti del corso di recitazione è Elijana Popova, artista e insegnante tenace, rigorosa, molto stimata dai suoi allievi. Ci siamo incontrate in un momento di pausa di una giornata – come al solito – affollata di impegni per lei e per i suoi ragazzi. Ho approfittato della sua usuale disponibilità e cortesia per farle alcune domande.


Susanna Zirizzotti

La sua formazione artistica nasce nel suo paese di origine la Bulgaria, poi è arrivata in Italia: che cosa l'ha spinta a venire in questo paese e qual è stata la sua esperienza di integrazione lavorativa, ha avuto molte difficoltà?

Mi sono laureata all'Istituto Superiore d'Arte Drammatica di Sophia, ho lavorato al Teatro nazionale alternando anche lavori nel cinema e in televisione. Uscì un bando del Ministero degli Esteri italiano per una borsa di studi destinata ad un regista e ad un'attrice con requisiti ed esperienze, partecipai e lo vinsi, quindi nel lontano 1988 arrivai in Italia con l'idea di fare questo corso di perfezionamento di undici mesi di cui tre per studiare la lingua italiana e otto mesi di studio all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico. Ero partita per vivere questa esperienza ma convinta che sarei tornata in Bulgaria perché lì avevo un ottimo lavoro al Teatro nazionale. La vita ti riserva sorprese inimmaginabili: mi sono innamorata di un italiano che poi ho sposato. Convinta di continuare a lavorare, non avevo ancora chiaro in mente tutte le difficoltà che avrei incontrato oltre alla lingua. In Bulgaria ero stata fortunata: avevo già una carriera brillante, mi conoscevano tutti, avevo ottime possibilità, in Italia invece avrei dovuto ricominciare tutto da capo. E' stato un buon momento per esercitare l'umiltà. Ho iniziato a fare spettacoli in teatro, qualcosa per la televisione e per il cinema. Col tempo mi sono resa conto che non era possibile per me avere una famiglia come la intendevo io e fare contemporaneamente tournée di sei, otto mesi. La difficoltà maggiore incontrata nel fare cinema e televisione è stata quella che mi facevano sostenere sempre ruoli da straniera, perché giustamente l'accento si sentiva. Ho interpretato ragazze dell'Est: dalla bulgara all'albanese, dalla russa alla polacca, ho fatto anche la francese perché parlo il francese, ho fatto l'italiana in *Compromesso mortale* (A Deadly Compromise) perché era girato tutto in inglese come pure *Cadaveri eccellenti* di Ricky Tognazzi, *Una vacanza all'inferno* e in qualche altro film come per esempio *Anima nera*. I ruoli comunque ruotavano sempre sulla stessa cosa, a dire la verità, salvo rare eccezioni, non avevo molte soddisfazioni: qualche film girato in inglese con Giannini, un film girato in russo perché interpretavo la figlia di Chruscev su Papa Giovanni XXIII con Ricky Tognazzi, c'era il grande Bob Hoskins che faceva il Papa, aldilà dei rapporti saltuari con grandi attori, le opportunità erano piuttosto ripetitive.

Elijana Popova

Dal 2004 insegna recitazione al Centro Sperimentale di Cinematografia, come ci è arrivata?

Quando Giannini divenne responsabile del Corso di Recitazione al Centro Sperimentale di Cinematografia, mi disse di venire a fare qualche lezione, così ho fatto, è andata bene ed ho avuto un contratto di un mese poi di tre mesi e poi ho continuato. Sono passati oramai quattordici anni.

Il modo di insegnare in Bulgaria è diverso da quello italiano, qual è il suo metodo e come si integra con i metodi degli altri insegnanti di recitazione.

Il modo di strutturare la scuola in Bulgaria è molto diverso da qui: sono quattro anni dopo i quali hai una laurea, è una Università piuttosto che un'Accademia, si studiano le materie tecniche la mattina, quelle teoriche di pomeriggio e recitazione la sera, per tutti gli anni di permanenza. Il programma è molto pesante perché si comincia la mattina alle nove e si finisce la sera alle ventitré, si riceve una preparazione molto vasta sia teorica che pratica. Non ci sono molti insegnanti di recitazione, ci sono due o tre classi ognuna con un professore e il suo assistente e con entrambi si studia per tutti i quattro anni. Ricevi basi solide che ti danno sicurezza. Quando sono arrivata qui non ho avuto mai problemi nella recitazione sul set o in teatro. Il metodo principale che insegno al Centro Sperimentale di Cinematografia è il metodo Stanislavskij/Strasberg che viene dalla Russia e poi si è diffuso in America, in Inghilterra, in Francia. Ecco, non è così rigido come si pensa perché in tutti questi cento anni che sono passati da quando Stanislavskij ha iniziato questo nuovo metodo, ci sono state tante altre cose, si tratta di un metodo che si apre ad altre esperienze, da Grotowski a Brook. Qui si fa un po' di tutto. Integrare il proprio metodo con quello degli altri insegnanti, penso che sia una ricchezza per i ragazzi, è vedere la recitazione da diversi punti di vista. A volte possono sentirsi disorientati però poi nel futuro, con le esperienze, capiranno che tutto ciò è servito. Ho un ottimo rapporto con i miei colleghi e anche nelle diversità ci troviamo sui principi fondamentali.

segue a pag. successiva

Il lavoro che fa con i suoi allievi è molto apprezzato, si parla molto della sua grande professionalità, sensibilità, attenzione, rispetto della personalità di ciascuno dei suoi allievi. E' una tecnica per entrare meglio nel personaggio o si tratta più di un lavoro sulle emozioni tra allievo e insegnante?
Sono contraria ad entrare in dinamiche quasi da psicoanalisi fra insegnante e allievo. Nel metodo che si basa sul lavoro dell'attore su se stesso prima, e poi dell'attore sul personaggio, è inevitabile che escano fuori cose private di ogni allievo, però vanno trattate con molta attenzione, molta cura, non si deve mai oltrepassare un certo limite. Deve essere chiaro lo scopo: si fa questa ricerca sul se stessi per andare verso il personaggio, per recitare un altro essere umano. Stanislavskij ha scritto un libricino che si chiama "Etica", etica non solo del rapporto umano tra insegnante e allievo ma anche tra allievi, soprattutto etica nell'affrontare questo lavoro con molta disciplina, penso che si dica di me che sono molto severa, si tratta di abnegazione di sé per uno scopo superiore: non andare sul palco o davanti alla macchina da presa per emergere personalmente ma per far emergere il personaggio, per raccontare una storia che si lega a chi l'ha scritta, ad un'epoca, a dei valori. Ci tengo molto a tutte queste cose e molto anche al gruppo, infatti dico sempre ai ragazzi che dobbiamo stare tutti insieme per fare un lavoro, altrimenti meglio non farlo se deve essere una perenne competizione dove ognuno pensa di mostrare che è più bravo dell'altro, no, perché è contrario all'etica di questo metodo.

"Quando penso alla mia vocazione non ho paura della vita" - studio su "Il Gabbiano" di A. Checov sotto la direzione artistica della docente del corso Elijana Popova.

Essere credibili, si insegna o fa parte del nostro essere?
La mia opinione è che essere credibili davanti alla macchina da presa o su un palcoscenico fa parte un po' del talento, e uno o ce l'ha o non ce l'ha. Invece essere credibili recitando si può imparare, ed è lì il grande equivoco che a volte si crea: essere naturali è la stessa cosa sempre. Ma non è così. Noi esseri umani non siamo uguali nelle stesse situazioni o nei rapporti con le persone. Con te mi comporto in modo naturale, è ovvio, ma con i miei figli mi comporto in un altro modo, con mio marito in un altro modo, con gli amici stretti in altro modo ancora, perciò essere credibile dipende da chi sono quindi nella recitazione da chi è il personaggio, la sua storia e soprattutto dipende dalla situazione. Essere credibili significa riuscire a credere nelle circostanze date, come dice Stanislavskij, nella situazione, sapere bene, aver lavorato bene sul personaggio: chi sono, da dove vengo, cosa voglio, dove vado e agire di conseguenza, questo è essere credibili, essere naturali non è sempre la stessa cosa e perciò un attore cambia, non è sempre lo stesso. Fa parte del talento riuscire ad immedesimarsi subito e credere che questa non è una sedia ma è un tronco di albero che mi ricorda dove sono stata seduta con una persona che ho amato. Riuscire a lavorare con l'immaginazione, riuscire a credere nelle cose che non ci sono fa parte del talento, si può esercitare, ma ci deve essere.

Quali autori e quali testi utilizza nel suo percorso didattico?
Principalmente lavoro su Anton Čechov perché questo metodo è nato con la drammaturgia cechoviana. Con i nostri studenti in questi quattordici anni più di una volta abbiamo fatto tutti i grandi testi della drammaturgia cechoviana, poi qualche volta anche Puskin perché è da lì che parte tutto, compreso Čechov. Quest'anno abbiamo fatto anche un lavoro su Ivan Sergeevič Turgenev, poco conosciuto qui ma si mette in scena a Broadway, in Australia, a Londra ecc. è un predecessore di Čechov. Comunque lavoriamo sulla drammaturgia russa perché questo metodo nasce in Russia. I ragazzi non conoscono quasi nulla della grande letteratura russa, spero nel mio piccolo di aprirli verso un altro mondo, anche perché tutta la drammaturgia del ventesimo secolo, anche il cosiddetto teatro dell'assurdo, viene tutto da Strindberg, Ibsen e Čechov questa è la base della drammaturgia moderna sia in teatro che nel cinema, anche infatti un autore cinematografico come Lars von Trier. Penso di poter dare loro qualcosa in più degli altri perché vengo da quel mondo, parlo quella lingua, ho letto tutta la grande drammaturgia perciò nel mio piccolo posso aprire una finestra su questo mondo. Dopodiché lavoro sempre su una commedia shakespeariana perché penso che non si può uscire da una scuola di recitazione senza aver affrontato Shakespeare. Lavoro sui sonetti, in genere su una commedia, per far vedere come questo metodo funziona nel dramma come nella commedia. Qualche volta abbiamo lavorato su *La tempesta* che non è proprio una commedia oppure *Romeo e Giulietta*, parti di *Amleto*, a volte li abbiamo uniti con musical basati su commedie shakespeariane. Poi affronto anche sceneggiature contemporanee: abbiamo lavorato su *Closer*, sul *Decalogo* di Krzysztof Kieślowski, su Ken Loach, su Truffaut, su diversi autori cinematografici.

Ha ottenuto molte soddisfazioni dall'insegnamento, ha visto emergere molti talenti?
Direi di sì, non lo avrei mai immaginato perché insegnare non era tra le cose che avevo contemplato, avrei continuato a fare l'attrice per sempre, invece penso che l'insegnamento mi abbia dato tanto. Ho visto veramente ragazzi di talento che sono riusciti ad emergere, a far bene questo mestiere come, purtroppo, ho visto tanti altri che erano bravi ma non sono riusciti a continuare. Questo fa parte della realtà. Non mi sarei mai aspettata che l'insegnamento mi avrebbe dato così tante soddisfazioni e molta fatica, però ne vale la pena.

Si sono appena concluse le selezioni per quei giovani che vorrebbero entrare al Centro, ne ha esaminati tantissimi, quanti erano e da dove venivano?
Erano in seicento, noi eravamo due commissioni quindi ne ho esaminati metà, gli altri li ho visti in video: cinquantacinque sono entrati nel corso propedeutico e alla fine di questo ne resteranno diciannove. La competizione è molto dura perché sono troppi che vogliono fare gli attori, ci sono dei talenti, poi si vedrà. Vengono da tutta l'Italia, pochi sono di Roma, in genere vengono da tutte le regioni del nord e del sud. Da paesi stranieri qualche volta abbiamo avuto bravissime allieve, in genere donne,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

abbiamo avuto Lidiya Liberman presente alla Festa di Roma, il suo ultimo film è stato presentato al Festival di Locarno, ha girato con Bellocchio, ha girato un film argentino, lei è ucraina, bravissima. Abbiamo avuto una studentessa norvegese Maria Sand che adesso è una delle prime attrici lì al teatro nazionale, lavora anche nel cinema e nella televisione. Abbiamo avuto una studentessa greco-colombiana, non molti, perché c'è anche il problema della lingua.

Ha trovato preparati i ragazzi che si sono presentati alle selezioni?

Gran parte no. Non cerco ragazzi che sappiano recitare bene perché sarebbe inutile fare una scuola, parlo per me, in commissione ognuno ha la sua idea. Voglio vedere ragazzi vivi che abbiano un temperamento, curiosità verso il mondo, che sappiano scegliere un testo che dica qualcosa e cerchino a loro modo di interpretarlo, di dire qualcosa. Questo voglio vedere. La maggior parte di loro purtroppo non ha una buona base culturale: quelli che vengono dal liceo classico fanno eccezione, tutti gli altri hanno mancanze spaventose. Ci sono ragazzi che portano monologhi dove si citano autori e ti rendi conto che non sono neanche andati a documentarsi. C'è un'ignoranza spaventosa. Però, ci sono anche tanti ragazzi in gamba.

Le scuole di cinema sono molte nel mondo, la scuola di Mosca, la più antica insieme a quella del Csc, come si differenziano e cosa trova che abbiano in comune le numerose scuole che fanno parte del Cilect - Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision ?

La scuola da cui vengo io è orientata al cinema e al teatro invece a Mosca è solo per attori di cinema perché loro hanno anche l'Accademia di Arte drammatica, come in Polonia. Penso che grosso modo non ci siano differenze. La mia opinione, condivisa anche dai miei colleghi, è che non si viene qui per studiare recitazione per il cinema o per la televisione. Si entra per studiare recitazione, un attore che ha le basi ed è bravo può esserlo a teatro, nel cinema, nella televisione, però, deve avere le basi, deve essere un bravo attore perché poi i mezzi cambiano, ci vuole esperienza. Le scuole di cinema rispetto alle scuole di teatro ti fanno fare più esperienza, però, se non sai recitare, non serve a niente, devi prima imparare a recitare bene poi tutto il resto viene dopo.

Da qualche anno gira l'Italia e va anche all'estero portando i suoi laboratori, com'è quest'esperienza

Siamo stati a Milano, a Valencia, ad Otranto in Puglia, è stata un'esperienza positiva. Penso che insegnare recitazione, se uno ha il proprio metodo, dovunque vada insegni sempre alla stessa maniera. I ragazzi ovunque vai sono simili nel bene e nel male, perciò non cambia nulla andando altrove.

Come vede il futuro di questi ragazzi?

Lo vedo difficile perché sono tanti, troppi, ci sono troppe scuole private e quindi tanta gente si illude che può fare questo mestiere, poi c'è la tendenza, soprattutto in televisione, a prendere ragazzi solo per quello che sono fisicamente. E' difficile, consiglio sempre a tutti di avere un'alternativa nella vita, per come vanno le cose, nessuno ti garantisce niente, perciò può essere utile dal punto di vista psicologico perché se ti concentri su questo e per un anno o due non va, puoi impazzire ad aspettare la telefonata. Devi avere un'alternativa anche legata a ciò che più ti attira. Devi fare di tutto per essere bravo a cercare le occasioni, se non va vuol dire che era destino. In America la competizione è feroce, nei paesi dell'Est è un po' diverso perché gli attori sono solo quelli che hanno finito l'Istituto superiore d'arte drammatica o cinematografica, perciò sono molti di meno, appena finita la scuola tutti sono avviati a lavorare nei teatri sia in provincia che nella capitale, un lavoro sicuro ce l'hanno. E' vero che prendono pochi soldi ma un minimo di sicurezza c'è: un posto fisso in un teatro. Qui non c'è niente di sicuro e questo fa sì che i ragazzi siano molto vulnerabili, a me fanno una grande tenerezza e dico loro di lottare con tutte le forze che hanno e di sperare che vada bene. La cosa importante è che se capita l'occasione siano bravi e preparati, altrimenti cercare altro perché la propria vita è più importante della recitazione.

Cosa le manca del suo paese dal punto di vista professionale?

Sono trentuno anni che vivo in Italia però torno sempre in Bulgaria. All'inizio quando ho deciso di rinunciare al teatro la nostalgia del palcoscenico era molto forte. Mi ricordo una volta tornai e andai al Teatro nazionale, volevo far vedere alla mia prima figlia che aveva ancora pochi anni, il palco da dietro. Uscimmo sul palco e uno dei tecnici mi vide e accese subito le luci, mi prese una forte emozione e cominciai a piangere. Poi l'ho superata, adesso dal punto di vista professionale non mi manca nulla perché mi sento pienamente soddisfatta del mio lavoro di insegnante e ci tengo tantissimo che i miei ragazzi abbiano fortuna. Il mio ego di attrice da tempo l'ho messo in secondo piano con molta serenità.

Susanna Zirizzotti

Giulio Romano, due splendide mostre a Mantova lo omaggiano

Maria Cristina Nascosi

Giulio Romano, Giulio Pippi De Iannuzzi, grandissimo artista nato a Roma probabilmente nel 1492 - che data la scoperta dell'America, la nascita dell'Evo Moderno e la sua, forse non a caso - fu il più celebre e dotato allievo di Raffaello. A Mantova, dove giunse per intercessione di Baldassarre Castiglioni nel 1524, trovò una seconda patria, divenendo, grazie al suo eclettismo (vero figlio dei suoi tempi!), lo straordinario interprete della potenza e delle ambizioni del Principe Federico II Gonzaga, figlio del marchese di Mantova Francesco II e della ferrarese Isabella d'Este e, grazie a Carlo V, primo Duca di Mantova. E la 'città virgiliana' quest'anno gli rende omaggio, sino al 6 gennaio 2020, con due grandi mostre a lui dedicate e collocate in due sedi più che prestigiose, Palazzo Ducale e Palazzo Te. La prima è, per l'appunto, a Palazzo Ducale e s'intitola "Con nuova e stravagante maniera - Giulio Romano a Mantova": vuole illustrare la figura del pittore romano e la sua 'maniera' di fare arte. Frutto della collaborazione tra il Complesso Museale di Palazzo Ducale ed il Museo del Louvre, presenta un *corpus* di 72 disegni provenienti dal Département des Arts Graphiques del Musée du Louvre, concessi in prestito per la prima volta. Il percorso artistico su loro basato, quello del segno, della traccia dell'arte del grande, è perfettamente propedeutico al fine di ripercorrere la carriera di Giulio Romano, dagli esordi a Roma a fianco di Raffaello, fino al coronamento della sua notevole carriera mantovana, facendo così risaltare la sua personalità originalmente artistica e creativa. Sontuoso e raffinato pure *l'entourage* formato da dipinti, stampe, maioliche ed ulteriori disegni provenienti dai più vari ed importanti musei italiani ed internazionali (tra cui l'Albertina di Vienna, il Victoria & Albert Museum di Londra, la Royal Collection di Windsor Castle, forse, come è noto, la più ricca, a livello internazionale). La mostra, che si avvale di un catalogo edito da Skira, è suddivisa in tre sezioni: la prima, denominata *Il segno di Giulio*, occupa il pianterreno del Castello di San Giorgio e riguarda la produzione di Giulio come progettista, *designer*, pittore, architetto ed urbanista; la seconda, *Al modo di Giulio*, si trova negli spazi di Corte Nuova e dell'Appartamento di Troia, residenza ufficiale del Duca Federico II Gonzaga, è affrescata proprio da Giulio Romano, e permette di confrontare i disegni preparatori degli affreschi con la decorazione finale. Infine la terza sezione, *Alla maniera di Giulio*, collocata nell'Appartamento della Rustica approfondisce il Giulio Romano architetto ed i suoi continuatori, con l'esposizione di opere di allievi e discepoli, anch'essi debitori nei confronti di Raffaello, seppur mediatamente. L'altra importante esposizione prevista in contemporanea a Palazzo Te si intitola *Giulio Romano: Arte e Desiderio*. Tra le circa 40 opere esposte, spicca *I Due Amanti*, proveniente dall'Ermitage: indaga, con gli altri, la relazione fra le immagini di soggetto erotico prodotte nella prima metà del '500 in Italia e le *inventiones* figurative antiche - sculture e bassorilievi in particolare. Affiancano il dipinto due opere di eccezionale importanza artistica, affini a *I Due Amanti* per soggetto e cronologia: un arazzo – spettacolare per dimensioni e preziosità dei materiali - con Mercurio ed Erse, ispirato ad una fantasia di Raffaello per la Villa Farnesina, prestato dal Metropolitan Museum of Art di New York, ed un elegante cartone di grandi dimensioni proveniente dal Louvre, raffigurante Giove e Danae, di mano di Perin del Vaga, un altro collaboratore di Raffaello. Il tema della mostra, che offre al pubblico la possibilità di indagare un aspetto relativamente poco noto dell'arte del Rinascimento, è dunque strettamente connesso al luogo che la ospita. L'esposizione, a cura di Barbara Furlotti, Guido Rebecchini e Linda Wolk-Simon, si propone, infatti, di indagare la relazione tra immagini erotiche del mondo classico e invenzioni figurative prodotte nella prima metà del Cinquecento in Italia. Concentrandosi sulla produzione del 'divo Giulio Romano', il percorso espositivo evidenzia la capillare diffusione di un vasto repertorio di immagini erotiche nella cultura artistica cinquecentesca e svela le influenze esistenti tra cultura alta e cultura popolare nella produzione di tali immagini. I preziosi oggetti esposti - provenienti da venti istituzioni italiane e straniere, tra cui il Metropolitan Museum of Art di New York, l'Ermitage di San Pietroburgo, il Musée du Louvre di Parigi, il British Museum di Londra, il Rijksmuseum di Amsterdam, la Galleria Borghese di Roma, la Galleria degli Uffizi ed il Museo del Bargello di Firenze - sottolineano il carattere giocoso, inventivo e a tratti sovversivo di queste invenzioni artistiche, dimostrando la flessibilità del soggetto erotico, utilizzato in opere che spaziano dai disegni ai dipinti, dalle sculture alle incisioni, dalle maioliche agli arazzi. La mostra è accompagnata da un catalogo pubblicato per i tipi della Electa.

Giulio Romano - Sala dei Giganti Palazzo Te Mantova

Giulio Romano e bottega, "Diomede combatte Fegeo e Ideo" (1538-1539; affresco; Mantova, Palazzo Ducale, Appartamento di Troia)

Giulio Romano, Due amanti, dettaglio (1523-1524; olio su tavola trasferito su tela, 163 x 337 cm; San Pietroburgo, Ermitage)

Maria Cristina Nascosi Sandri

Questo articolo è stato tradotto dallo spagnolo. Per favorire i lettori dei circoli del cinema esteri, pubblichiamo di seguito anche in lingua originale

Masina e Mastroianni : due attori feticci di Fellini

Abderrahim Naim

Giulietta Masina e Marcello Mastroianni sono due leggende del cinema italiano, due stelle scelte per lo stravagante mondo del gran Maestro Fellini. Dotati di grandi capacità di recitazione, questi due attori indissolubili incarnano due figure singolari e una notorietà inequivocabile nella galassia cinematografica. Giulia Anna Giulietta, è nata a San Giorgio di Piano (Bologna) nel 1921. Molto giovane, è stata adottata da sua zia Giulia Sordi a Roma che l'aveva circondata di sincero amore. Dopo il teatro universitario e il lavoro presso l'EIAR (Ente italiano per le audizioni radiofoniche), dove è stata chiamata per interpretare le storie comiche e bizzarre scritte da Federico Fellini, il giornalista di Marc'Aurelio. Fellini si era innamorato di Giulietta e si erano sposati nel 1943. Inoltre, Giulietta è stata la compagna di vita e moglie di Fellini per oltre 50 anni. Come Mastroianni, Masina è stata l'attrice preferita di Federico, dando vita ai personaggi più difficili e originali del cinema italiano. Di piccola taglia (spesso denominata "Giuliettina" con un dimunitivo affettivo) l'attrice rispetto ai colleghi più attraenti, dimostra le sue capacità interpretando e esibendo un talento straordinario. Masina ha, infatti, il dono di un'espressione ricca di sfumature che verrà valorizzata dal marito Federico Fellini. Questa misteriosa coppia costituisce la coppia artistica e umana più prolifica della cultura italiana del XX secolo: una rara alchimia tra un genio creativo e un'artista sublime. Nell'immaginario collettivo, Giulietta ha guadagnato la fama mondiale con il ruolo di Gelsomina nel film *La Strada* (1954), dove recita accanto ad Anthony Quinn e Richard Basehart, e poi con *Il Bidone* (1955) con Broderick Crawford e ancora Basehart. Nel 1957, aveva probabilmente raggiunto il culmine della sua carriera con Cabiria nel film *Le notti di Cabiria*. Ma Giulietta rimarrà per tutti Gelsomina, la creatura fatata, ferita disperatamente. Nel profondo del suo cuore, Giulietta era più di Gelsomina perché da bambina era stata costretta a lasciare la sua famiglia proprio come Gelsomina, la protagonista di *La Strada*. In questo film, Gelsomina è una miserabile attrice del circo itinerante; brutalizzata da Zampanò il capo della truppa. I due artisti viaggianti si guadagnano da vivere nelle terre desolate alla periferia di agglomerati urbani o rurali. Dopo *La Strada*, che conferisce a Giulietta lo stato di grande attrice, è protagonista in *Le Notti di Cabiria*, in cui interpreta il ruolo di una coraggiosa prostituta, ma ingenua. Non si vergogna della sua condizione e sogna un grande amore. Con questi due film le vengono riconosciuti tre premi internazionali come miglior attrice protagonista al Festival di Cannes, al Festival internazionale del cinema di San Sebastian e il Nastro d'Argento. Sarà quindi la stella in movimento del film *Giulietta degli Spiriti* nel 1965. Audace, ingenua, vagamente dolce e poetica, Giulietta è una donna pagliaccio persa dietro le illusioni, ma è brava a esprimere lo stupore, i dolori e le arie oscure di un clown. Di fronte a un auditorium televisivo di quasi due miliardi di telespettatori, il regista Fellini nel 1993 dedica l'Oscar

(premio onorario alla carriera) a Giulietta Masina: "Per l'attrice che è anche mia moglie: grazie cara Giulietta, e per favore smetti di piangere adesso". Chi era veramente Giulietta? Una donna paziente, un'attrice feticcio o un'eroina deus ex machina... Il Mago del cinema ha sempre considerato il suo incontro con Giulietta come un incontro con il destino. Federico rivela gli aspetti di questa attrice fedele : «*Masina è un tipo di attrice molto congeniale alle mie intenzioni, al mio gusto : il viso, l'atteggiamento, l'espressione, i toni. Giulietta è un'attrice dalla mimica, dalle cadenze, dai modi clowneschi, ma è anche e sopratutto una creatura misteriosa che può riflettere, nel rapporto con me, una struggente nostalgia di innocenza, di una moralità più compiuta* » Matilde Passa. Fellini! *Le parole di un sognatore da Oscar*, Edizione Unità,1993.p 48 Marcello Mastroianni (1924-1996), di Frosinone (Comune di Fontana Liri), è un grande attore che interpreta magistralmente l'archetipo del seduttore italiano. Incarna l'uomo moderno, macho, malinconico, ma anche innamorato della vita. Questo leggendario attore ha girato diversi film con Fellini, l'artigiano del cinema italiano. Citiamo come esempio: *La Dolce Vita* (1960), *Otto e mezzo (1963), La città delle donne (1980), Roma (1972), Ginger e Fred (1983), Intervista* (1987)... Ma è dal film *La Dolce Vita* (1960) che il regista Fellini trova nell'attore Mastroianni il suo doppio davanti alla macchina mostrando con la sua arte le fantasie e le sue frustazioni da regista cinematografico. La sua partecipazione a questo film cult lo spinge al rango di star e lo rende un attore degno di elogi da parte del pubblico internazionale. Uomo di grande talento, Mastroianni ha iniziato nel teatro classico ed è grazie a Luchino Visconti che entrerà nel mondo del cinema con il suo ruolo nel film *Le notti bianche, Les nuits blanches* (primo adattamento del romanzo di Fedor Dostoevskij, realizzato nel 1957). Oltre a Fellini, Mastroianni ha anche recitato nei film con Monicelli, non solo, ma anche con grandi registi come Scola, De Sica, Comencini, Risi. Anche con registi di fama internazionale come Theo Angelopoulos e Manoel de Oliveira. Bisogna dire che la sua vita da star internazionale è stata popolata da incontri, avventure, soddisfazioni e film emblematici. Senza dubbio, Fellini ha scelto Marcello Mastroianni per il suo fisico e la sua immagine da protagonista. In effetti, il geniale attore simboleggia la seduzione degli uomini taliani, è una sorta di icona nella storia del cinema italiano. Il regista di Rimini gli offre anche l'opportunità di mostrare tutti gli aspetti della sua personalità; con tutte le sue sfumature; grazie al suo talento di attore che si esprime attraverso il suo viso, la sua voce, i suoi gesti. Se Giulietta era per il Maestro la sua musa ispiratrice e la sua compagna intima, Marcello era per Fellini il suo alter ego, il suo attore preferito e il suo complice da un film all'altro. Il trio (Fellini-Masina-Mastroianni) forma un gruppo brillante i cui elementi sono indissociabili. Aggiungiamo a questo gruppo tripartito un altro collega la cui musica affascinante dà un tono barocco a tutta la filmografia del grande maestro italiano. Questo è il grande compositore Nino Rota, amico intimo di Federico Fellini.

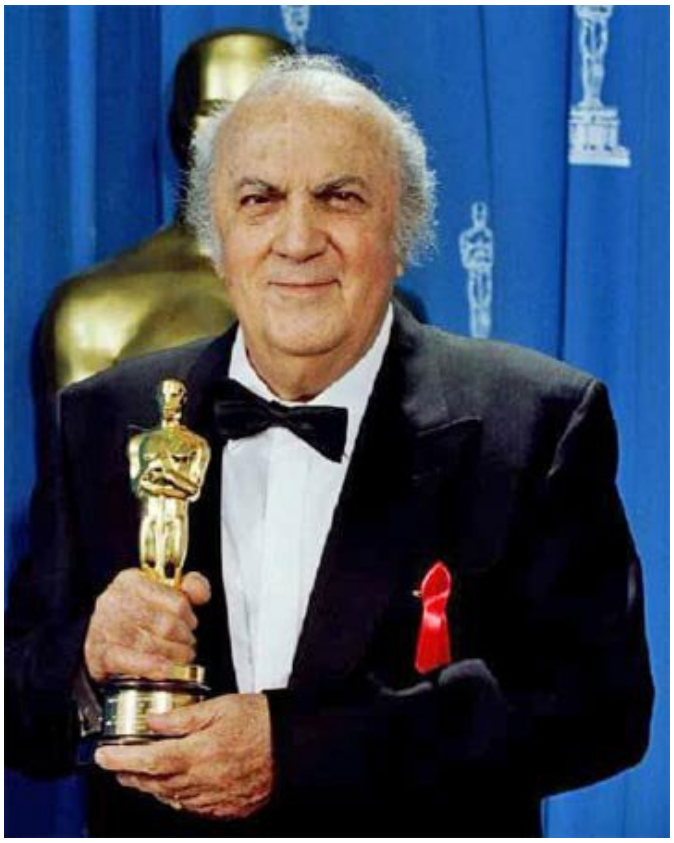
Abderrahim Naim

Tradotto dal francese dallo stesso autore

segue testo originale

Masina et Mastroianni: deux acteurs fétiches de Fellini

Giulietta Masina et Marcello Mastroianni sont deux légendes du cinéma italien, deux vedettes de prédilection de l'univers extravagant du grand artiste Fellini. Chargés d'un pouvoir surnaturel, ces deux acteurs indissolubles incarnent deux figures singulières et de notoriété sans équivoque dans la galaxie cinématographique. Giulia Anna Maria renommée Giulietta, est née à San Giorgio Piano à Bologne en 1991. Très jeune, elle a été adoptée par sa tante Giulia Sordi à Rome qui l'avait entourée d'amour sincère. Après le théâtre universitaire et c'est en travaillant à L'EIAR (Ente italiano per le Audizioni Radiofoniche / Organisme italien pour les Auditions Radiophoniques) où elle a été appelé à interpréter les histoires comiques et bizarres écrites par Federico Fellini, le journaliste de «Marc Aurelio». Fellini s'était épris d'un grand amour pour Giulietta et se marièrent en 1943. Précisons, de plus, que Giulietta (Juliette) était la partenaire de vie et la femme de Fellini pendant plus de 50 ans. Comme Mastroianni, Masina était l'actrice favorite de Federico, elle a donné vie aux personnages les plus difficiles et les plus originaux de cinéma italien. De petite taille (souvent appelée «Giuliettina» avec un diminutif marquant une nuance affective) comparée aux collègues les plus attrayants, elle démontre ses capacités et son jeu d'actrice en exposant un talent extraordinaire. Masina a, en effet, le don d'une expression riche en nuances et qui sera mise en valeur par son mari Federico Fellini. Ce couple mystérieux forme le binôme artistique et humain le plus prolifique de la culture italienne du XXe Siècle : une alchimie rare entre un génie créateur et une artiste sublime. L'actrice a reçu deux Oscars et reste une énigme tendre pour tout le public. Dans l'imaginaire collectif, Giulietta a acquis une renommée mondial avec le rôle de Gelsomina dans le film *La Strada* (1954) où elle a joué aux côtés d'Antony Quinn et Richard Basehart, et ensuite avec *Il Bidone* (1955), avec Broderick Crawford et encore Basehart. En 1957, elle avait probablement atteint le sommet de sa carrière de Cabiria dans le film *Les Nuits de Cabiria*. Giulietta restera pour tous Gelsomina, la créature féerique, désespérément blessée. Au fond de son cœur, Giulietta était plus que Gelsomina car cette femme-enfant était obligée à quitter sa famille tout comme Gelsomina, la protagoniste de *La Strada*. Dans ce film, Gelsomina est une misérable actrice de cirque ambulant; brutalisée par Zampano ; le meneur de la troupe. Les deux artistes ambulants gagnent leur vie sur les terrains vagues à la périphérie des agglomératios urbaines ou rurales. Après *La Strada*, qui confère à Giulietta le statut de grande actrice, *Le Notti di Cabiria* (Les Nuits de Cabiria) où la protagoniste Giulietta joue le rôle d'une prostituée courageuse, mais naïve. Elle n'a pas honte de sa condition et rêve de grand amour. Ces deux



Federico Fellini (1920 - 1993)

films vont lui assurer la consécration internationale de trois grands Prix: Prix d'interprétation féminine au Festival de Cannes, puis de San Sebastien et le Nastro Argento. Elle sera ensuite la vedette émouvante du film *Giulietta degli Spiriti* (Juliette des Esprits) sorti en 1965. Audacieuse, naïve, vaguement douce et poétique, Giulietta est une femme-clown perdue derrière les illusions mais elle est douée pour exprimer les stupeurs, les effarements, les douleurs et les airs sombres d'un clown. Devant un auditoire télévisé de près de deux milliards de téléspectateurs, l'artisan de cinéma Fellini a dédié son dernier Oscar, 1993 (le Prix d'honneur qui est la reconnaissance de sa carrière) à Giulietta Masina: «A l'actrice qui était aussi ma femme: merci chère Juliette, et s'il te plait arrête de pleurer maintenant». Qui était vraiment Juliette? Une femme patiente, une actrice fétiche, ou un ironique deus ex machina. Federico a toujours considéré sa rencontre avec Giulietta comme une rencontre avec le destin. Fellini révèle les atouts de cette fidèle actrice: «Masina est un type d'actrice très sympathique à mes intentions, à mon goût: le visage, l'attitude, l'expression, les tons. Giulietta est une actrice à la mimique, aux cadences, aux manières clownesques. Mais c'est aussi et surtout une créature mystérieuse qui peut refléter, dans la relation avec moi, une nostalgie bouleversante de l'innocence, d'une moralité plus complète.» Matilde Passa. Fellini! Le parole di un sognatore da Oscar, Edizione Unità,1993.p 48.(nous qui traduisons). Marcello Mastroianni (1924-1996), originaire de Frosinone (la Commune de Fontana Liri), est un grand acteur qui interprète magistralement l'archétype du séducteur italien. Il incarne l'homme moderne; machiste; mélancolique; mais aussi amoureux de la vie. Cet acteur mythique a tourné avec Fellini plusieurs films, nous citons à titre d'exemple: Huit et demi, la cité des femmes, Fellini-Roma, *Ginger et Fred*, Intervista... Mais c'est à partir du film *La Dolce Vita* (1960) que le cinéaste Fellini trouve en l'acteur Mastroianni son double devant la caméra, son art met en scène ses fantasmes et ses frustrations de créateur. Sa participation à ce film-culte le propulse au rang de vedette et en fait un acteur comblé de louanges par le public international. Talentueux dans la comédie que dans le drame, Mastroianni a débuté dans le théâtre classique et c'est grâce à Luchino Visconti qu'il va accéder au monde du cinéma avec son rôle dans le film *Nuits blanches*, *Le Notti bianche* (première adaptation du roman de Fiodor Dostoïevski, réalisée en 1957). A part Fellini, Mastroianni a joué aussi dans des films avec Monicelli, il a non seulement tourné avec les plus grands réalisateurs nationnaux comme: Scola, De Sica, Comencini, Risi. Mais aussi avec des réalisateurs de renommée internationale tels: Théo Angelopoulos et Manoel de Oliveira. Il faut dire que sa vie de star internationale était peuplée de rencontres, d'aventures, de satisfactions et de films emblématiques. Sans aucun doute, Fellini a choisi Marcello Mastroianni pour son physique et son image de star. En effet, le génial acteur symbolise la séduction masculine italienne, il est une sorte d'icone dans l'histoire du cinéma italien. Fellini lui offre, en outre, l'occasion de déployer tous les aspects de sa personnalité; avec toutes ses nuances; grâce à son talent d'acteur qui s'exprime à travers son visage, sa voix, ses gestes. Si Giulietta était pour le Maestro sa muse inspiratrice et sa compagne intime, Marcello était pour Fellini son alter ego, son acteur fétiche et son complice de film en film. Le trio (Fellini-Masina-Mastroianni) forme un brillant groupe dont les éléments sont indissociables. Ajoutons à ce groupe tripartite un autre ami collègue musical dont les musiques envoûtantes donnent une tonalité baroque à l'ensemble de la filmographie fellinienne. Il s'agit du grand compositeur Nino Rota, ami intime de Federico.

Abderrahim Naim

Questo articolo è stato tradotto dallo spagnolo. Per favorire i lettori dei circoli del cinema esteri, pubblichiamo di seguito anche in lingua originale

I forti richiami del cinema europeo in Woody Allen

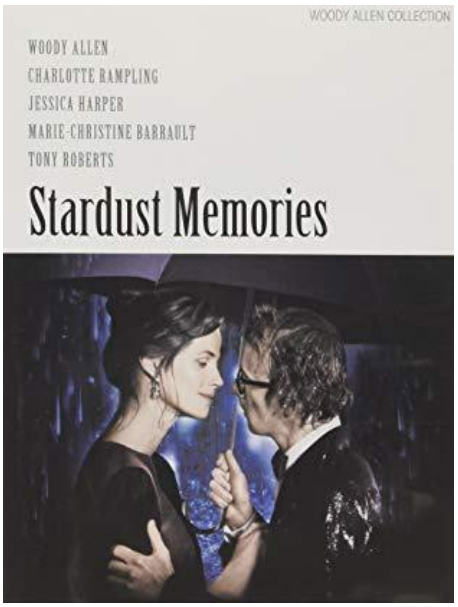
L'influenza di Fellini e Bergman nel cinema del regista newyorkese

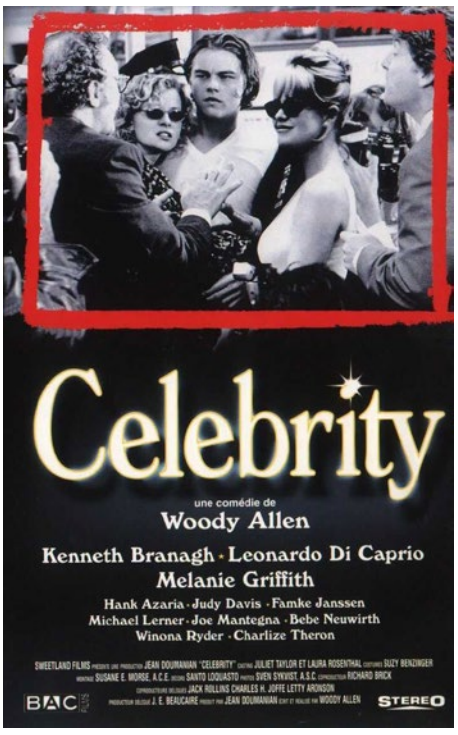
Àngel Quintana

In diverse interviste e dichiarazioni fatte, Woody Allen parla spesso di Ingmar Bergman e Federico Fellini quali suoi importanti riferimenti cinematografici. Entrambi i cineasti furono due grandi autori europei che trionfarono nell'America degli anni Cinquanta e che consolidarono una certa idea specifica di cinema d'autore prima che emergesse la Nouvelle Vague. I riferimenti a Bergman risultano assai evidenti in molti film di Allen, in un certo senso apparendo perfino quali trasposizioni naturali di opere del regista svedese, da *Love and Death* (1975) a *Interiors* (1978), senza tralasciare la commedia sexy di *Sogno di una notte di mezza estate* (1982). L'influenza che Federico Fellini ha generato invece nel cinema di Allen appare meno evidente, sebbene sia abbastanza risaputo che *Stardust Memories* (1980) avesse come riferimento *8 1/2* (1963) o che *Celebrity* (1998) fosse in qualche misura la sua interpretazione de *La dolce Vita* (1960). Ciò che non risulta così evidente e che non risalta da alcuna riflessione complessiva, è che proprio il cinquantesimo film di Allen, *Un giorno di pioggia a New York* (2019), appare chiaramente come un richiamo a un film classico di Federico Fellini, il primo lavoro firmato esclusivamente dal regista di Rimini, *Lo sceicco bianco* (1952). Analogamente ai film sopraccitati, Allen non si dedica solo all'utilizzo di riferimenti cinefili come un omaggio fine a se stesso, ma prende in prestito la struttura completa del film originale per apportare successivamente modifiche, alterazioni e revisioni. Brevemente la trama di *Lo sceicco bianco*. Wanda (Giulietta Massina), una ragazza di provincia, sposa Ivan Cavallo (Leopoldo Trieste), entrambi decidono di trascorrere la luna di miele a Roma dove visiteranno i principali monumenti della città e saranno accolti dal Papa. Ivan vuole anche presentare la nuova sposa alla sua famiglia, per cui c'è anche un incontro familiare nei programmi del viaggio. Wanda vuole approfittare del soggiorno a Roma per visitare il luogo simbolo in cui nascono le fiction e viene accompagnata nella casa editrice in cui si producono e si realizzano una serie di famosi fotoromanzi. Attratta dai suoi sogni e dal suo desiderio dei racconti, Wanda incontrerà lo sceicco bianco trasfigurato nella figura dell'attore, Fernando Rivoli (Alberto Sordi). Se confrontiamo questa trama con quella di *Un giorno di pioggia a New York* , possiamo ben dire come Allen utilizzi la struttura narrativa di base accennata per poi costruire la sua storia che è ambientata a New York con una serie di giovani personaggi, con i quali fa respirare una chiara nostalgia di gioventù e di cinema.

In un *Un giorno di pioggia a New York*, Gatsby (Timothée Chalamet) invita la sua ragazza, Ashleigh (Elle Fanning), a recarsi a New York per trascorrere un weekend tra cene in ristoranti di lusso, visitando una mostra Wee Gee al MOMA e, se l'occasione lo consente, vedere Hamilton a Broadway. Quando la coppia arriva a New York, Ashleigh si appassiona nel voler fare un'intervista a un *regista maledetto* e sarà a partire da qui che si perderà nella dimensione interiore del mondo del cinema, fino a quando non incontrerà Francisco Vega (Diego Luna), una star del cinema che sembra prometterle una relazione piena, anche se alla fine continuerà a mantenere la sua relazione affettiva. Ashleigh nel ruolo di Wanda si perderà nel mondo delle apparenze, così Gatsby dovrà simulare per presentarla in una lussuosa cena in famiglia. Questi sono gli elementi più vicini alla sceneggiatura tra i due film, ma come in altre occasioni Allen segna le differenze, inserisce il suo mondo ma trova comunque risonanze con l'universo di Fellini. Una delle idee chiave de *Lo sciecco blianco* risiede nella crisi della realtà effettiva. Wanda crede nel suo mondo basato sulle finzioni, quindi attende l'apparizione del suo sceicco bianco. Ashleigh è come una Wanda contemporanea che crede anche nei miti della finzione, anche se Allen questi miti li scompone al punto da mostrare il regista maledetto in crisi creativa, il produttore geloso di sua moglie e l'attore che vive del suo stesso inganno sfruttando il proprio ruolo per sedurre una donna innocente disposta ad andare a letto con lui per poterlo poi raccontare un giorno. Il tema della illusione e delle false realtà è una questione chiave in Fellini, in cui i personaggi sono solitamente dei sognatori, prigionieri delle loro chimere che non riescono a distinguere le loro reali condizioni dalla realtà oggettiva. Un importante contrasto con il film di Fellini sta nel personaggio di Gatsby che, come già indica il suo nome, risulta come un ricco arrogante, prigioniero della sua fortuna – il gioco d'azzardo - ma che non vuole accettare l'eredità della famiglia perché gli genererebbe un trauma che vuole evitare. Come Ivan Cavalli, Gatsby deve porre rimedio all'abbandono della sua amata. La soluzione sta nel trovare piccoli accorgimenti per ingannare il tuo tempo. Queste soluzioni nascono dal caso che lo porteranno a frequentare due donne. La prima di queste donne è la sorella della sua ex ragazza che fungerà da ricordo per ciò che ha perso, ma che con lei può in qualche modo recuperare. Mentre la seconda è una professionista dell'infingimento - sessuale e nella vita - che diventerà la sua compagna nella festa di famiglia. Questo personaggio emerso per caso nel locale di un bar finisce per diventare anche un alter ego di un pezzo chiave della sua famiglia. Mentre alla fine del film de *Lo sceicco bianco*, la famiglia procede unita verso il Vaticano per andare a vedere il Papa senza rendersi conto che è anche lui lo sceicco bianco del cattolicesimo, nella commedia di Allen il lieto fine non esiste perché il tono conclusivo di questo piccolo elemento gentile risulta profondamente amaro. Allen mostra delle lettere in una delle prime scene, in cui i due giovani studenti di studi umanistici di una prestigiosa università americana citano Dennis de Rougemont e José Ortega y Gasset come teorici dell'amore. La citazione non appare come semplice battuta, ma ha un suo substrato di base che aiuta a comprendere un film che potrebbe essere visto

segue a pag. successiva





segue da pag. precedente

anche come un breve trattato sull'amore nel mondo occidentale. Dennis de Rougemont pubblicò nel 1934 *L'Amore e l'Occidente (Love and the West*) dove prende come approccio il mito di Tristano e Isotta quale elemento della tradizione occidentale utile a comprendere la glorificazione della passione amorosa. Da qui, Rougemont scrive di come l'amore romantico rimanga l'esperienza privata più intensa nella vita individuale delle persone. Insieme a questa questione indica anche il modo in cui il matrimonio in Occidente andava ben oltre gli accordi economici, familiari e sessuali, che avevano avuto luogo nell'era greco-romana; gradualmente da allora fu raggiunta l'istituzionalizzazione delle più alte emozioni sentimentali, qualcosa di simile a quello che sarebbe poi stato "il diritto alla ricerca della felicità". Se Allen mette insieme anche José Ortega y Gasset con Rougemont, è perché egli è stato autore di un bel libro intitolato *Sull'Amore*. Ortega inizia il suo libro limitando il soggetto con una definizione precisa di amore. In primo luogo, di esso è necessario distinguere causa ed effetto: l'amore non è esattamente ciò che produce amore. E' chiaro che il desiderio presuppone l'esistenza dell'amore, sebbene essi non coincidono pienamente, piuttosto il primo è una conseguenza del secondo. Il desiderio, a differenza dell'amore, ha un carattere puntuale, quasi esplosivo, si potrebbe dire che scompare quando è soddisfatto, mentre l'amore è una eterna insoddisfazione, una "gravitazione verso l'amato". *Un giorno di pioggia a New York* ha i contorni di una commedia leggera, insignificante, quasi un pezzo minore del corpus cinematografico complessivo di Woody

Allen. È persino diventato un film maledetto a causa dello scandalo che ha coinvolto il produttore cinematografico Kevin Spacey (uscito in 10 sale, il film ha raccolto poco meno di 300 dollari in due giorni). Tuttavia, se esaminiamo il film di Fellini e gli scritti di Rougemont e José Ortega y Gasset, potremmo perfino meglio comprendere che l'essenza di *Un giorno di pioggia a New York* riguarda in realtà una sorta di piccolo trattato sulla costruzione delle diverse finzioni dell'amore. Allen sperimenta cioè una concezione teorica sull'amore per crearne una visione sua in questi nostri tempi così complessi.

Àngel Quintana

Tradotto dallo spagnolo da Marco Asunis

segue testo originale

El fuerte atractivo del cine europeo en Woody Allen

La influencia de Fellini y Bergman en el cine del director neoyorquino

Woody Allen

En múltiples entrevistas y declaraciones, cuando Woody Allen habla de sus múltiples referencias cinéfilas, siempre surgen dos nombres claves, Ingmar Bergman y Federico Fellini. Ambos cineastas fueron los grandes autores europeos que triunfaron en la América de los años cincuenta y que consolidaron una cierta idea del cine de autor antes de la eclosión de la Nouvelle Vague. Bergman ha estado presente en muchas películas de Allen que en cierto modo han sido transcripciones de obras existentes, desde Love and Death hasta Interiors, sin olvidar A Middsummer night Sex Comedy. Las influencia que Federico Fellini ha generado en su cine han sido menos obvias, pero de todos es conocido que Stardust Memories fue el Otto e mezzo de Allen o que Celebrity fue su versión de La dolce Vita. Lo que no está tan claro y no ha sido objeto de ninguna reflexión es que la película número 50 de Allen, A rainy day in New York también es una revisión de un clásico de Federico Fellini, concretamente remite al primer trabajo en solitario del cineasta de Rimini, Lo sceicco bianco. Del mismo modo que las películas citadas anteriormente, Allen no se dedica únicamente a utilizar referencias cinéfilas a modo de auto homenaje sino que toma prestada la estructura de la película original para llevar a cabo sus modificaciones, alteraciones y revisiones. Recordemos brevente la trama de Lo sceicco bianco. Wanda –Giulietta Massina- una chica de provincias se casa con Ivan Cavallo –Leopoldo Trieste- ambos deciden pasar la luna de miel en Roma donde visitaran los principales monumentos de la ciudad y serán recibidos por el Papa. Ivan también quiere presentar a su nueva esposa a su familia por lo que entre los planes del viaje existe también una escena familiar. Wanda aprovecha la estancia en Roma para visitar el lugar de donde surgen las ficciones y se presenta en la editorial que produce y rueda una serie de fotonovelas famosas. Atraída por sus sueños y su deseo de ficción, Wanda va a encontrar el jeque blanco transformado en la figura del actor, Fernando Rivoli –Alberto Sordi-. Si comparamos esta trama con la de A rainy day in New York veremos que Allen se propone utilizar la estructura básica narrativa para construir su relato ambientado en Nueva York y con una serie de personajes jóvenes tras lo que se respira una clara nostalgia de su juventud y de su cine. En A rainy day in New York, Gatsby –Timothée Chalamet- invita a su novia, Ashleigh –Elle Fanning- a viajar hasta Nueva York donde deberán pasar un fin de semana cenando en lujosos restaurantes, visitando una exposición de Wee Gee en el MOMA e incluso, si la ocasión lo permite, viendo Hamilton en Broadway. Cuando la pareja llega a Nueva York, Ashleigh marcha para hacer una entrevista a un director de cine maldito y a partir de aquí se perderá en el interior del mundo del cine hasta encontrar a Francisco Vega –Diego Luna- una estrella que parece prometerle una relación real, pero que en el fondo continua manteniendo su relación afectiva. Ashleigh como Wanda se perderá en el mundo de las apariencias, mientras que Gatsby deberá simular y presentarse en una lujosa cena familiar. Estos son los elementos del guión más cercanos entre ambas películas, pero como en otras ocasiones Allen marca las diferencias, introduce su mundo y encontra resonancias con el universo de Fellini. Una de las ideas claves de Lo sciecco blianco reside en la crisis de la realidad. Wanda cree en su propio mundo basado en las ficciones, por eso espera la revelación de su jeque blanco. Ashleigh es como una Wanda contemporánea ella también cree en los mitos de la ficción pero Allen los diversifica hasta el punto de mostrar el director maldito en crisis creativa, el productor celoso de su esposa y el actor que vive de su autoengaño que aprovecha su rol para seducir a una inocente que está dispuesta a acostarse con el para poderlo contar algún día. El tema de la ilusión y de las falsas realidades es una cuestión clave de Fellini, donde los personajes suelen ser soñadores, prisioneros de sus quimeras que no saben distinguir sus realidades de la realidad empírica. Un contraste importante respecto a la película de Fellini reside en el personaje de Gatsby que como su nombre indica es un rico engreído, prisionero de su fortuna –en este caso de los juegos de azar- pero que no acepta la herencia familiar por que esta le genera un trauma que quiere evitar. Como Ivan Cavalli, Gatsby debe remediar el abandono de su pareja. Su clave reside en encontrar pequeñas soluciones para ocupar su empleo del tiempo. Estas soluciones surgen del azar y lo llevan a frecuentar dos mujeres. La primera es la hermana de su antigua novia

continúa en la página siguiente

se sigue de la página anterior

y actúa como recuerdo de aquello perdido que puede recuperar. Mientras la segunda es una profesional del fingimiento –sexual y vital- que se convierte en acompañante en la fiesta familiar. Este personaje surgido por azar en la barra de un bar acaba convirtiéndose también en alter ego de una pieza clave de su familia. Mientras al final de Lo siecco blanco, la familia unida avanza hasta el vaticano para ver el Papa sin darse cuenta de que este es también el jeque blanco del catolicismo, en la comedia de Allen el final feliz no existe porque el tono de esta pequeña pieza de aparencia amable es en el fondo amarga. Allen muestra las cartas en una de las primeras escenas donde los dos jóvenes estudiantes de Humanidades de una universidad americana de prestigio citan a Dennis de Rougemont y a Ortega y Gasset como teóricos del amor. La cita no es una simple broma sino que posee un sustrato básico para entender una película que también puede ser vista como un breve tratado sobre el amor en el mundo occiental. Dennis de Rougemont publicó en 1934 El amor y occidente donde toma como punto de partida el mito de Tristan e Isolda como una obra clave en la tradición occidental para entender la glorificación de la pasión. A partir de aquí , Rougemont habla de como el amor romántico sigue siendo la más intensa experiencia privada en la vida individual. Junto a este tema indigo también como el matrimonio en Occidente fue mucho más allá de los acuerdos económicos, familiares y sexuales que tenían lugar en la época grecolatina; gradualmente se llegó a la institucionalización de las emociones sentimentales más elevadas, algo parecido a lo que luego sería "el derecho a la búsqueda de la felicidad". Si Allen pone a Ortega y Gasset junto a Rougemont es porque fue el autor de un libro titulado Estudios sobre el amor. Ortega comienza su libro acotando la materia con una definición del amor. En primer lugar, es necesario distinguir causa y consecuencia: amor no es exactamente aquello que produce el amor. Aunque es evidente que el deseo presupone la existencia del amor, no coinciden plenamente, antes bien, el primero es consecuencia del segundo. El deseo, a diferencia del amor, tiene un carácter puntual, casi explosivo se podría decir, que desaparece cuando se ve satisfecho, mientras que el amor es insatisfacción eterna, una «gravitación hacia lo amado». A rainy day in New York tiene la aparencia de una comedia ligera, insignificante, casi una pieza menor del corpus cinematográfico de Woody Allen. Incluso se ha convertido en una película maldita por el escándalo que estalló por motivos cinematográficos. Sin embargo, si leemos la película a partir de Fellini, Rougemont i Ortega y Gasset quizás podamos llegar a comprender que es fundamental comprender que A rainy day in New York es un pequeño tratado sobre como las diferentes concepciones del amor poseen para la construcción de las ficciones. Allen experimenta desde la teoría para crear su propio espejismo sobre el amor en nuestros tiempos revueltos.

Àngel Quintana

Abbiamo ricevuto

Beato Angelico

di Mario Dal Bello

Non si possono contemplare le opere di Beato Angelico se l'animo non è tranquillo, pulito, libero dalla polvere quotidiana che lo inquina. La luce della sua arte può allora ferire o provocare un rigetto. Oppure, può aprire la porta che conduce ad una verità più ampia rasserenante e duratura. Ma Angelico non desidera convincere, imporsi. Frate Giovanni è una "presenza" che parla non di sé, ma da sé, illustrando la meraviglia di una storia umana collegata a quella divina, tutta intrisa di luce. I timbri e le tonalità della sua complessa poetica li ha espressi attraverso un linguaggio che, se da una parte rende difficile classificarlo in maniera univoca e definitiva, dall'altra esalta la superiore libertà espressiva di un artista intelligente e pieno di amore, un maestro che ha sempre ricercato l'unità fra la dimensione celeste e quella terrena. E ancora oggi il pittore è lì, lungo le scale del convento di San Marco o in quel porticato oppure sulle pareti di un museo, in attesa di parlare ad ognuno in un colloquio molto personale. Perciò, quando questo accade, sembra di respirare per la prima volta perché Angelico non cerca di capire e trasmettere cosa sia la bellezza, ma Chi sia la bellezza. Seguendo un percorso tematico che descrive le opere nelle diverse fasi dell'attività di uno dei creatori più puri della storia dell'arte, Mario Dal Bello accompagna il lettore alla scoperta o alla riscoperta di questo artista così raro e originale e della sua intensa visione della Bellezza. Sono intervenuti Roberto Luciani, storico, critico d'arte e architetto, e Claudia Bisceglia, direttore dei Merangoli. L'attrice Veronica Rivolta ha letto alcuni brani tratti dal libro. Tra i presenti Angelo Tantaro, direttore di **Diari di Cineclub**. Il volume è stato presentato Giovedì 10 ottobre presso l'Accademia di Scienze Umane e Sociali di viale Manzoni 24c, Roma.

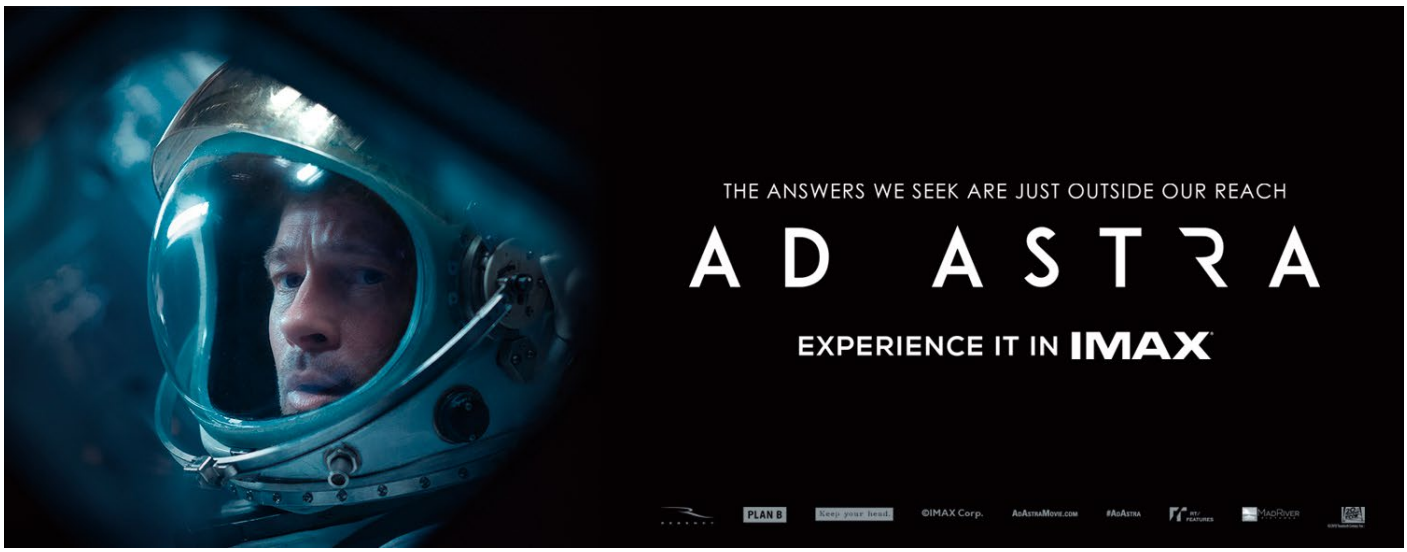
Beato Angelico
€28,00
Autore Mario Dal Bello; Prefazione Roberto Luciani; Postfazione Ignazio Ingrao; Collana Foglie; anno 2019; Pagine 96; Formato 21X25 CM; ISBN 978-88-98981-53-3

Ad Astra e la misteriosa ragione del procedere

Giacomo Napoli

Tutti si aspettavano *Interstellar*, un seguito o una cosa simile, e invece no. *Ad Astra* è un film recentissimo, del 2019, ad opera di James Gray, talentuoso ma soprattutto ambizioso regista il quale, dopo aver cercato di riproporre a modo proprio Friedkin, Scorsese ed Herzog, questa volta tenta di riunire la mistica di Kubrick in *2001 – Odissea nello spazio* con la feroce critica allucinatoria di Francis Ford Coppola in *Apocalypse Now*. Dobbiamo chiederci se ci riesce? Ovviamente no, però ci prova, a tratti ci va anche vicino. Ma non è l'impianto formale o tecnico che caratterizza veramente questa pellicola, tutto sommato ben realizzata e rispettosa dei maestri a cui si ispira, bensì quello concettuale e meta-scenico. Ad esempio, i film di riferimento per le sequenze nello spazio sono stati principalmente *Gravity* di Cuaron e l'ormai classico *Interstellar* di Nolan (non è un caso tra l'altro che il direttore della fotografia di *Ad Astra* sia il medesimo del film di Nolan) e con questi modelli recenti a disposizione il paragone dà ragione al nostro Gray che dimostra di aver imparato bene da essi. Le scene sulla Luna e su Marte sono state girate in luoghi reali e non in teatri di posa (per le Dune di Dumont il Deserto del Mojave e per la base marziana i tunnel sotterranei di Los Angeles), questo aspetto di presa reale, unito alla maestria tecnica indiscussa con la macchina da presa, contribuisce indubbiamente ad aumentare lo spessore visivo dell'opera, in chiave assai concretista. E ancora: gli attori scelti per il cast, dal sempreverde Brad Pitt (simpaticamente efficace anche nelle parti drammatiche) agli altrettanto bravi e solidi Tommy Lee Jones e Donald Sutherland, sorvolando sulla sempre più inutile (ma costosa) Liv Tyler, contribuiscono a tenere alta l'attenzione dello spetttatore soprattutto nelle fasi iniziali particolarmente rallentate e introspettive, anche grazie ad un ottimo lavoro di montaggio, ma di per sé il comparto attoriale non è sufficiente a dare un senso generale al tutto, come sappiamo. La pellicola cerca il suo senso proprio nel concetto di mistero "tout-court" ma finisce per inseguire questo concetto senza mai né afferrarlo né tantomeno penetrarlo. Come se il film si limitasse ad un lunghissimo inseguimento nello spazio che sfianca lo stesso regista e che finisce con un ritiro ordinato e manieristico. Ma approfondiamo con ordine. Anzitutto il titolo scelto, *Ad Astra*: si tratta come sappiamo della seconda parte di un celebre motto latino, "per aspera ad astra", il cui significato letterale è "attraverso le difficoltà, sino alle stelle". Qui già si nota il pasticcio concettuale di Gray: il protagonista si spinge nello spazio ma non supera l'orbita di Nettuno (tra l'altro saltando totalmente il pianeta Urano che non si sa che fine abbia fatto dato che non viene neanche citato). Quindi si potrebbe dedurre che gli astri nel film non siano le stelle di latina memoria ma più prosaicamente i pianeti del nostro sistema. In questa chiave di lettura, le stelle irraggiungibili servirebbero da orizzonte concettuale del mistero, verso cui Pitt e Tommy Lee Jones si spingono senza mai poterlo raggiungere (un po' come cercare la fine dell'arcobaleno). Seguendo questo filo condutture approdiamo alla natura tipicamente (e arrogantemente) agnostica dell'opera; se all'inizio si prospetta la ricerca della vita extraterrestre con una certezza di successo data quasi per scontato, alla fine è come se ci scontrassimo con le distanze siderali che trasformano l'intero cosmo in una sorta di fondale nero da quinta teatrale, punteggiato di stelle che potrebbero benissimo essere diamanti gettati lì per gioco. In tutto questo si srotola con calcolata lentezza il dramma umano dei protagonisti, intessendo il film di un apprezzabile introspezione psicologica e sociologica, ma finendo per associare l'imperscrutabilità dell'universo alla drammatica solitudine individuale e alla conseguente impossibilità nel creare rapporti realmente profondi e veritieri tra le persone. Un'odissea condita con ottime scene d'azione e clichè di genere (i pirati spaziali, il relitto, il lungo viaggio solitario, ecc..) che però, alla fine, non approda a penetrare il "mistero del procedere" come si prefiggeva (e come invece accade in *2001 – Odissea nello spazio*) ma anzi, vi rinuncia con un triste nichilismo agnostico. L'unico personaggio a non volersi arrendere è proprio il vecchio Tommy Lee Jones che però pagherà con la vita la sua "egoistica superbia". Come se il film ci dicesse: rassegnamoci, non potendo scoprire se esistono entità biologiche extraterrestri, tanto vale non porsi neanche il problema e vivere alla giornata. Beh, d'accordo o meno che si possa essere, si potrebbe asserire che è una interpretazione da rispettare. E invece no! Colpo di scena: la realtà come sempre offre ben più alternative dell'immaginazione e, come quasi sempre accade, il film non riesce a superare l'imprevedibile verità. Ecco che nel mondo reale infatti abbiamo, proprio nell'ultimo anno, assistito ai progressi immensi nel campo della fisica quantistica (il teletrasporto quantico primo fra tutti...) e al tempo stesso il Progetto Disclosure e i vari BlueBook nazionali (statunitensi, italiani, francesi, inglesi...) cominciano a circolare tra le masse con una certa enfasi mediatica. Morale della storia: tra al massimo una decina di anni, un film come *Ad Astra* verrà visto solo come un'opera psicoanalitica di appendice; a dispetto della sua accuratezza tecnica verrà relegata ai margini della pura fantasia. Peccato, perché un atteggiamento più lungimirante a livello intellettuale e culturale del regista avrebbe potuto tranquillamente fare la differenza. In conclusione è un'opera consigliata, per lo meno agli amanti della fantascienza, purchè ci si soffermi sugli aspetti poetici e di ricerca introspettiva piuttosto che sull'evidente (ma concretamente difettato) spettacolo cosmico.

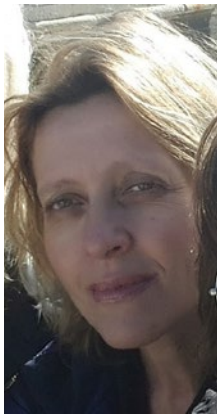
Giacomo Napoli



La Nostra Pietra

Premio Diari di Cineclub al 37° ValdarnoCinema

Regia: Alessandro Soetje, Genere: Documentario; Origine: Italia/Germania/Ruanda; Produzione: Alpenway Media Production GmbH; in collaborazione con Nantucket; Altri titoli: Our Stone - Unser Stein - Notre Pierre; Durata: 72'; Anno di produzione: 2018. La Nostra Pietra è stato sostenuto da: Giunta Regionale Abruzzo (Servizio Beni e Attività Culturali)

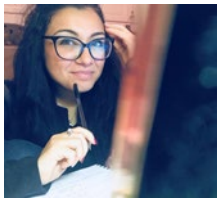


Giulia Zoppi

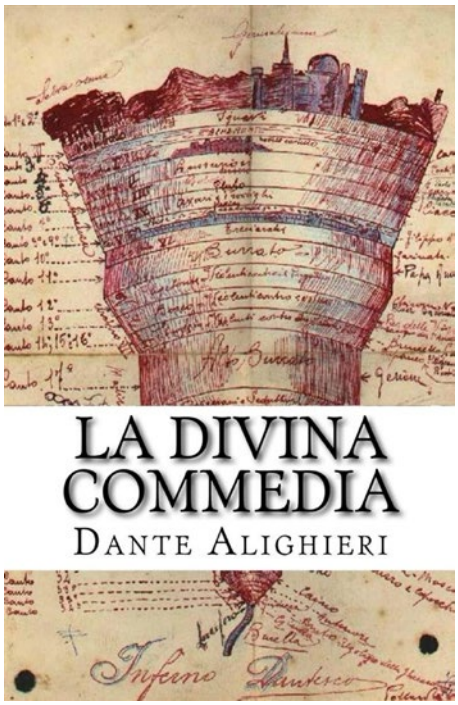
Daniele Kihlgren, terzogenito di una famiglia di imprenditori del cemento, durante un viaggio in sella alla sua moto, si imbatte nella rarefatta bellezza di Santo Stefano di Sessanio, un borgo medievale adagiato sulle montagne abruzzesi, e ne rimane incantato. Venti anni più tardi lo vediamo festeggiare con la gente del posto, la realizzazione di un sogno: il restauro dell'intero villaggio e la creazione di un albergo diffuso (non senza mille difficoltà...). Alessandro Soetje, nato a Bologna nel 1970, è un regista - cameraman che lavora a Milano. La sua carriera è iniziata come fotografo ma nel 1998 decide di intraprendere il lavoro di documentarista (dopo aver realizzato diverse serie tv), che gli frutta un buon numero di riconoscimenti. Questo suo ultimo lavoro *La nostra Pietra*, film che nel recente "Valdarnocinema Film Festival" gli è valso il premio **Diari di Cineclub** (la giuria era composta da Silvio Del Riccio, Arianna Filvi, Viviana del Bianco, Serena Ricci, Diletta Cecchi e Angelo Tantaro), con la seguente motivazione: "*Per la forza espressiva e il valore tecnico della fotografia, attraverso cui racconta una realtà di reazione al declino socio economico, puntando ad uno sviluppo sostenibile del turismo e dell'economia, con un esempio virtuoso ma illustrato anche nelle sue contraddizioni e nelle sue difficoltà, di cui racconta bene le tensioni dialettiche tra i protagonisti.*" Riconoscimento che si aggiunge a quelli ottenuti in precedenza (Montréal World Film Festival, 2018; International Filmfestival FrontDOC Aosta, 2018; Festival di Sondrio, 2018; Docudì 2019 e Trento Filmfestival 2019), a dimostrazione di aver intrapreso un percorso che si sta dimostrando all'altezza delle aspettative di molti. Non è un caso infatti che questo film, ultimo tra altri di recente uscita, ponga la sua attenzione verso tematiche sempre più cogenti: il rispetto del paesaggio naturalistico e la conservazione del patrimonio architettonico cosiddetto "minore", di cui l'Italia abbonda. Su queste pagine abbiamo già affrontato la questione nell'articolo dedicato al bel documentario *La regina di Casetta*, denunciando il lento ed inesorabile declino di decine di borghi abbandonati, che rischiano di lasciare lunghe scie di solitudine e povertà, se il problema non trova soluzioni a breve termine. Ne sa qualcosa il ruggente protagonista di questo film, il vulcanico Daniele Kihlgren che occupa molta parte delle scene, reclamando (a ragione) il ruolo di deus ex machina, ovvero di colui che è realmente al centro di tutto (del documentario, della comunità abruzzese che gli si stringe intorno, dei bambini bisognosi del Ruanda, dove presta da tempo opera di volontariato e sovvenzionamento per importanti progetti di sviluppo) e da cui tutto è partito. Sappiamo che Daniele ha avuto trascorsi di tossicofilia (si badi alla distinzione rispetto alla "dipendenza", come egli sottolinea nel colloquio in ospedale), dal quale ha ereditato la positività al virus HIV e un'epatite C che ha debellato da solo, nonché una stanchezza cronica che però combatte a suon di progetti, tutti rivolti a fargli dimenticare la malattia, la paura della morte e il cronico senso di colpa (forse) per essere nato benestante e ricco di talento (dietro all'apparenza spavalda, si cela un animo sensibile e molto attento ai bisogni altrui, una notevole capacità di visione e un indiscusso fiuto per l'imprenditoria sostenibile), tanto da veder realizzati, dopo battaglie estenuanti ma tenaci, gran parte dei suoi desideri. E così vediamo che il borgo abbandonato di Santo Stefano di Sessanio si rianima, grazie ad un turismo curioso e in cerca di pace e bellezza e ai pochi sopravvissuti del luogo, vecchi signori che ancora ricordano i rigidi inverni del loro passato, quando in quelle valli sperdute, si moriva quasi di fame e di freddo. Cio' che Soetje desidera mostrarci probabilmente, è che ci sono delle strade alternative per scongiurare la morte di tanti piccoli borghi abbandonati, una di queste strade l'ha intrapresa Daniele in sella alla sua moto e ci parla di un successo ottenuto, grazie alla convinzione e alla pervicacia di un ideale condiviso. Quello che colpisce, al di là della forma (spesso troppo patinata, da risultare ridondante), è che un'idea perseguita con coraggio e organizzazione, ha buone possibilità di riuscita e che i tanti Daniele sparsi per il mondo, debbono la loro realizzazione, all'unione di menti brillanti e compassionevoli che, stringendosi intorno ad un progetto, disegnano un futuro migliore.

Giulia Zoppi

Alla scoperta del viaggio dantesco: la Divina Commedia


Martina Michelangeli

Dante Alighieri, il cui nome di battesimo era Durante, considerato il padre della lingua italiana, nasce a Firenze nel 1265. Sin dalla fanciullezza Dante si dedica allo studio degli antichi (Virgilio, Orazio e Stazio) e frequenta quel gruppo di giovani poeti fiorentini che cantavano l'amore, portando il giovane Alighieri a impegnarsi nella poesia dello "stil novo" (in questo gruppo di poeti vi faceva parte anche il suo amico Guido Cavalcanti). Dante compone le sue poesie d'amore per la giovane e bella Beatrice, alla quale dedica la *Vita Nuova* promettendole nell'ultima pagina di quest'opera un componimento di maggiore valore e ancora di più degno di lei: *Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. E di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sae veracemente. Sì che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna. E poi piaccia a colui che è sire de la cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui qui est per omnia secula benedictus.*
Purtroppo Beatrice morì prematuramente, portando dolore nel cuore del giovane Alighieri, che si riconforta dedicando il suo tempo alla vita politica della sua città, partecipando a diverse imprese militari e diplomatiche, che lo portarono fuori da Firenze. L'ultimo allontanamento dal capoluogo toscano per questioni politiche avviene nel 1302, anno della condanna all'esclusione da ogni carica politica e all'esilio perpetuo. Dante, tempo dopo, riceve l'offerta di ritornare a Firenze, ma a condizioni ritenute umilianti dal poeta, spingendolo a rifiutare la proposta e restare definitivamente fuori dalle mura della sua città. Ormai lontano da Firenze, l'Alighieri si dedica alla composizione di due trattati, uno filosofico (*Convivio*) e uno linguistico (*De Vulgari Eloquentia*), lasciandoli però incompiuti, per dedicarsi fino agli ultimi anni della sua vita alla composizione della sua maggiore opera, la *Divina Commedia*, per un periodo che occupa quasi quindici anni della sua vita. La storia della *Divina Commedia* è ambientata in un tempo precedente rispetto alla sua scrittura: siamo, infatti, nel 1300, l'anno del primo Giubileo istituito da Papa Bonifacio VIII, pontefice non molto stimato dallo stesso Dante, poiché ritenuto uno dei colpevoli della sua condanna all'esilio; scegliendo quest'anno Dante ambienta la narrazione dell'opera in un momento storico di grande rilievo per la religione cristiana. La *Divina Commedia* si compone di 100 canti, divisi in tre cantiche (Inferno, Purgatorio e Paradiso) ognuna costituita da trentatré canti, più un proemio (il canto I dell'Inferno): tale struttura riporta ad una composizione numerica ben definita sostenuta dall'influenza della religione cristiana nell'epoca Medioevale, essendo 100 il numero perfetto e il 3 il simbolo del mistero della Trinità e il numero delle categorie in cui sono strutturati i tre Regni ultraterreni. Nell'opera si racconta del viaggio di Dante, un uomo semplice, che rappresenta l'intera umanità, attraverso i tre Regni dell'aldilà: l'Inferno, il regno del Male, il Purgatorio, in cui si trovano le anime purganti che ambiscono al cielo e il Paradiso, il regno dei beati. Il cammino di Dante inizia in una foresta, simbolo della perdizione nella quale l'anima di ogni uomo può cadere nel corso della propria vita. Come avviene nella vita, anche in questo viaggio la strada diventa sempre più angosciosa per il pellegrino Dante, il quale di fronte agli ostacoli che si trovano in questa foresta viene aiutato da una guida, l'anima del poeta Virgilio: l'antico poeta, il quale con la sua opera portò conforto nella vita del Fiorentino, gli spiega come il suo arrivo sia stato richiesto da Beatrice, la donna tanto amata da Dante, che si trova nel Paradiso. Virgilio convince Dante a seguirlo in questo cammino che lo porterà a incontrare diversi personaggi, sia uomini antichi e sia della cronaca dell'epoca, che con le loro parole gli permetteranno di conoscere i tormenti che lo perseguiteranno nel corso della sua vita (gli saranno rivelate le profezie dell'esilio, si parlerà di Firenze e della sua politica, ma anche della situazione storica dell'Italia e del Vaticano). Lo scopo di questo viaggio, voluto dal Cielo, è quello di portare all'intera umanità attraverso le parole di Dante la verità assoluta, che oscurata dalla dannazione dell'Inferno sarà rivelata nel Regno di Dio.



*Dal prossimo numero Dante Alighieri su **Diari di Cineclub** verso il settecentenario, per accompagnarvi alla scoperta del viaggio più emozionante e umano della letteratura e per raccontarvi della BELLEZZA dei versi della Divina Commedia che Dante ci DONA da quasi 700 anni.*

Martina Michelangeli

(Marino- RM, 1989) docente di lettere nella scuola superiore di II grado, ha concentrato i suoi studi nella filologia dantesca. Dal 2017 cura eventi culturali per la divulgazione della "Divina Commedia" con la collaborazione di artisti nel campo musicale e del teatro.

Una canzone imperitura

"Dante alla porta di Paolo e Francesca/Spia chi fa meglio di lui/Lì dietro si racconta un amore normale/Ma lui saprà poi renderlo tanto geniale/E il viaggio all'inferno ora fallo da solo/Con l'ultima invidia lasciata là sotto un lenzuolo/Sorpresa sulla porta d'una felicità/La bomba ha risparmiato la normalità/Al ballo mascherato della celebrità."

Al ballo mascherato, Fabrizio De Andrè

Danilo Loddo

Gli anni in cui visse e scrisse Dante Alighieri, sono, soprattutto per quanto riguarda il panorama musicale, particolarmente lacunosi. Nonostante ciò, notevoli sono i paesaggi sonori che si ritrovano all'interno dell'opera di Dante, soprattutto all'interno della *Divina Commedia*, dove il silenzio è contrastato molto spesso da un risuonare interiore. La *Divina Commedia* è ricca di numerosi riferimenti al canto liturgico. Molto probabilmente ciò è dovuto al fatto che, come per ogni medievale, anche per Dante l'esperienza liturgico-musicale accompagnava ogni momento dell'esistenza fin dalla prima fanciullezza. Il silenzio che apre la prima cantica è rotto solo dall'esclamazione del poeta "Miserere di me", incipit latino del salmo 50. Bisogna ricordare che canti come il Miserere, facevano parte del ricco repertorio della liturgia cristiana. Molto probabilmente questi canti il poeta toscano, ebbe modo di udirli fin da fanciullo in Santa Maria del Fiore, canti nei quali, egli stesso, molto probabilmente diede l'apporto con la propria voce, confuso nella massa corale del popolo. Il paesaggio della *Commedia*, cambia decisamente usciti dall'Inferno, di fronte al Purgatorio. Dante, sul mare che attornia il monte, assiste all'arrivo della nave delle anime, intente a cantare. Questo è il primo di una lunga serie di canti ecclesiastici presenti in questa seconda cantica. Nel Purgatorio, risuona il più vasto campionario di reminiscenze di canti liturgici della Commedia, salmi, antifone, inni ecc., identificati attraverso l'incipit del testo poetico. Ma per chi voglia cercare il tema della musica all'interno dell'opera dantesca, è un passo dovuto se non obbligato, rintracciare l'episodio di Casella, situato nel canto II del Purgatorio: passo alquanto suggestivo. Canto in cui si ritrova un Dante raccolto e finora muto osservatore, inginocchiato reverente a Catone, e dove le anime, le quali giungono poco dopo, appaiono dubbiose sul cammino e trasognate. Tutto in questo contesto appare trasognato, lo stesso "spirare" di Dante. Il notissimo topos letterario del triplice abbraccio all'"ombra vana", qui è mostrato nell'abbraccio di Dante a un 'ombra, che il poeta fiorentino non ha ancora riconosciuto come l'ombra di Casella. Casella, musico, cantore e suo personale amico. Dante, ancora turbato da ciò che ha visto nell'inferno, chiede a Casella di intonare per lui un ultimo canto, come quando era vivo. Il musico sceglie una canzone dello stesso Dante, tratta dal Convivio, ovvero

Gustave Doré, Incisione del II canto del Purgatorio

Casella, compositore e cantore italiano, amico di Dante Alighieri, che lo pose come protagonista del secondo canto del Purgatorio. Dante lo colloca tra le anime dei penitenti che scendono dalla barca dell'angelo nocchiero sulla spiaggia del Purgatorio (II, 76 ss.)

Amor che ne la mente mi ragiona. (Purg. II 106-114). La canzone *Amor che nella mente mi ragiona*, cui il musicista Casella dà veste musicale, è una delle tre Canzoni a cui il Convivio fornisce un amplissimo commento. Dante afferma nel *De vulgari eloquentia*, che la canzone è componimento perfetto, poesia compita, anche senza canto. Il privilegio senz'altro attribuito alle parole della canzone rispetto all'intonazione melodica non può oscurare la presenza di quest'ultima grazie all'armoniosa composizione delle parole. L'episodio di Casella nel Purgatorio concretizza un esempio di come ciò dovesse avvenire. Infatti, Dante immagina che Casella intoni questa canzone, e non altra, sia certamente per un'esigenza letteraria, ovvero quella di introdurre gli incipit delle canzoni del Convivio nella Divina Commedia, ma soprattutto, considerando la canzone come "coniugatio stantiarum", ovvero individuando nella singola stanza tutta l'arte della canzone: il che significa che la struttura metrica (lunghezza dei versi, loro disposizione e qualità, rime) della prima stanza viene ripetuta identicamente nelle altre stanze. La stanza assume quindi non solo un valore metrico e strutturale di cellula generatrice nel campo metrico, ma anche in quello musicale. In questo periodo, dobbiamo ricordarci che nasceva in Francia una nuova corrente musicale, che prendeva il titolo da un trattato di Philippe de Vitry (1291-1361), noto compositore, trattatista e poeta francese. Questa nuova corrente francese, fu chiamata Ars Nova. Questa influenza musicale giunse anche in Italia, con un particolare sviluppo a Firenze. Casella, era molto probabilmente uno dei primi rappresentanti di questo nuovo stile musicale in Italia. Di Casella ci sono pochissimi documenti, ed è impossibile identificarlo con certezza. (Musicò un madrigale di Lemmo da Pistoia, e si fa menzione in un sonetto di Niccolò de' Rossi). Ma ne sapremmo ancor meno se Dante non l'avesse citato nella sua opera. Dante è stato una fonte non solo per la letteratura, ma anche per l'immenso mondo della musica, in un periodo di cambiamenti epocali che avrebbero portato alla nascita dell'attuale concetto di musica occidentale.

Dante Alighieri

Danilo Loddo

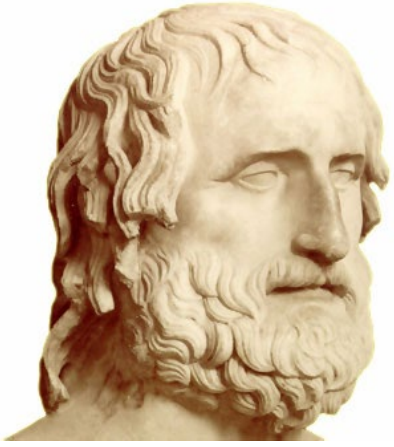
Medea, la barbara, la perseguitata, l'assassina

Dal testo greco di Euripide al capolavoro pasoliniano

Giacinto Zappacosta

Sorvolare, con animo lieve ed abbrutito da bassi sentimenti e provinciali sensi di rivalsa, puerili e culturalmente inconsistenti, sull'enorme produzione, in ogni campo, lasciataci dai Greci, gli Elleni, e in genere dalla civiltà classica, riconducendo tutto al malaffare, che da Odisseo giungerebbe fino a comprendere le attuali popolazioni dell'Italia Meridionale, è lo sciagurato esito di un'intervista che Sergio Zavoli, un po' troppo accondiscendente, fece a Gianfranco Miglio. Solo per fatto personale, che riguarda peraltro un'intera genia di studenti: abbiamo sudato invano sui libri, imprecato inutilmente quando ci districavamo nervosamente tra vocabolario, metrica e traduzioni? Comunque, sarebbe bastato far notare all'illustre cattedratico (ma cosa insegnava agli allievi, quali gli argomenti?) come nel V secolo avanti Cristo vivesse ed operasse nell'Ellade uno dei maggiori drammaturghi che abbia conosciuto l'umanità, il più grande insieme ad Eschilo e Sofocle. Per dirla tutta, rimane il dubbio, impossibile a risolversi, che il noto docente, passato a miglior vita tempo addietro, abbia letto la *Medea* dello scrittore di Salamina. Il testo greco sostiene passioni, situazioni, drammi e storie che ancora oggi, a distanza di due millenni e mezzo, non possono non interrogare il lettore, coinvolgendolo, pagina dopo pagina, a considerare l'indole di una donna, Medea, così complessa ed articolata da risultare attuale anche agli occhi di noi uomini e donne di questa era, noi così disincantati e, forse, interiormente spenti, abulici. Medea ama, uccide, fugge, soffre, odia, maledice. Una donna barbara, straniera tra i Greci, disprezzata e temuta, che afferma la propria personalità, se vogliamo perversa, nel portare ad estreme conseguenze, in un orribile sillogismo, la propria vendetta. Il sigillo è nell'uccisione, per sua mano, dei figli, sottratti, in un ultimo disperato, eppure lucido gesto, agli affetti del padre, dello sposo amato, reo di aver tradito la fedeltà, l'amore nuziale e il letto al fine di unirsi con un'altra donna. Il talamo, nella sua valenza fisica e spirituale, quale patto tra i due sessi, luogo dell'incontro tra pari, ricorre spesso nei dialoghi del dramma. Allo stesso tempo, e coerentemente, rileva senz'altro la situazione di sottomissione della donna nella società del tempo, che Euripide denuncia apertamente, con dovizia di riflessioni, così come lo scrittore greco, facendo parlare la nutrice, un personaggio della tragedia, quindi di condizione servile, rivendica la necessità dell'uguaglianza, e non solo tra uomo e donna. L'espressione usata al riguardo, επ'ίσοισιν, è addirittura tratta dal gergo politico in afferenza alle istituzioni democratiche ateniesi: *Terribili sono i voleri di coloro che detengono il potere; di rado accettano ordini, spesso comandano, difficilmente mutano i loro atteggiamenti. L'essere avvezzi a vivere in condizione di eguaglianza è meglio.* La frase, pronunciata da una popolana, assomiglia assai da vicino ad un atto di accusa diretto, senza infingimenti, alla struttura esistente, mentre in positivo assurge ad una vera e propria richiesta di parità. Molto chiaro, in un crescendo di toni, il primo stasimo: *A ritroso si muovono le correnti dei sacri fiumi e giustizia e ogni cosa a rovescio si volge. Fraudolenti i consigli degli uomini* (ανδράσι, vale a dire, per la precisione, i maschi), *e più non è salda la fede giurata agli dei* [...] *avrei fatto risuonare un inno contro la razza maschile.* Non c'è spazio per interpretazioni e differenti letture, essendo il senso delle parole molto evidente, né Euripide è incapace, evidentemente, di usare l'ampia, precisa e sofisticata lingua che lo accumuna, tanto per nominare qualcuno, a Platone, Aristotele ed Archita. Alla medesima lingua attinge Pier Paolo Pasolini nella sua versione cinematografica (1969) allorquando, nella traduzione italiana, riporta da Euripide esattamente quanto pronunciato, con enfasi e disperazione, dalla protagonista, Medea, interpretata da una superba Maria Callas: *Oh mia mano destra, che tu tante volte prendevi, e queste mie ginocchia, come siano state toccate invano da un uomo miserabile, come abbiamo fallito nelle nostre speranze.* La proposta del noto scrittore e regista, drammaticamente scomparso nel 1975, si caratterizza per un incipit, laddove un centauro, creatura immaginaria che introduce lo spettatore nel fascino della mitologia greca, ammonisce Giasone, bimbetto: *Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo. Non c'è niente di naturale nella natura, ragazzo mio, tienilo bene in mente. Quando la natura ti sembrerà naturale, tutto sarà finito, e comincerà qualcos'altro. Addio cielo, addio mare! Che bel cielo! Vicino, felice! Di', ti sembra che un pezzetto solo non sia innaturale e che non sia posseduto da un dio?* Per inciso, ed in virtù degli stimoli culturali che ne derivano, verrebbe da aggiungere che solo un idealista è un realista, se si pensi ad Hegel, la cui dottrina è stata capace di suscitare epigoni molto pragmatici. Viene anche in mente, e non potrebbe essere altrimenti, la frase di Foscolo, tutta rivolta al passato: *Beati gli antichi che si ritenevano degni dei baci delle dee*. Comunque, a fronte di finezze linguistiche raggiunte dal drammaturgo, Pasolini, pur nella ricercatezza dei dialoghi, non ha paura dei silenzi, degli ampi spazi connotati solo da immagini, mai banali, come nello stile del regista, dal rumore degli zoccoli dei cavalli che attraversano terre riarse, del vento, dello sciabordio contro legni che solcano acque inospitali. L'intellettuale bolognese si lascia affascinare dal rimando al divino, che è tipico della classicità, suscitando di conseguenza nel pubblico, almeno quello più attento e predisposto, un analogo sentire. Certo, la versione cinematografica, al pari dell'opera euripidea, non è di facile accesso, potremmo anche aggiungere ostica, ed in ogni caso non siamo di fronte ad una facile produzione finalizzata al mediocre intrattenimento. La conferma è nel lusinghiero apprezzamento, all'epoca, presso la critica, cui non corrispose un riscontro negli incassi al botteghino. D'altra parte, i temi trattati e le scene di sangue segnano in tutta evidenza la drammaticità della trama, tipica della cultura greca, a sua volta sistema di valori che appare, al di là della cortina fumogena proveniente da una stucchevole, minoritaria e miserevole propaganda, quale riferimento meta-storico.

Pasolini e la Callas durante le riprese



Euripide (480 - 406 a.C.)

Giacinto Zappacosta

C'era una volta la nostra piccola Hollywood toscana

I gloriosi stabilimenti cinematografici di Pisorno

Pierfranco Bianchetti

Chissà se è ancora visibile la targa di marmo bullonata sulla portineria del Cosmopolitan Film Stabilimenti Cinematografici Tirrenia-Pisa? Siamo in Toscana vicino a Pisa, dove nel 1933 si decise di edificare su progetto dell'architetto Antonio Valente un complesso di studi cinematografici cui sarà dato il nome di Tirrenia, trasformato poi l'anno successivo in Pisorno (una sorta di fusione tra Pisa e Livorno). Sono anni nei quali il cinema italiano grazie al sonoro ha visto il ritorno nelle sale del pubblico che in parte si era allontanato. È la nascita di un sogno cinematografico che durerà trentacinque anni durante i quali molte produzioni vedranno la luce. Dal quel cancello d' ingresso transiteranno intere generazioni di divi quali Totò e Eduardo De Filippo, Sophia Loren, Gino Cervi, Vittorio De Sica, Renato Rascel e molti altri. Nel 1934 Giovacchino Forzano, un commediografico intraprendente, riesce a convincere Benito Mussolini e Edoardo Agnelli a fondare in quel luogo una sorta di California cinematografica. Forte della sua amicizia con il Duce che gli deriva dalle comuni origini tosco-romagnole, Forzano (l'autore di *Camicia nera*, film di propaganda del regime, e di *Villafranca*, la rievocazione romanzata della seconda guerra d'indipendenza prodotto dalla Fiat di Agnelli), vuole portare a termine a tutti i costi il suo personale progetto cinematografico. Così gli studi di Pisorno aspirano ad emulare la grande Hollywood con set tecnologicamente all'avanguardia e con comparse e maestranze, che si aggirano tra duelli e cavalcate dei numerosi

film in costume in lavorazione. Giovacchino, un vero boss locale, è attivissimo e burbero quanto basta con il personale degli studios. Il primo ciak è quello di *Campo di maggio*, pellicola incentrata su Napoleone che ricorda i suoi ultimi cento giorni di gloria prima di Waterloo e del suo esilio a Sant'Elena. Ben presto Roma però rivendica il suo ruolo primario di capitale del cinema con i suoi dieci teatri di posa distribuiti per la città senza purtroppo un vero disegno produttivo efficace. Grazie all' intuito di Luigi Freddi, brillante giornalista de *Il Popolo d' Italia*, che dopo un lungo soggiorno ad Hollywood, dove ha potuto osservare attentamente l'organizzazione produttiva degli studios, il cinema italiano volta pagina. Freddi nel 1934 diventa Direttore Generale per la Cinematografia e mette mano a tutto il settore. Nel 1935 nasce il Centro Sperimentale di Cinematografia e nel 1937 Cinecittà. Nonostante questa concorrenza agguerrita Pisorno non demorde e nel 1935/1936 vengono prodotti *Maestro Landi*, una commedia di costume ambientata nella Toscana medioevale e *Fiordalisi d'oro*, 1936, la storia di un giacobino nella Francia del Terrore con Fosco Giachetti, tutti e due diretti da Forzano e *Cuor di vagabondo*, 1936, opera drammatica per la regia di Jean Epstein, ancora con Giachetti e Ermete Zacconi. Anche diversi registi stranieri, il ceco Gustv Machaty, i francesi Jean Dreville,

segue a pag. successiva

Un set a Pintorno

segue da pag. precedente

Pierre Chanel, Henry Dechamps e il grande Abel Gance, girano i loro film negli stabilimenti toscani. In dieci anni 130 pellicole sono realizzate in loco anche se ormai il regime di Mussolini punta tutto su Cinecittà ("il cinema è l'arma più forte" è il motto del fascismo). Verso la fine della seconda guerra mondiale gli studi di Tirrenia sono requisiti dalle truppe americane che li utilizzano come depositi logistici fino al 1948. Il tenace Forzano, nel frattempo sfuggito come molti alle accuse di collaborazionismo con il fascismo, nel 1950 riesce ad aprire nuovamente gli stabilimenti. Il primo film della rinata Pisorno è *Enrico Caruso, la leggenda di una voce* di Giacomo Gentilomo, con Gina Lollobrigida protagonista e come comparsa una bella ragazza ancora sconosciuta di nome Sophia Lazzaro presto Loren. Nel 1951 l'esule Joseph Losey, sfuggito al maccartismo in America, firma il suo film *Imbarco a mezzanotte* di scarso successo. Sono anni difficili dal punto di vista finanziario e produttivo. Forzano va in bancarotta e deve lasciare il posto al produttore Carlo Ponti, che con la Cosmopolitan Film punta molto su sua moglie Sophia Loren ormai una diva nel firmamento cinematografico non solo italiano. *Madame Sans-Gene*, 1941 di Christian –Jacque è un kolossal storico incentrato sul personaggio della bella lavandaia (la Loren) sposata ad un sergente delle truppe napoleoniche durante la campagna d' Italia destinata gradino dopo gradino a diventare duchessa. La pellicola è un remake del '41 girato in piena guerra e per questo passato inosservato. Tanti saranno i registi, ma anche i tecnici, gli artigiani e molti professionisti del cinema che si faranno le ossa a Tirrenia. Nel '68 ancora un colpo di coda per Pisorno con una produzione di alto livello, *I sequestrati di Altona* di Vittorio De Sica, un film di guerra con Sophia Loren e Maximiliam Schell, che di fatto scrive la parola fine alla gloriosa storia degli stabilimenti toscani. Negli anni Settanta tutti gli impianti vengono smantellati e al loro posto sorgeranno alberghi e residence. Eppure tra i complessi edilizi se ascoltiamo con attenzione possiamo ancora ascoltare una voce che ordina: "Motore, azione, ciak si gira...".

Pierfranco Bianchetti

"Pellegrini d'amore" (1954) di Andrea Forzano.

Sophia Loren al trucco a Pisorno

Solo tre parole: amore, amore, amore

L'amore è un problema linguistico, in molti sensi

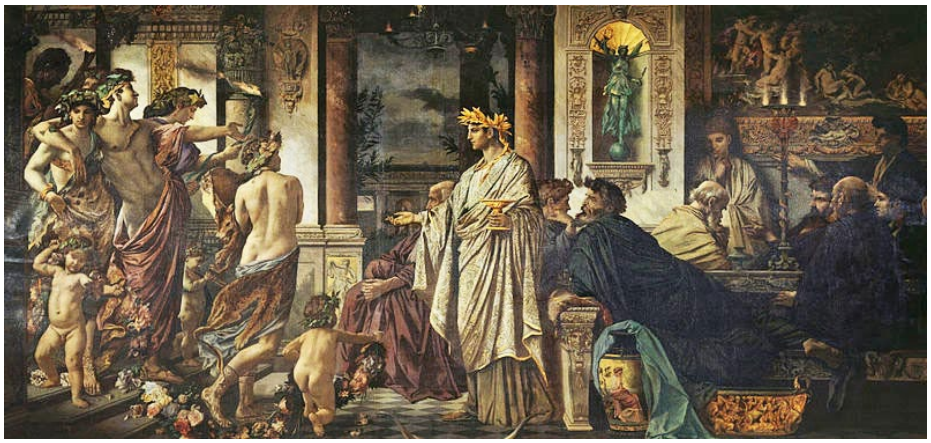
Così io sostengo che amore è il primo nell'ordine del tempo tra gli dei, quello che più merita onori e quello che più ha il potere di spingere gli uomini all'acquisto della virtù e di conseguenza della felicità. [...] Non v'è nel mondo uomo tanto codardo che Amore non trasformi nel più coraggioso degli eroi.
(Platone, Atene - 428-348, Simposio, intervento di Fedro)

Amor, ch'a nullo amato amar perdona/mi prese di costui piacer si forte/che, come vedi, ancor non m'abbandona.
(Dante, Commedia, Inferno, Canto V, vv 103-105)

La bocca è quell'organo sessuale che alcuni depravati utilizzano per parlare.
(Woody Allen)

Alla mia famiglia, ai nostri figli, alle loro fragilità, a lei, che è già avanti nella conoscenza e ne ha buona esperienza, a lui che ancora deve imparare a riconoscerle e accettarle, ma si sa, i maschi siamo più lenti nella crescita, perché imparino, comunque sia, a trasformarle in amore e bellezza.

Antonio Loru


Anselm Feuerbach (1829/1880), "Il simposio di Platone"

L'amore rende gli uomini più belli, più gentili, li fa assomigliare alle donne, li rende terribilmente e meravigliosamente fragili, come le donne, appunto. La fragilità non è un difetto, è un pregio; il cristallo più prezioso è purissimo e fragilissimo, la plastica no. Amore rende fragili e forti, Amore rivela al mondo i confini del nostro cuore e della nostra intelligenza. Ogni grande amore deve morire per poter continuare a vivere come esperienza pedagogica. Ama te stesso come il prossimo tuo, che il tempo passa, le cose dell'amore restano. L'amore che resta, le vestigia dell'amore, sono i Dialoghi di Platone, le opere di Giordano Bruno, La Fenomenologia dello spirito di Hegel, Il Manifesto del Partito Comunista di Marx e Engels, I Quaderni del carcere di Antonio Gramsci, le commedie e i drammi di William Shakespeare, le opere di Giotto, Piero della Francesca, Leonardo, Antonello da Messina, El Greco, Hieronymus Bosch, le musiche di Mozart e Beethoven, i progressi della medicina sperimentale, il cinema di Bergman, Bunuel, Pasolini, Fellini, Monicelli, Woody Allen, l'elenco è lunghissimo, ma insomma, ci siamo capiti. Ovviamente tutto ciò che di buono, miliardi di uomini e donne, sconosciuti alla grande storia, hanno fatto spinti dall'energia dell'amore. Il vero, grande nemico dell'amore è la noia, benedetta quando si è bambini, diventa maledetta dall'adolescenza, che al giorno d'oggi sembra non voler finire mai, in poi; la noia in età adulta è il pròmo, l'anteprima della morte, l'amore è il soggetto e la sceneggiatura della vita; beati i registi e i buoni interpreti, i protagonisti dei film della buona vita. Dove non v'è più niente da vedere, da scoprire, da svelare, non c'è più niente da amare. L'amore è continuamente a prima vista. Naturalmente è bene intenderci quando si parla di amore; l'amore è tutto e niente: è l'amore di Dio per le creature, è per il credente l'amore della creatura per Dio; ma abbiamo a che fare spesso con un amore di bambino, diciamo di una *location* che è un amore, e poi un amore di bau (cane), un amore di miao (gatto), insomma amore è subissato di significati e sensi, ubìquo e equivoco; comunque sia un paradigma, un metro di misura per tutte le sue declinazioni e le coniugazioni del verbo amare, bisognerà pure trovarlo, stabilirlo, almeno in via provvisoria, per cercare di capirci qualcosa, perciò indichiamo come forma originaria e fondamentale di amore, quella da cui tutte le altre in qualche modo traggono origine, l'amore dell'uomo per la donna e reciproco, non perché questo sia un assoluto naturale, (che la natura, come tutte le idee e i concetti, d'altronde, è una creatura dello spirito), ma perché questa matrice originaria di amore, è un forte e non aggirabile relativo storico-culturale, coevo all'uomo inteso come risultato dialettico di relazioni storico-sociali. L'amore è acqua che più ne bevi più hai sete, pane che più ne mangi più hai fame, non altera i valori glicemici, non alza il colesterolo, mantiene regolare e costante la pressione sanguigna e il battito cardiaco, non ha limiti d'età né controindicazioni o cattivi effetti collaterali, in modalità platonica si può fare anche in tram, in treno, aereo; in nave, meglio se in cabina, anche in modalità meno eteree. Se correttamente inteso e praticato, è una panacea che guarisce da tutti i mali, se frainteso, malamente inteso e confuso nelle sue diverse accezióni, una sorta di vaso di Pandora da cui sortiscono tutti i mali del mondo e senza neanche la speranza nel fondo. Nella cultura popolare degli Anni Sessanta, esattamente nel '66, un gruppo musicale, *I Giganti*, affrontarono il tema dell'amore (il brano si chiama appunto *Tema*) in una celeberrima canzone, dove ognuno dei componenti il gruppo, dice la sua sull'amore; Sergio è scettico, abbastanza misogino e, come dicono a Roma, fregnone, alla domanda: *cosa pensi dell'amore*, risponde: *penso che l'amore sia la più bella cosa che/dia felicità, ma quel che credo è poi verità?/Vedo tutti che si dan da fare per trovar/una donna che col pianto in gola poi li lascerà*; Giacomo è veramente pessimista: *Amore è una parola, l'amore vero non esiste,/è solo nei sogni di chi ha passato una brutta gioventù*; Francesco è scottato e risentito: *Un'estate fa per molte notti insieme a lei/ho creduto che fosse davvero gelosa di me./Sola la lasciai, ma poi in silenzio ritornai,/ed ho scoperto che trovava chi consolava il suo cuor* ... brutta sorpresa, brutta storia; il '68 si avvicina, ma l'idea della donna nella cultura popolare è ancora quella retrograda e misogina della cultura clericale e piccolo borghese, che sarà messa in crisi solo dai movimenti femministi degli Anni Settanta. Solo Enrico (Maria Papes, un basso terrificante) penserà in qualche misura positivo, sul tema: *Credo nell'amor, in ciò che sente il nostro cuor,/so di non sbagliar se dico che l'amicizia lo può dar./L'arte è nel cuor, e la famiglia è calor,/poi una donna c'è per completare questo non amor*. Tutti però concordano, e lo cantano, con il caratteristico coretto ye, ye di quegli Anni, (quando, secondo la peggio vulgata, *divertirsi era facile*), sul fatto che consenta ai cantanti solisti e ai complessi, come si diceva allora, di mettere assieme il

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

pranzo con la cena: *Viva, viva l'amore/è per l'amore che si canta/viva, viva l'amore/è per amore ancora si vivrà!* Dopotutto. Alzando, di parecchio, l'asticella del livello culturale, per Erich Fromm, *l'amore infantile segue il principio: amo perché sono amato. L'amore maturo segue il principio: sono amato perché amo. L'amore immaturo dice: ti amo perché ho bisogno di te. L'amore maturo dice: ho bisogno di te perché ti amo*. Bello, vero? Il poeta abruzzese, Publio Ovidio Nasone, tra i massimi rappresentati della poesia latina, suggerisce che *nell'amore non bisogna mai affrettare il piacere*! Chissà cosa avrà voluto dire. Comunque e quantunque, qualunque cantantino/a canta l'amore in maniera a volte bolsa e melensa, a volte decisamente piacevole, alla leggera, ma carinamente, come usa dire il nostro tempo. Per fortuna lo hanno fatto e lo fanno ancora i grandi poeti cantanti, nel mondo, Leonard Cohen, Bob Dylan, Paul Simon, in Italia, Fabrizio de André, Francesco Guccini, Francesco de Gregori, Ivano Fossati; l'hanno cantato e lo cantano Mia Martini, Mina, Fiorella Mannoia. Lo trattano ancora gli attuali filosofi, cito solo Umberto Galimberti; anche i sociologi, Alberoni scrisse tempo fa un libro per rimarcare continuità e discontinuità tra *Innamoramento e amore*, se la memoria non mi inganna; se ne occupano, sempre più gli psicologici, Massimo Recalcati oltre che con i suoi bellissimi libri, con interessantissime trasmissioni televisive; purtroppo tante volte, quando l'amore è malinteso, è solo delirio di onnipotenza, è volontà brutale di possesso, se ne occupano pure le autorità giudiziarie, i criminologi, gli psichiatri. Insomma d'amore se ne parla ancora tanto, forse troppo, a proposito e a sproposito, senza specificare, di quale delle, forse, centinaia di forme dell'amore, vogliamo dire. A ben oltre duemila anni di distanza, il discorso di Socrate l'ateniese, nel Simposio platonico, (il mito della nascita di Amore), penso sia l'analisi più lucida e complessa di questo sentimento o passione fondamentale, fino ad oggi concepita. Racconta Socrate che *Amore è figlio di donna mortale, Penia, o povertà, che si reca a mendicare avanzi a un banchetto di dei, e approfittando dell'ubriachezza del dio Poros, maestro in espedienti, si giace con lui e di lui resta incinta. Dalla loro unione nasce questo strano dio: povero, squallido, miserabile per parte di madre, desidera tutto perché niente ha; audace, coraggioso, astuto, affascinante chiacchierone, per parte di padre possiede virtù per ottenere la soddisfazione di ogni suo desiderio. Immortale per parte di padre, mortale per trasmissione materna, non è né l'uno, né l'altro. Divinamente sapiente è come tutti gli umani ignorante più del necessario, e in tutte le cose è una via di mezzo, un mostro a due facce, non è assolutamente buono, ma neanche irrimediabilmente cattivo, amore è bello ma anche straordinariamente brutto.* Amore, nel racconto di Socrate, che però lo aveva imparato da una donna, Diotima di Mantinea, non è niente, ma è un continuo diveniente, esposto a tutti i venti della libertà. Insomma, Amore, ci dice ancora Socrate, non è possesso, ma ricerca, impegno, progetto.

Antonio Loru

Rififi (1956) di Jules Dassin

Cast: Jean Servais, Carl Mohner, Robert Manuel, Jules Dassin Robert Hossein, Magali Noe

Giuseppe Previti

Du Rififi chez les hommes è il titolo originale del romanzo pubblicato da Auguste Le Breton nel 1953, meglio conosciuto come Rififi, è considerato il capostipite dei libri sulla mala francese che viene descrittia con molto realismo, ricorrendo ampiamente al gergo della malavita descrivendo gli scontri tra i banditi corsi, nordafricani e italiani. Da questo romanzo fu poi tratto da Jules Dassin nel 1956 il film *Rififi*. Jules Dassin era divenuto famoso in America con *Forza Bruta e La città nuda*, ma ai tempi del maccartismo aveva lasciato gli Usa per tornare in Europa. Qui appunto realizza il film che gli varrà la palma d'oro al Festival di Cannes per la migliore regia, girando un film di rara efficacia per la riproduzione di uno spaccato della malavita perfetto per ambientazione, sceneggiatura,interpretazione, un lavoro in cui Dassin figura anche attore. Tony, detto Il Laureato, è un gangster che appena uscito di prigione organizza un colpo ai danni di una celebre gioielleria. Con lui Mario, Cesar e Tony che ritiene un po' il suo figlioccio, tanto che ha scontato cinque anni di prigione al posto suo. Il colpo, preparato con molta cura, riesce, ma purtroppo Cesar regala un anello a una cantante di un locale notturno diretto da Pierre, un altro gangster, che capisce chi ha fatto il colpo e così si scatena la guerra tra le due gang. Il film, ampiamente valido ancora oggi, è considerato il capolavoro di Dassin. E' la storia di quattro gangster che vogliono realizzare la rapina che li sistemerà per sempre, e *Rififi* condensa un misto di violenza, di suspense, ma non mancano in qualche modo i buoni sentimenti, il tutto pervaso da un certo umorismo che rende accettabili anche le espressioni più brutali. E sicuramente il film di Dassin, ottimamente interpretato da uno stuolo di buoni caratteristi tra cui spicca ovviamente quell'eccellente attore che è sempre stato Jean Servais, che ha fatto da apripista a tanti thriller sulla malavita realizzati poi negli anni a seguire. Va aggiunto che Jules Dassin ha curato l'adattamento del film dall'omonimo romanzo di Le Breton che partecipò anche alla sceneggiatura ed è autore dei dialoghi. In questa pellicola anni '50 si riceve una vera e propria lezione di regia e di come si realizza un film, e basterebbe la scena della rapina per meritare la visione. Interessante anche lo svolgimento della storia, la prima parte è dedicata alla preparazione e presentazione dei vari personaggi, poi la seconda parte assume i toni del film d'azione ed è realizzata con un ritmo assai più intenso e concitato. Qualcuno ha notato nel film un eccesso di moralismo, a parte che era un po' tipico di Dassin di voler sempre trarre una morale anche dalle situazioni più pesanti e che anche lo stesso Le Breton era un po' indulgente con il mondo della mala. Ma diciamo che entrambi erano degli splendidi "raccontatori" di un mondo brutale e disperato, loro hanno saputo elevare la mala a personaggio. Un film quindi ancora oggi da vedere o rivedere.

Radio Amiche di Diari di Cineclub

Radio Brada, Radio Sardegna Web, Radio Venere Sassari, Unica Radio, Diari di Cineclub Radio

Cult Fiction | UniCa Radio

CULT FICTION È MEGLIO DEL 3D

Unica Radio

Tore Uccheddu

Il mese di ottobre si è concluo e Cult Fiction, rubrica di approfondimento cinematografico, grazie a Diari di Cineclub ha avuto la possibilità di intervistare nomi di rilievo nel panorama cinematografico tra chi fa chi si occupa di cinema. Da Simonetta Dellomonaco, presidente della Apulia Film Commission a Costanza Quatriglio, direttrice del Centro Sperimentale di Cinematografia a Palermo, da Phaim Bhuyian giovanissimo regista esordiente e già premiato col Nastro d'Argento a Egidio Eronico autore di *Nessuno mi troverà*, passando per Roberto Chiesi esperto conoscitore di Pasolini e responsbile del Centro Studi-Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna.

Simonetta Dellomonaco è stata l'ospite della 15esima puntata del programma meglio del 3D, andata in onda il 1° ottobre. La presidente della Apulia Film Commission ha raccontato in pochi minuti quanto è frenetica l'attività della commission pugliese. A partire dai numerosi festival, passando per la Production Guide che interfaccia professionisti e aziende, fino al prossimo Apulia Film Forum tenuto dal 10 al 12 ottobre. Una Commission attiva e presente nei festival, come ad asempio alla Festa del Cinema di Roma dove è stato presentato *Santa Subito* di Alessandro Piva, film documentario prodotto da Fondazione CON IL SUD e da Fondazione Apulia Film Commission, mediante il bando "Social Film Fund CON IL SUD" che le due fondazioni hanno promosso per raccontare il Sud attraverso i fenomeni sociali che lo caratterizzano. La freneticità della commission è dimostrata dal rinnovo del bando Apulia Film Fund rinnovato per un altro anno con dotazione finanziaria complessiva di 10.000.000 €.
https://www.unicaradio.it/wp/2019/10/cult-fiction-puntata-2-15-1-ottobre-2019/

Bangla, è l'opera prima di Phaim Bhuyian, ospite, grazie a Diari di Cineclub, della sedicesima puntata di Cult Fiction andata in onda l'8 ottobre. Bangla è frutto di una co-produzione tra Fandango e TIMVISION (piattaforma dov'è disponibile in streaming) e racconta le vicende di un giovane musulmano che vive a Roma. Bangla affronta in maniera riverente e rispettosa i temi delicati che sono il pane quotidiano della 2G, la seconda generazione l'integrazione delle 'seconde generazioni' di immigrati (nati e cresciuti in Italia). Il risultato è una gradevole poesia giovanile che incrocia sacro e profano. Il film è stato presentato in anteprima al IFFR 2019 e si è aggiudicato il Nastro d'Argento come Miglior Commedia. Nella pellicola insieme allo stesso regista, anche Carlotta Antonelli e Pietro Sermonti. Phaim ha raccontato durante l'intervista per Cult Fiction la lavorazione del film e la nascita e l'entusiasmo nel realizzare il progetto.
https://www.unicaradio.it/wp/2019/10/cult-fiction-puntata-2-16-8-ottobre-2019/

In *Nessuno mi troverà* viene indagata nel dettaglio la scomparsa di Ettore Majorana, tra i più grandi fisici teorici del XX secolo. La sparizione di Majorana,catanese all'interno del gruppo di fisici noto come i ragazzi di via Panisperna, non ha mai cessato di porre dubbi e quesiti riguardo a un momento tragico della storia contemporanea. Questo è l'oggetto dell'indagine di Egidio Eronico, ospite della 17esima puntata di Cult Fiction, trasmessa il 17 ottobre e autore della pellicola. Dalla scomparsa in circostanze misteriose avvenuta il 25 marzo 1938 all'analisi di tutti i passaggi salienti relativi alla terribile sparizione di Majorana. Concentrandosi sull'approfondimento delle molteplici ipotesi (più o meno fantasiose) formulate negli ultimi 70 anni da scienziati, storici e letterati Egidio Eronico riesce a raccontare con chiara voce uno dei casi di cronaca italiana tutt'ora irrisolti e durante la diciassettesima puntata di Cult Fiction ne ha raccontato la realizzazione e le impressioni al ValdarnoCinema Film Festival .
https://www.unicaradio.it/wp/2019/10/cult-fiction-puntata-2-17-15-ottobre-2019/

Roberto Chiesi è l'ospite della diciottesima

segue alla pag. successiva

segue da pag. precedente

puntata di Cult Fiction, andata in onda il 22 ottobre. Critico cinematografico e responsabile del Centro Studi-Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna, ma non solo. Membro del Comitato di redazione del mensile Cineforum e del Comitato scientifico di Studi pasoliniani alle spalle vanta una lunga serie di pubblicazioni legate al mondo cinematografico. Durante l'intervista si è parlato dei diversi approcci che si possono avere riguardo agli studi su Pasolini e le molteplici possibilità di analisi delle opere dell'intellettuale legato Casarsa. Dalla poesia alla prosa, passando per la saggistica, tutta la produzione di Pasolini è indispensabile per conoscere l'uomo e il cineasta dietro la macchina da presa. Roberto Chiesi ha raccontato anche i prossimi progetti del Centro-Studi di cui è responsabile e ha anche espresso il suo parere sui film "biografici" dedicati a Pasolini o agli eventi di cronaca, purtroppo ancora attuali, che lo hanno visto protagonista negli ultimi giorni della sua vita. Ricordiamo, il 2 novembre saranno 44 anni dalla tragica scomparsa del poeta, avvenuta sul Lido di Ostia.
https://www.unicaradio.it/wp/2019/10/the-jesus-rolls-pier-paolo-pasolini-e-il-grande-lebowski-gli-argomenti-della-diciottesima-puntata-di-cult-fiction/

Costanza Quatriglio è stata l'ospite che ha concluso il mese di ottobre di Cult Fiction. Durante la puntata andata in onda il 29 ottobre, la Direttrice del Centro Sperimentale di Cinematografia di Palermo ha raccontato la sua esperienza come documentarista e il valore del racconto per immagini attraverso il linguaggio del documentario. Così come l'importanza di tale linguaggio rivolto ai più giovani. Costanza Quatriglio ha raccontato anche della sua esperienza come presidente della Giuria durante la scorsa edizione del Festival d'Arte Cinematografica a Venezia nella sezione Classici e Documentari sul Cinema, dove è stata alla guida di 22 giovani studenti (indicati dai docenti) dei corsi di cinema delle università italiane, dei DAMS e della veneziana Ca' Foscari.
https://www.unicaradio.it/wp/2019/10/cult-fiction-puntata-2-19-29-ottobre-2019/

Programmate per il mese di Novembre altre interessanti interviste. Continua a seguirci su
https://www.unicaradio.it/wp/

Radio Brada

Canale di Diari di Cineclub

www.radiobrada.com/diaridicineclub

Ultimi programmi andati in onda

Prima puntata della serie "Stanlio e Ollio la coppia più comica di tutti i tempi" di Simone Santilli ed Enzo Pio Pignatiello |10:19

"Rive Gauche-Festival – IV edizione del Concorso\Festival per Opere Letterarie in Prosa, Poesia e Testi Teatrali" Cerimonia di premiazione presentata da Maria Rosaria Perilli. 19 |09:32

Paola Dei presenta Voice (Koe, Giappone) il cortometraggio diretto da Takeshi Kushida vincitore della sessione autunnale del 6° Firenze FilmCorti Festival |05:00

Irene Muscarà recita la bellissima poesia "IO VADO MADRE" del poeta kurdo ABDULLA GORAN09. | 00:47

"Rive Gauche-Festival – 4°Concorso\Festival per Opere Letterarie in Prosa, Poesia e Testi Teatrali" presentate da Maria Rosaria Perilli. Ospite in studio Claudio Baldocci |07:37

"Nuove case" Monologhi Corti cortissimi scritti da Armando Bandini e letti da Daniela Igliozzi | 07.04

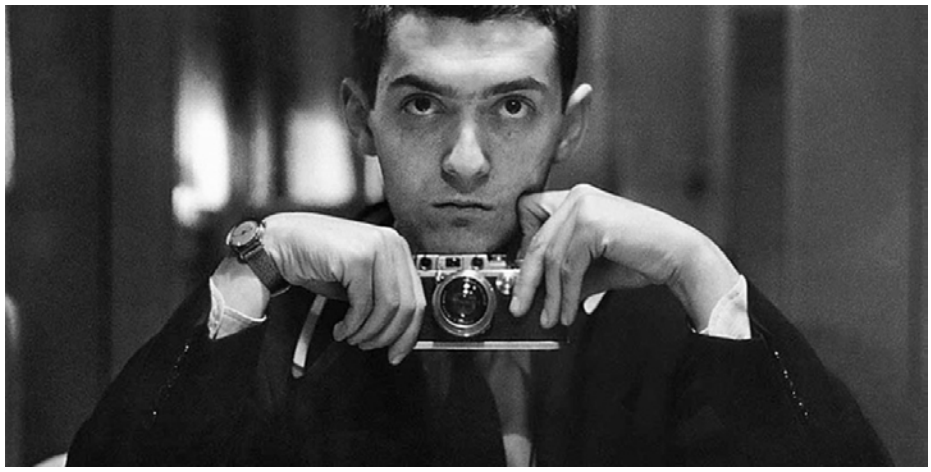
Diari ◆ Radio
di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio

È un'emittente radiofonica in podcast collegata al periodico di cultura e informazione cinematografica **Diari di Cineclub**
Ascolta DdCR in podcast dove e quando vuoi sul nostro sito: www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/radio-diari-di-cineclub-roma
Avviso per chi vuole collaborare
In podcast su www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio, stiamo organizzando rappresentazioni o letture (critica cinematografica, interviste, presentazioni libri, teatro civile, ma non solo) che vengono registrate per essere poi scaricabili da questo sito web. Se siete interessati/e a partecipare come autori dei diversi interventi, potete inviare una mail a: diaridicineclub@gmail.com
Tra i diversi programmi troverai il collegamento di Paola Dei dalla Festa del Cinema di Roma con tante interviste. #RomaFF14

Kubrick. Un genio dalla fotografia al film

Fabio Massimo Penna



Dalla macchina fotografica alla macchina da presa. Stanley Kubrick, prima di diventare uno dei più grandi registi della storia del cinema, esercita il proprio occhio attraverso una serie di straordinari servizi fotografici. Nel 1945 l'allora diciassettenne Stanley vende una sua fotografia alla rivista *Look* per 25 dollari. Lo scatto mostra un venditore di giornali affranto alla notizia della morte di Roosvelt. Questo "enfant prodige" della fotografia organizza l'immagine con la stessa maniacale perfezione con la quale in seguito pianificherà il set: l'edicolante, con il mento appoggiato sulla mano e lo sguardo assente, è circondato da giornali che strillano "Roosvelt è morto". Inutile sottolineare come l'immagine sia potente ed emblematica: lo sgomento dell'America per la perdita del proprio leader è espressa con grande efficacia. A segnare in maniera definitiva la vita di Kubrik era stato il regalo ricevuto dal padre per i suoi tredici anni: una macchina fotografica Graflex, che diventerà la sua compagna inseparabile. Il diciassettenne Kubrick entra stabilmente a far parte dello staff della rivista Look (è il più giovane fotoreporter). La sua passione è tale che il giovane organizza una camera oscura a casa sua dove può sviluppare per conto proprio le fotografie scattate. La quindicinale rivista intendeva rappresentare tutti gli aspetti della vita americana, testimoniare i grandi eventi e la routine quotidiana degli abitanti di New York. Kubrick aggiunge spesso un tocco di sana ironia al periodico come quando pubblica una serie di fotografie scattate al suo insegnante di inglese delle superiori che, in maniera goffa e ridicola, tenta di recitare scene delle opere di Shakespeare davanti alla classe divertita. Un altro servizio molto apprezzato è quello della rivista di ottobre 1946 in cui una serie di scatti di grande potenza espressiva ritraggono alcuni pazienti nella sala d'attesa di un dentista: si passa dalla bambina in ansia che si ciuccia il dito al giovanotto che tenta di non pensare al dolore che proverà sulla sedia del dentista leggendo una rivista all'anziano pensieroso che guarda fuori dalla finestra. Un servizio divenuto famoso è quello composto dalle sette pagine dedicate al pugile peso medio Walter Cartier. La elevata qualità dello sguardo di Kubrick si esprime in una fotografia in cui le ridotte luci di appoggio generano un chiaroscuro che determina forti contrasti. Con grande abilità di narratore il giovane fotoreporter alterna scatti del pugile sul ring con immagini della sua vita quotidiana. Sono immagini nelle quali brilla la straordinaria capacità del futuro regista di rendere le complesse

psicologie delle persone attraverso l'immagine. Dal servizio fotografico nascerà in seguito il documentario di sedici minuti *Day of the fight* che racconta, appunto, la vita di Cartier. Quello della collaborazione con la rivista *Look* è un quinquennio (dal 1945 al 1950) di grande importanza per la formazione del regista newyorkese. I suoi servizi mostrano la capacità di raccontare storie attraverso le fotografie in una successione narrativa di estrema potenza dinamica ed espressiva. La capacità di Kubrick di organizzare le immagini affonda le proprie radici nell'esperienza di fotografo con scatti nei quali il suo sguardo capta l'espressività di uno sguardo, di un gesto, di un volto. Nelle sue fotografie giovanili troviamo spesso rimandi alla poetica che caratterizzerà i suoi film. Nel servizio fotografico su Walter Cartier il pugile viene spesso immortalato insieme al fratello gemello Vincent annunciando la tematica del doppio che dal primo lungometraggio *Fear and desire* in cui i soldati scoprono che i nemici che hanno ucciso hanno gli stessi loro volti sarà una costante del lavoro kubrikiano (in *Lolita* il protagonista oltre a rispecchiarsi nel suo rivale Claire Quilty possiede un nome doppio, Humbert Humbert, in *Shining* Jack Torrence ha il suo alter ego nel suo predecessore all'Overlook Hotel Grady, il quale ha ucciso le sue due figlie gemelle). Durante gli anni da fotografo Kubrick comincia a discutere della possibilità di diventare un regista cinematografico con il suo ex compagno di scuola Alex Singer. Da qui nasce l'idea di trarre un documentario dal servizio su Walter Cartier. *Day of the fight* viene venduto alla RKO per la serie *This is America*. Sempre per la RKO realizza il documentario su di un prete del Nuovo Messico che si sposta tra le varie parrocchie in aeroplano *Flyng Padre* cui fa seguito il reportage sul sindacato dei marinai *The seafarers*. Ormai il dado è tratto e la macchina da presa ha sostituito quella fotografica. Con pochi aiuti e ridotte risorse finanziarie gira i due, poco riusciti, lungometraggi *Fear and desire* e *Il bacio dell'assassino*. Si tratta però di due esperienze fondamentali in quanto i pochi assistenti e gli scarsi fondi lo costringono a fare quasi tutto da solo. Kubrick è ora pronto per regalare al mondo il primo dei suoi indimenticabili capolavori: *Rapina a mano armata* (1956).

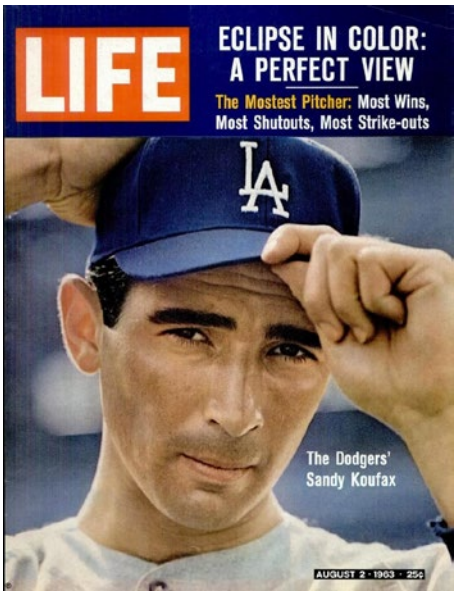
Fabio Massimo Penna

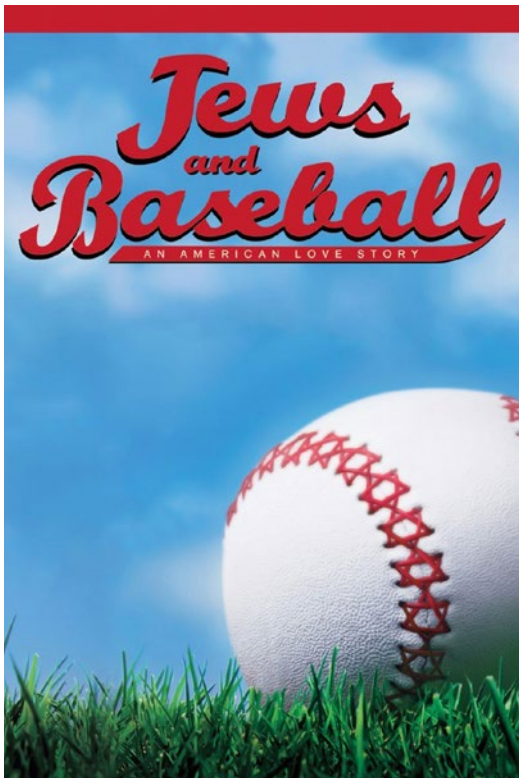
Quegli ebrei non devono giocare!

Il valore dello sport oltre ogni barriera razziale

Ignazio Gori

È una vera gioia per me parlare contemporaneamente di due mie grandi – forse le più grandi – passioni: il cinema e il baseball. L'occasione me la offre su un piatto d'argento un bellissimo documentario uscito nel 2010, diretto da Peter Miller e scritto dal Premio Pulitzer Ira Berkow, reporter sportivo e brillante giornalista di origine ebraica[1], già collaboratore del "*New York Times*", del "*Chicago Tribune*", di "*Sport Illustrated*", del "*Readers' Digest*" e altri illustri quotidiani e *magazines*. Perché ho sottolineato che Berkow è di origine ebraica? Perché il doc di cui parleremo e magnificamente intitolato "*Jewish and Baseball: An American Love Story*" (Gli Ebrei e il Baseball: una storia d'amore tutta americana) affronta un argomento mai trattato, se non con velata indifferenza. Tutti conoscono la favola di Jackie Robinson, il primo afroamericano che nel 1947, firmando con i Brooklyn Dodgers, ha abbattuto l'ottusa e odiosa barriera razziale nello sport professionistico americano e forse mondiale. A Robinson sono dedicati molti lavori cinematografici, tra cui voglio ricordare almeno "*The Jackie Robinson Story*" (1950) diretto da Afred E. Green, con Robinson nel ruolo di se stesso – consigliatissimo, anche se la pellicola avrebbe urgente bisogno di un restauro – e il più recente "*42. Storia di una vera leggenda americana*" (2013) di Brian Helgeland, con un grande Harrison Ford nei panni del presidente e general manager dei Dodgers Branch Rickey, appassionato biblista, cuore immenso e lungimirante artefice di questo passo storico del baseball professionistico. Ma non è stato solo il colore della pelle ad essere inviso dai professionisti "bianchi", il filtro sociale imponeva una specie di riserva anche e soprattutto verso gli ebrei, anzi, gli "sporchi ebrei", malvisti per l'arrembanza negli affari e per la chiusura culturale dei loro "ghetti". Partendo dunque da una ricercata scelta di materiale d'archivio, Ira Berkow e il regista Peter Miller, cuciono un documentario sullo schema dell'altrettanto interessante "*Lo schermo velato*" (The Celluloid Closet, 1996) di Rob Epstein e Jeffrey Friedman, lavoro tratto dall'omonimo e dettagliatissimo saggio di Vito Russo su un'altra barriera scottante, quella dell'omosessualità nel cinema hollywoodiano. Il viaggio che il documentario ci offre parte dall'Ottocento e prende in considerazione i giocatori di baseball ebrei che si sono distinti nel panorama delle Major League. Si parte dal pioniere Lipman Pike – forse il primo professionista ebreo in assoluto, pagato 20$ a settimana (per l'epoca una cifrona!) nel 1866 dai Philandelphia Athletics, ora Oakland Athletics - fino ad arrivare ad uno dei migliori giocatori dei "miei" Boston Red Sox negli anni Duemila, il prima e terza base Kevin Youkilis, vincitore di due World Series[2] (2004, 2012) fino a sfiorare Danny Valencia, anche lui passato a Boston e membro della giovane nazionale israeliana del manager Eric Holtz, appena qualificata – prima volta nella sua giovane storia – alle Olimpiadi di Tokyo 2020. I profili dei grandi "*ball players*" vengono introdotti da una sorta di prologo dove si mostra, attraverso cartoon e vignette satiriche, come il mondo degli ebrei venisse descritto e deriso, dai giornali, in seguito dalla televisione, dall'opinione pubblica in generale; per la maggior parte degli americani infatti un ebreo era fisicamente inadatto allo sport, magari poteva essere un grande commerciante, un furbo agente immobiliare, un cinico e freddo proprietario del monte dei pegni (e sovviene subito alla memoria la straordinaria interpretazione di Rod Steiger ne *L'uomo del banco dei pegni* di Sidney Lumet), ma non un eroe sportivo, e tantomeno nel baseball, lo sport nazionale per eccellenza. Semplicemente ci si rifiutava solo di pensarlo. Il picco di antisemitismo si ebbe quando il potente e influente magnate dell'automobilismo Henry Ford disse che il baseball si stava pericolosamente riempiendo di ebrei e che quest'ultimi avrebbero finito, come fanno con tutto il resto dei loro lerci affari, col truccare l'intero sistema. Parole pesantissime che si commentano da sole. Ma ci sono stati due uomini, due grandissimi campioni a far cambiare idea al popolo a stelle e strisce. Il primo si chiamava Hank Greenberg, prima base ed esterno dei Detroit Tigers, negli anni '30 e '40 e il secondo è stato Sandy Koufax, lanciatore mancino, forse il più grande lanciatore di sempre, che ha giocato – e per coincidenza compagno di Jackie Robinson – nei Brooklyn Dodgers – in seguito Los Angeles Dodgers –premiato negli anni '50 e '60 con tre *Cy Young Award*[3] e determinante in ben quattro vittorie alle World Series. Il film è sostanzialmente incentrato su loro due, due simboli per le comunità ebraiche americane che ebbero il coraggio e la fermezza di imporre il loro impegno religioso con orgoglio e rispetto della tradizione, decidendo fermamente di non giocare ad esempio nei giorni di Yom Kippur, forse la festa più importante nel calendario ebraico. Il regista, Peter Miller, avendo già lavorato in qualità di coproduttore con il documentarista Ken Burns, nella serie in sette puntate "*The War*", basata sulle vicende della seconda guerra mondiale, si è portato dietro come un tesoro la tecnica lavorativa maturata in quell'esperienza, soprattutto nella capacità di montare i vecchi cinegiornali, cucendo insieme immagini d'archivio, alternando voci e suoni originali dell'epoca a una voce portante fuoricampo, prestata dal grande Dustin Hoffman, il quale per molti anni – e questo può far solo riflettere – ha volutamente taciuto la sua origine ebraica a Hollywood e che solamente negli ultimi anni, grazie alla





segue a pag. successiva

1 *Ira Berkow nel 2006 è stato indotto nella prestigiosa International Jewish Sports Hall of Fame, un museo dedicato alle persone di origine e professione ebraica che si sono distinte nel mondo dello sport.*

2 *Le World Series sono la finalissima del campionato americano, dove si affrontano le vincenti della American League e della National League, le due leghe che compongono la MLB (Major League Baseball).*

3 *Premio dato annualmente al miglior lanciatore dell'American League e al migliore della National League.*

segue da pag. precedente

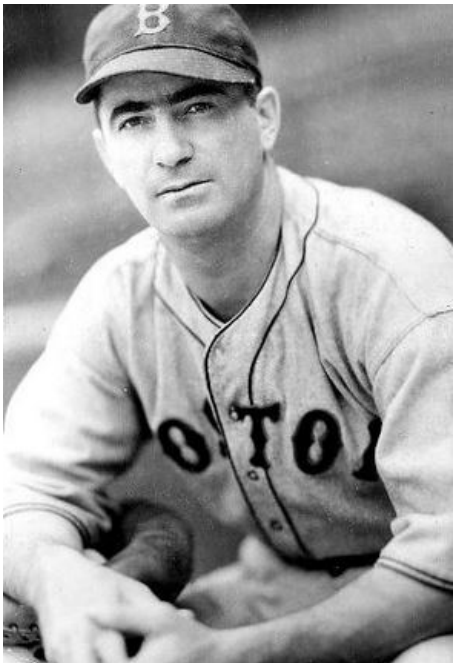
sua seconda moglie, l'avvocatessa Lisa Gottsegen, ha deciso con coraggio e tirando un sospiro di sollievo di ammettere pubblicamente la sua vera origine. Fatto sta che il doc prosegue come un trattato di educazione civica, che magari poco interessa agli accaniti fan del baseball, se non fosse per la centrale e lunga – insolita, perché non ne aveva mai date di così lunghe e dettagliate – intervista a un attempato e lucido Sandy Kofu, coadiuvato da spezzoni inframmezzati di altre due celebrità appassionate di questo sport ed entrambe di origine ebraica: il giornalista e conduttore CNN Larry King – da ragazzo fan del Brooklyn Dodge e quindi di Kofu – e Ron Howard, ex star della serie straccala *Happy Days* e in seguito regista di veri successoni come *"Canterella Man", "Il Codice Da Vinci", "Herat of the Sea – Le origini di Moby Dick"* e per ultimo il doc *"Pavarotti"*, presentato in anteprima italiana all'ultima Festa del Cinema di Roma (17 al 27 Ottobre 2018). Ma *"Jess and Baseball"* non mostra solo la cronistoria dei giocatori ebrei succeduti nel maggiore campionato americano, ma mostra ancora di più, ovvero come essi abbiano in maniera attiva aiutato il loro popolo ad integrarsi maggiormente nella società americana, e non è una esagerazione, perché solo una passione forte e universale come lo sport può aiutare a superare ogni limite razziale, sessuale e religioso. Jesse Owens, nelle Olimpiadi di Berlino del 1936, ne è stato il pioniere, ma anche Joe Louis nella boxe, Jim Brown nel football … e poi come abbiamo detto il grande Jackie Robinson … ma non sono certo stati da meno Greenberg o Koufax o il leggendario Moe Berg, studioso di antichità e di estremo oriente, che parlava sette lingue e che fu utilizzato come agente segreto e poi spia (fu in missione anche in Italia) dal Governo Americano per la sua acuta intelligenza. Miller e Berkow accennano appena alla incredibile e avventurosa esistenza di Mr. Berg - *catcher*[4] newyorkese per quindici stagioni in Mlb, soprattutto con i Chicago White Sox e i Boston Red Sox – ma per chi volesse approfondire il personaggio, e ne vale davvero la pena, consiglio il film ispirato alla sua storia, uscito l'anno scorso e diretto da Ben Lewin: *The catcher was a spy* (Il ricevitore era una spia), dove tra l'altro figurano anche i nostri Giancarlo Giannini e Pierfrancesco Favino. L'unico piccolo rimprovero che posso avventare contro la scelta degli autori è quella di aver tenuto fuori la preziosa testimonianza di Philip Roth, *best-seller* ebreo e newyorkese purosangue che di baseball ha scritto moltissimo, basterebbe solo citare il meraviglioso *Il grande romanzo americano* (in Italia uscito da Einaudi nel 1982) che si prefigge di rivisitare le tappe salienti della storia americana attraverso il suo sport simbolo. Roth possedeva la classica ironia *yiddish* da freddura. Una volta un giornalista gli chiese perché scrivesse così tanto e così spesso di baseball. Lui rispose: "Perché l'argomento

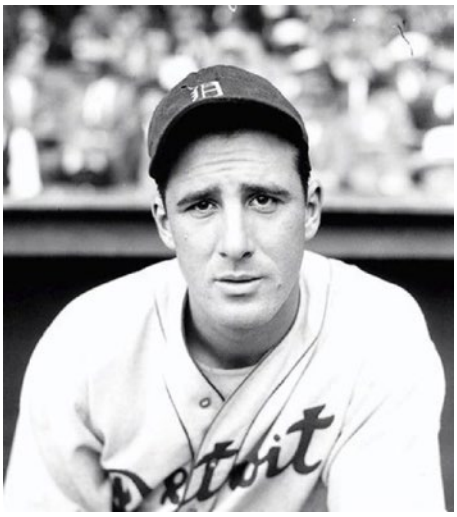
kevin Youkils

Sandy Koufax

della caccia è già stato preso!". Alla luce di tutto ciò non bisogna più erroneamente credere che l'ebraismo sia un argomento marginale allo sport, una sorta di argomento "trafelato", anzi, gli ebrei hanno avuto un ruolo importante in tutto lo sport americano (e non solo); ebreo era il geniale Abe Saperstein (1902-1966) imprenditore e fondatore di quella *show machine* intramontabile e instoppabile che sono gli Harlem Globetrotters, impegno che è valso al buon vecchio Abe, come Ira Berkow, la meritata introduzione nel 1979 nella *Jewish Sports Hall of Fame*. Ma ebreo era anche il primo capo del sindacato giocatori della Mlb e soprattutto ebreo era Albert von Tilzer, sconosciuto ai più, ma autore all'inizio del '900 delle musiche di quello che è considerato l'inno – ancora attuale e passato in tutti gli stadi del mondo – di questo magico e filosofico sport: *"Take me out to the ball game"*, una delle canzoni più "coverate" di sempre (versioni persino di Frank Sinatra e Frank Zappa), brano di cui i profani possono ascoltare su *youtube* la più vecchia incisione, quella del 1908 interpretata da Edward Meeker. Credo che nella classifica *all-time* dei brani più passati e rivisitati *Take me out to the ball game*[5] sia appena dietro *"My favorite things"* di Oscar Hammerstein, guarda caso anche lui ebreo. E dunque, come disse l'immenso Walt Whitman: "Il Baseball ci ripagherà delle sconfitte e sarà una benedizione per noi. Potete controllare", anche, aggiungo io, nella Torah. *Shalom!*

Ignazio Gori


Moe Berg



Greenberg

Scheda tecnica
JEWS AND BASEBALL
An American Love Story
Regia: Peter Miller
Anno: 2010 (disponibile in dvd dal 2011, solo in versione originale non sott.)
Durata: 90 minuti
Sceneggiatura: Ira Berkow
Voce narrante: Dustin Hoffman
Fotografia: Antonio Rossi, Stephen McCarthy e Allen Moore
Musica: Michael Roth
Produzione: Will Hechter e Peter Miller
Distribuzione: Seventh Art Releasing

4 *Il "catcher" è il ricevitore, posizionato dietro il piatto di casabase e riceve i lanci del "pitcher", lanciatore e suo compagno di squadra.*

5 *Lett. "Portami allo stadio"*

Ovunque proteggimi

"I miei personaggi appartengono tutti alla stessa famiglia. [...] I personaggi di questo immenso racconto sono tutti ribelli disperati e solitari privi di una lingua che gli permetta di comunicare. A causa di ciò, finiscono inevitabilmente per soffrire. Sanno che la loro rivolta è destinata al fallimento, ma continuano senza tregua, anche se feriti, e lottano contando solo sulle loro forze. [...] I miei personaggi non sono né deformi né patologicamente pazzi. A essere pazzi sono la società, le situazioni in cui essi si trovano e gli uomini che li circondano"
"Werner Herzog. Incontri alla fine del mondo" p.89-90 Minimum Fax

Prodotto dal regista de *Il primo re*, nonché produttore d'oro del nuovo cinema italiano, Matteo Rovere, il secondo lungometraggio del sassarese Bonifacio Angius è stato presentato in anteprima mondiale al Torino Film Festival dello scorso anno: da lì ha cominciato un percorso di distribuzione e rassegne con cui ha conquistato il pubblico e la critica. Ultimo riconoscimento il Premio Franco Basaglia al Valdarno Film Festival, da dove si è portato a casa anche il premio come Miglior Attore Protagonista e la Migliore Fotografia, di Pau Castejón Ubeda

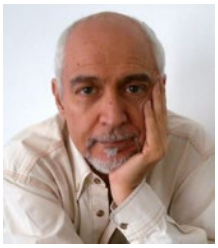
Giulia Marras

Herzog, probabilmente uno dei cineasti più importanti degli ultimi cinquant'anni, descrive così i protagonisti di quasi tutte le sue tappe cinematografiche: gli ultimi, gli emarginati, i folli. Gli stessi di De Andrè, per esempio. E a giudicare dai suoi primi due lungometraggi (e dal medio *Sa Grascia*) sono anche gli stessi di Bonifacio Angius. Così come l'Angelino, figlio incompreso del suo tempo, di *Perfidia*, il primo film del regista sassarese, anche Alessandro e Francesca di *Ovunque Proteggimi* sono anarchici inconsapevoli: figure apparentemente deragliate, se osservate da un punto di vista esterno, istituzionale e sterile (quello della famiglia canonica e della società); a ben *vedere*, soprattutto dallo sguardo di Angius, non sono che guizzi di lucida umanità emergente da un caos predominante, accettato come normalità. Non c'è nulla di folle in loro, come gli Stroszek, i Fitzcarraldo di Herzog: voci fuori dal coro, in una melodia che a ben *sentire* è già dissonante per sé. In *Ovunque proteggimi*, Alessandro viene rinchiuso con un TSO in un ospedale psichiatrico, dove incontra Francesca, ma non è che il mondo là fuori sia messo meglio di loro: glielo dice il suo socio Gavino che lo accompagna nelle sue serate da cantante di tradizione folk sassarese, "mia moglie sta male, io sto male, questa musica non la ascolta più nessuno". Letteralmente in-auditi, certamente incompresi, i personaggi di Angius, come quelli di Herzog, si scontrano senza tregua con le regole prestabilite perché a loro volta non le capiscono; non in quanto pazzi ma in quanto esseri razionali che urlano senza voce, che comunicano senza parole, che cadono senza saper chiedere aiuto. Conoscono benissimo i loro limiti e i loro obiettivi, ma da soli non riescono ad andare avanti nella loro storia. Come fossero elementi narrativi trascurati da una sceneggiatura di Zavattini che si concentra su altri personaggi, Alessandro e Francesca ritrovano per un attimo la strada per un'illusione di riconoscimento filmico e sociale, grazie allo sguardo familiare del regista. Ispirato, dichiaratamente, dai deliri iperrealistici di John Cassavetes, Bonifacio Angius imbocca la direzione ostinata e contraria faberiana e fa sfogare "i buoni dimenticati che diventano cattivi", così già definiti in *Perfidia*, anche se solo per il tempo di un'illusione, come quella cinematografica. Così Alessandro, interpretato, quasi magicamente posseduto dal bravissimo Alessandro Gazale, in una visione altrettanto stregata, è per Francesca un angelo custode ubriacone, mentre lui si illude di poter evadere insieme a lei da un luogo che lo attrae e lo respinge senza alcuna risoluzione. Nella loro fuga incoscientemente anarchica, si unisce anche l'innocente ribellione di un bambino, il figlio di Francesca, che non viene dai due rapito dalla casa famiglia in cui vanno a trovarlo, bensì, particolare secondo chi scrive importante e rivelatorio, è lui stesso a scappare per raggiungere la madre. Ancora privo di pregiudizi e strutture sociali, Antonio, interpretato proprio dal figlio di Angius, sarà il legame che unirà ancora di più la strana famiglia, sicuramente non più disfunzionale di una standard famiglia normale. Non si tratta semplicemente di un trio di disadattati che si ritrova insieme ma di un trio di quell'umanità, di cui dicevamo sopra, che si vede e si riconosce subito per la stessa sofferenza, che sia senso di inadeguatezza, dipendenza, povertà, o solitudine. *Ovunque proteggimi* è un viaggio di rivalsa di dimenticati, che forse, dopo, si ricorderanno di essere stati, anche solo per un attimo, importanti per qualcun altro. Nel frattempo, nel sottofondo del loro percorso, la polvere delle strade calde d'agosto e una musica, che non è solo colonna sonora ma colonna portante di un'atmosfera malinconica, libera e sincera. Forse non la ascolterà nessuno, come le canzoni di Alessandro, ma senza di essa non esisterebbe nessuno di questi personaggi, niente di *Ovunque proteggimi*. E con un'ironia irresistibile che sottende le parole e le azioni indecise di emarginati che si ritrovano ad essere improvvisamente protagonisti, il secondo film di Angius è di nuovo un grande cinema classico che, senza avere le velleità di chi si vuole imporre al pubblico coi fronzoli e senza cuore, respira unicamente se stesso, e vive, da anarchico romantico.

Giulia Marras

I dimenticati #58

Sylvia Lopez


Virgilio Zanolla

Ah, le attrici parigine!... Per un attimo, lasciamo da parte la loro incontestabile bravura, e soffermiamoci sul loro fascino e bellezza: qualche nome illustra efficacemente il credito che godono presso gli appassionati cinefili di tutto il mondo: Annabella, Ginette Leclerc, Madeleine Robinson, Suzy Delair, Corinne Luchaire, Micheline Presle, Zizi Jeanmaire, Odile Versois, Brigitte Bardot, Mireille Granelli, Dominique Boschero, Corinne Marchand, Martine Brochard, Isabelle Huppert, Françoise Hardy, Dominique Sanda, Corinne Cléry, Elvire Audray, Anne Parillaud, Sophie Marceau... e mi scuso con le molte omesse. In quest'elenco non sfigura certamente una sfortunata attrice e modella, che sebbene nata da genitori slovacchi, vide la luce all'ombra della Tour Eiffel, per la precisione nel XVI Arrondissement: Sylvia Lopez. A Parigi (ne fa fede l'atto di nascita) vide la luce il 10 novembre del 1933, col nome di Helga Tatjana Bernt. Intelligente, volonterosa, Tatjana studiò nelle migliori scuole, diplomandosi al liceo classico col massimo dei voti; era straordinariamente predisposta per le lingue, tanto che parlava fluentemente francese, inglese, italiano, spagnolo e russo. Crescendo, si fece una splendida ragazza: statura alta, volto esagonale, intensi occhi marroni dalle lunghe ciglia, bocca piccola e labbra tumide e sensuali, misure da pin-up. Appassionata di danza, ultimati gli studi intraprese la carriera di ballerina e agli albori degli anni Cinquanta partecipò a diversi spettacoli musicali nella capitale francese. Presto cedé alle lusinghe di coloro che notandone il fisico statuario le offrivano contratti per lavorare come indossatrice: il più sollecito e persuasivo dei quali fu lo stilista Jacques Fath, uno dei principi della moda francese del secondo dopoguerra, che la volle con sé per sfilare in alcune sue prestigiose collezioni. Grazie alla rinomanza acquisita con lui Tatjana apparve nelle principali riviste di moda, e col nome di Sylvia Sinclair divenne una ragazza-copertina della prestigiosa "Vogue America". Da lì al cinema il passo fu breve. Il regista Jean Stelli la chiamò per interpretare il ruolo di Patricia in *Baratin*, una pochade tratta dall'omonima operetta di Jean Valmy e André Hornez: la storia di Roger (Roger Nicolas), un ragazzo di strada di Montmartre, e del suo amico François (Jacques Harden), che decisi ad arricchirsi con l'acquisto d'un presunto terreno petrolifero le tentano tutte per costituirsi un capitale; Tatjana vi prese parte con lo pseudonimo di Tania Karen. Lo stesso anno, André Berthomieu la volle per la particina di Loulou, un'intrattenitrice fonica, nel suo film *Cinq millions comptant*, apparso nel 1957, dov'ella si presentò come Sylvia Sinclair: un'altra pochade, protagonisti Ded Rysel, Jane Souza e Jean Bretonnière, imbastita sulla partecipazione d'una famiglia di provincia a una trasmissione radiofonica di successo. Il terzo film al quale partecipò, uscito nel luglio '57, fu la commedia sentimentale *Mademoiselle et son gang* di Jean Boyer, con Line Renaud e Philippe Nicaud: dov'ella, ancora come

Sylvia Sinclair, era Marie-Christine, una ragazza snob. Intanto, la non ancora ventitreenne attrice, che tempo prima aveva contratto matrimonio col ricco industriale Harry Herman, s'era innamorata del compositore Francis Lopez (1916-95), celeberrimo autore di operette (tra le quali *La Belle de Cadix*, 1945; *Andalousie*, '47; *Quatre jours à Paris* e *Violettes impériales*, '48; *Le Chanteur de Mexico*, '51): e, ottenuto il divorzio, sebbene questi avesse diciassette anni più di lei e anch'egli un divorzio alle spalle, il 7 novembre del '56 lo sposò e decise di assumerne il cognome anche nel cinema, divenendo Sylvia Lopez. Francis, molto reputato nel mondo dello spettacolo, per il quale spesso componeva musiche da film, si trovò a lavorare con la moglie - lui come autore delle musiche, lei come interprete - in *Tabarin* di Richard Pottier ('58), un film di coproduzione franco-italiana, ambientato in un locale notturno in cui si balla e si danno spettacoli di varietà. La storia è quella di Jacques Forestier (Michel Piccoli), proprietario d'un music-hall, il quale per elevare la qualità del suo locale assume come stella dello spettacolo Florence, detta Lisette Lise (Tatjana-Sylvia), sua antica amante, non sospettando che per vendicarsi del suo abbandono essa mira a impossessarsi del locale corteggiando Morelli (Henri Vibert), socio di Jacques. Ma infine, allontanata Florence tutto andrà a posto. Fu soprattutto grazie al marito se Sylvia apparve sul manifesto del film; ma è vero che la sua fama era in costante ascesa, così come i suoi compensi. Il regista ucraino Viktor Turžanski, supervisore del film *Erode il Grande* in progettazione in Italia, la chiamò nel nostro paese per assegnarle la parte di Maryam, la moglie del protagonista. Diretto da Arnaldo Genoino e interpretato da Edmund Purdom (Erode), con Sandra Milo (Sara), Elena Zareschi (Alessandra), Alberto Lupo (Aronne), Massimo Girotti (Ottaviano) e Corrado Pani (Antipatro) tra gli altri principali interpreti, questo *peplum* girato su schermo panoramico Totalscope apparve sugli schermi italiani il 1° gennaio del '59, riscuotendo un buon successo, e con altri titoli sui mercati anglofono, francese, tedesco e spagnolo. Narrava la storia di Erode il Grande, che morbosamente geloso, prima di lasciare la Giudea per vedersi con Ottaviano, incarica Aronne di sorvegliare la moglie Maryam e, qualora egli non tornasse, di ucciderla. Alla falsa notizia della sua morte, Aronne però non esegue l'ordine: amandola, fugge con Maryam rifugiandosi nel deserto. Ma Erode all'improvviso ricompare: e dopo aver fatto uccidere il cognato Aristobulo, proclamatosi re al suo posto, fa torturare Aronne e lapidare Maryam. Poi il rimorso lo uccide; al suo posto diviene re Antipatro, che quale Erode Antipa ordinerà la strage degli innocenti. Al pubblico e alla stampa italiana Sylvia piacque subito, tanto che venne chiamata dal regista Pietro Francisci a interpretare il ruolo d'Onfale in *Ercole e la regina di Lidia* ('59), sequel del fortunato *Le fatiche di Ercole* ('58). Protagonista di questi film era il bellissimo Steve Reeves, campione di culturismo e già Mister America ('47), Mister Mondo ('48)

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e Mister Universo ('50): un colosso bruno alto 1.85 e pesante 98 chili, buon attore, filantropo, e uomo tutt'altro che stupido, dato che aveva sviluppato il suo magnifico corpo in modo naturale, e fin d'allora, per tutta la vita, si batté contro l'uso del doping come i micidiali anabolizzanti. Altri interpreti erano Sylva Koscina (Iole), Fulvia Franco (Anticlea), Gabriele Antonini (Ulisse), Patrizia Della Rovere (Penelope), Sergio Fantoni (Eteocle) e Primo Carnera (Anteo). Il film, uno dei più tipici del 'filone dei forzuti', era imperniato sulle avventure di Ercole, sottoposto a continue prove di forza fino a trionfare contro ogni nemico. Sylvia impersonava la perfida regina di Lidia, che rapiva i suoi amanti, li sottometteva con l'inganno e li uccideva per poi imbalsamarli. Grazie al fisico scolpito e prorompente, alla naturale sensualità e all'esotismo della sua figura, ella

Sylvia Lopez e Steve Reeves (Ercole e la regina di Lidia, 1959 di Pietro Francisci)

seppe mostrarsi assai convincente, affascinando viepiù gli spettatori e raccogliendo giudizi benevoli perfino da alcuni critici. Sylvia affascinò anche il suo partner cinematografico Steve Reeves, e venne da lui affascinata. Nel giugno del '58 l'ex Mister Universo, divorziato da due anni dalla prima moglie Sandra Smith (una sua compagna di liceo), appena conosciuto l'attrice parigina, aveva scambiato con lei sul set, a obiettivo spento, un bacio appassionato. Quel che si sa per certo è che nel '59 egli fu visto spesso recarsi cautamente in visita alla collega di lavoro, in quel momento impegnata in un nuovo film, nell'appartamento che lei occupava all'American Palace Hotel sulla via Laurentina. Del resto, nell'Urbe ella pareva trovarsi benissimo: personaggio ante litteram della dolce vita romana, quando usciva dai teatri di posa non disdegnava i locali di via Veneto, seguita da vari paparazzi. Il suo film successivo fu *Il figlio del Corsaro Rosso* di Primo Zeglio ('59), dov'era la bella Carmen di Montélimar; suoi partners, l'ex Tarzan Lex Barker (Enrico di Ventimiglia), Vira Silenti (Neala di Ventimiglia), Luciano Marin (Miguel di Montélimar) e Saro Urzì (Mendoza). Una vicenda imperniata sulle peripezie di Enrico di Ventimiglia, figlio del Corsaro Rosso, per ritrovare la sorella Neala, rapita da piccola; nel corso delle quali conosce e s'innamora di Carmen di Montélimar, figlia di colui che la rapì dopo avere ucciso suo padre. All'inizio del '59 Sylvia interpretò con grande professionalità il ruolo della tenutaria di una casa d'appuntamenti in una commedia all'italiana, *Il moralista* di Giorgio Bianchi, trovandosi a lavorare accanto ad Alberto Sordi (Agostino), Vittorio De Sica (il Presidente), Franca Valeri (Virginia), Mara Berni (Vera Serni), Maria Perschy (Monique), Franco Fabrizi (Giovanni) e altri ottimi attori. È la storia di Agostino, segretario generale di un'organizzazione per la salvaguardia dei buoni costumi e severissimo quanto ipocrita censore di presunti oltraggi alla morale, che implicato in una tratta delle bianche corteggia la non avvenente figlia del suo Presidente per avere i favori di quest'ultimo. Verrà smascherato, ma la sua rovina coprirà di grottesco anche gli altri responsabili. Durante la lavorazione del film ella soffrì i primi sintomi della leucemia; ma poté concludere il suo impegno, perché la sua parte era piuttosto circoscritta. Dopodiché, provata, ritornò

in Francia; risale a questo periodo l'intervista filmata che rilasciò nella sua casa a Parigi, dove dichiarò di amare molto l'Italia, paese che in certo modo l'aveva adottata. Nella tarda primavera fu ospite d'onore al Festival di Cannes. Se si prescinde da ciò, l'attrice trascorse quei mesi soltanto a riposarsi nella splendida

proprietà che aveva proprio a Cannes. Nel frattempo, le erano giunte allettanti offerte da Hollywood. In settembre l'attendevano le riprese del film *Sexy girl* (*Voulez-vous danser avec moi?*), un giallo diretto da Michel Boisrond, con Brigitte Bardot, Henri Vidal, Darío Moreno, Paul Frankeur, Noël Roquevert, Serge Gainsboroug e altri rinomati attori: storia di una coppia in crisi che si trova coinvolta in un omicidio di cui non ha alcuna responsabilità. Il suo ruolo era quello di Anita Florès, proprietaria d'una scuola di ballo, la donna per la quale Andrea (Vidal) ha tradito Virginia (Bardot): dopo avere ricattato l'amante Anita viene trovata morta. Ma quando le riprese erano già avviate, il riacutizzarsi della leucemia le impedì di continuare: per rispettare i tempi la produzione fu costretta a sostituirla con l'attrice britannica Dawn Addams. Senza forse esser cosciente di trovarsi in pericolo di vita, Sylvia morì il pomeriggio del 20 novembre 1959 a Parigi, all'età di ventisei anni e dieci giorni; la trovò esanime il marito, riversa sul pavimento della loro camera da letto, i grandi occhi sbarrati. Singolare circostanza, cinque anni prima, il 13 novembre '54, a causa dello stesso male s'era spento lo stilista Jacques Fath, il suo scopritore. *Sexy girl* può dirsi un film maledetto: perché venti giorni dopo Sylvia, il 10 dicembre, per una crisi cardiaca aggravata dall'abuso di stupefacenti moriva un'altro dei protagonisti della pellicola, l'attore Henri Vidal, marito di Michèle Morgan. Francis Lopez sopravvisse alla moglie trentasei anni, e si sposò altre due volte. Steve Reeves - che la magistratura italiana ha di recente riconosciuto padre naturale di Patrizia, avuta da una donna pugliese di Manduria - sposò nel '63 la polacca Aline Czartjarwciz, responsabile dei contratti stipulati ad attori stranieri a Cinecittà: i due andarono ad abitare in un ranch della California (i cavalli erano l'altra grande passione dell'attore) e restarono assieme fino alla morte di lei, avvenuta nel 1989. Il corpo di Sylvia Lopez fu inumato a Parigi nel cimitero di Montparnasse.

Virgilio Zanolla

S.O.S. Stanlio e Ollio: il recupero dell'ultimo utopico addio di Laurel & Hardy al grande schermo

Enzo Pio Pignatiello e Simone Santilli

Oltre alla mancanza di automobili sulla scena, ci sono molte altre cose che rendono unico il film *Atollo K*. Innanzitutto fu il solo film girato da Laurel e Hardy in Europa: si trattava di una coproduzione italo-francese, girata in Francia; forse la circostanza più importante è che *Atollo K* fu l'ultima fatica cinematografica del celebre duo. La versione editata dal regista durava originariamente un centinaio di minuti, ma non venne mai proiettata nella sua interezza; e in tutte le successive riedizioni fu ulteriormente sforbiciato. L'ultimo addio di Stanlio e Ollio al grande schermo è concepito per essere un film divertente che realizzava una riflessione satirica sulle politiche dell'epoca, ed è forse la commedia più sofisticata in cui hanno recitato Laurel e Hardy. Per quanto riguarda la versione italiana, fu l'ultimo magistrale lavoro di doppiaggio di Alberto Sordi (Ollio) e Mauro Zambuto (Stanlio), mentre Rosetta Calavetta imprestò la propria voce all'attrice francese Suzy Delair. Il prossimo 25 novembre, dalle ore 16.00, presso la Casa del cinema di Villa Borghese, sarà proiettata, in anteprima nazionale, la versione italiana più completa e più vicina all'originale uscito nei cinema del 1951, recuperata nell'ambito del progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio", in partenariato con la Cineteca del Friuli, il "*Festival* Internazionale del Cinema e delle Arti I Mille *Occhi*" di Trieste, l'Istituto Cinematografico *dell'Aquila* La *Lanterna Magica* - Centro Europeo dell'Immagine e con **Diari di cineclub**. Ad una ricognizione "a tappeto" di tutte le copie in pellicola 35 mm ancora esistenti presso le varie cineteche e i collezionisti privati, è seguita una minuziosa opera di ricostruzione digitale, in progress ormai da diversi anni. Fondamentale è stato poter reperire la sceneggiatura del film di Piero Tellini di cui copia è depositata presso la Direzione Generale del Cinema (Ministero dei Beni e le Attività Culturali) e concessa per l'occasione dal figlio Massimo Tellini, garante e custode dell'attività e delle opere di suo padre, per la pubblicazione del volume curato da Enzo Pio Pignatiello: "ATOLLO K, l'isola della presunta felicità. Laurel & Hardy nel loro ultimo film insieme con la sceneggiatura originale di Piero Tellini" (Pioda Imagining Editore, Roma Ottobre 2019). Con raccolta di contributi e saggi di Sergio M.Gremek Germani, Maurizio Nichetti, Simone Santilli, Andrea Benfante. La versione integrale in Italiano di questa pellicola era stata vista nei cinema solo nel 1951, distribuita dalla Minerva Film. In seguito *Atollo K* è stato ridistribuito da una etichetta indipendente non utilizzando il negativo originale per creare altre copie, bensì un positivo di circolazione della prima proiezione, già piuttosto malmesso e pieno di pezzi mancanti. Da allora si trovano solo copie di questa seconda edizione, accorciata di 10 minuti e priva dei titoli di testa italiani d'epoca, sostituiti con altri più sbrigativi e molto brevi, ancora una volta probabilmente a causa del deterioramento della pellicola. I titoli della riedizione di *Atollo K*, differentemente da quelli delle altre versioni internazionali del film – francese, inglese e tedesca -, non menzionano né gli sceneggiatori, né il credit "da un'idea di Leo Joannon", né tantomeno i produttori. Notevoli frammenti e sequenze di raccordo sono state sforbiciate, e tra queste alcuni dialoghi nel porto nella prima parte del film; la nascita dell'atollo in mare dopo la scena della tempesta, l'introduzione del personaggio di Chérie (Suzy Delair) e l'innalzamento della bandiera dell'isola (seconda parte), ma soprattutto la sequenza finale del film, interrotta improvvisamente dopo una sola battuta di Laurel. Visionare quindi il film in italiano in queste condizioni risulta alquanto disorientante e filologicamente incompleto, per cui tutte le sequenze mancanti sono state

Frame a confronto

reintegrate dalle altre versioni americana, tedesca e francese, con l'ausilio di sottotitoli in lingua italiana recanti i dialoghi tratti dal copione originale. Praticamente tutte le copie in 35 mm reperite, oltre a presentare i tagli esattamente negli stessi identici punti delle altre versioni in circolazione del film - e ciò è dovuto al fatto che tutte queste copie provengono da un unico "master" originale già rovinato di suo -, hanno la colonna sonora a densità variabile, che durante la riproduzione, tende a generare un intenso rumore di fondo ed ha un basso livello di amplificazione. Particolarmente utile per ricostruire l'interezza dell'audio italiano, almeno per le parti presenti nella riedizione cinematografica del 1963, è stata una copia 35mm presumibilmente destinata all'uso televisivo, praticamente nuova. La colonna è stata poi ripulita digitalmente per ridurre il rumore e rimuovere *clicks* e *crackles*, ma senza interferire con l'originale qualità del segnale, equalizzandola e ricostruendo, mediante interpolazione di campioni, la forma d'onda corrotta.

Enzo Pio Pignatiello, Simone Santilli

34. Festival del Cinema Latino Americano di Trieste

Rodrigo Díaz

Dal 9 al 17 novembre 2019, il Festival del Cinema Latino Americano di Trieste, torna a proporre un'ampia vetrina sulle cinematografie latinoamericane. Siamo arrivati alla 34° edizione e siamo l'unico Festival del Cinema Latino Americano in Italia e il più antico d'Europa, insieme a quello del Cinema Iberoamericano di Huelva, in Spagna. Siamo resistenti e resilienti alle difficoltà, agli ostacoli e alle limitate risorse economiche. Circa un centinaio i film in programma, articolati nelle tradizionali sezioni di concorso (*Concorso Ufficiale*, *Contemporanea*, *Mundo Latino*, *Malvinas*) e nelle sezioni collaterali. Le due sezioni collaterali, *Cine y Literatura* e *Shalom, il sentiero ebraico in America Latina*, appartengono alla storia del Festival e quest'anno tornano con maggiore forza. La prima è stata trasformata in sezione competitiva: i film, tratti da capolavori della letteratura latinoamericana, come *Arráncame la vida* o *La tregua*, saranno giudicati da una giuria di docenti delle Università di Trieste, Udine, Venezia, Padova, Bologna e Salerno, che collaborano da tempo con il Festival. *Shalom, il sentiero ebraico in America Latina* segue le tracce della presenza ebrea nel subcontinente e quest'anno conta sulla prestigiosa collaborazione del Museo ebraico "Carlo e Vera Wagner" di Trieste: i film saranno infatti proiettati nel Museo, nella giornata del 10 novembre; una vera e propria maratona sull'identità ebrea in America Latina, che speriamo appassionerà il pubblico. Quando si selezionano i film, si lavora sul linguaggio cinematografico, sulla capacità di emozionare di sceneggiature e fotografia, sulla sensibilità degli attori, sulla coerenza e lo sviluppo della trama. Solo al termine delle selezioni emergono i temi comuni e si possono tracciare fili conduttori. Il Festival di quest'anno racconta molte storie femminili, con tante donne dietro la macchina da presa e protagoniste delle sceneggiature, ripercorre il dramma delle dittature militari, ricordando gli episodi oscuri del passato e soffermandosi sulle conseguenze odierne, denuncia la violenza che scuote tanti territori a causa del narcotraffico e della corruzione, dà spazio ai movimenti e ai cittadini che non si arrendono e che coltivano lo spirito *rebelde* di Latinoamérica. Ma se c'è un tema che torna spesso è quello della memoria. Il Festival del Cinema Latino Americano è nato non solo per approfondire e arricchire il rapporto tra l'Italia e l'America Latina (senza l'Italia, il suo Centro Sperimentale di Cinematografia e il suo Neorealismo il cinema del subcontinente non avrebbe l'identità che conosciamo), ma anche per conservare la memoria. La memoria degli immigrati italiani, che sono arrivati con i loro bagagli di saperi e hanno contribuito alla cultura dei Paesi d'adozione. La memoria degli eventi drammatici, a volte anche naturali, si pensi ai devastanti terremoti sulle Ande e nel Messico, e delle ingiustizie sociali, che hanno forgiato le istanze e le idiosincrasie dei popoli latinoamericani. La memoria degli immigrati di ritorno, che hanno lasciato l'America Latina per tornare in Italia, sulle tracce degli antenati e ricostruire qui, con il proprio bagaglio culturale, una nuova vita. Dunque, la memoria è una delle ragioni fondanti del Festival. E quest'anno si ritrova in tanti film. La memoria storica di *La Malintzin* di Fernando González Sitges, che ricorda una delle più importanti figure femminili della storia messicana, colei che permise ai *Conquistadores* di impadronirsi dell'impero azteca e che diede vita al primo *mestizaje*. Episodi e posti dimenticati e riportati in vita da *Inocencia* di Alejandro Gil Álvarez, che ricostruisce la verità dietro un clamoroso errore giudiziario del XIX secolo, a Cuba; da *Las Cruces* di Teresa Arredondo e Carlos Vásquez Méndez che ricorda l'assassinio di 19 lavoratori di una cartiera, durante la dittatura cilena, ancora senza colpevoli; da *Miró. Las huellas del olvido* di Franca Gabriela González, che riscopre un paese perduto sotto le coltivazioni della soia, nella Pampa. *Titixe* di Tania Hernández Velasco riflette su come la morte dell'ultimo *campesino* di una famiglia lasci i suoi senza conoscere le tecniche tradizionali di coltivazione. È ancora memoria familiare in *Los Índalos* di Roberto Persano, Santiago Nacif e Juan Andrés Martínez Cantó, che con Aurora Sánchez segue le tracce dei suoi antenati rivoluzionari, tra Europa e America. Anche *Gran Orquesta* di Peri Azar si muove sul filo della memoria, al cercare di riprodurre i suoni di una grande orchestra, in base agli spartiti e ai documenti ritrovati in un baule. C'è anche la perdita di memoria, portata dalle malattie degenerative: *La desmemoriada* di Mauricio Alamo segue gli ultimi sforzi di un'attrice malata di Alzheimer. La memoria, un filo conduttore importante in questo tempo che tende a dimenticarla, anche in Europa. Continuiamo a difenderla e a proporla, perché, come disse Patricio Guzmán, "senza memoria siamo come una famiglia senza fotografie"

"Gran Orquesta" (2019) di Peri Azar

"Veneza" (2019) di Miguel Falabella

Rodrigo Díaz
Direttore del Festival del Cinema Latino Americano di Trieste

Diari di Cineclub | *Media partner*

La giovane età (Le jeune ahmed) di Jean - Pierre e Luc Dardenne

La rappresentazione dell'itinerario di un adolescente musulmano belga votato all'estremismo fanatico scivola nel racconto morale schematico e didascalico

Giovanni Ottone

Le jeune Ahmed, scritto e diretto dai veterani belgi Jean - Pierre e Luc Dardenne e presentato al Festival di Cannes di quest'anno, ha segnato la loro ottava partecipazione al Concorso ufficiale del Festival di Cannes, dove hanno già ottenuto la Palme d'Or, in due edizioni, nel 1999 e nel 2005, il Premio alla miglior sceneggiatura nel 2008 e il Gran Premio della Giuria nel 2011. A questo nuovo film è stato attribuito il Premio per la miglior regia. Dall'inizio di novembre è in distribuzione nelle sale italiane con il titolo *La giovane età* (*Le jeune Ahned*). Si tratta di un'opera che affronta lecitamente un tema di grande attualità, soprattutto in Belgio, sede da anni di tragici fenomeni di radicalizzazione jihadista di un consistente numero di appartenenti alla forte minoranza di immigrati musulmani, con conseguenti azioni di terrorismo e attentati sanguinosi in loco e con arruolamento di "foreign fighters" nei ranghi dell'ISIS in Iraq e in Siria. E quindi ci pare risibile e assurdo che alcune "anime belle" accecate da pregiudizi ideologici, tra i giovani critici presenti a Cannes, si siano sfogate ad accusare i Dardenne di islamofobia per aver osato affrontare questo tema con le modalità descritte di seguito. È un *coming of age film* che racconta l'ostinato itinerario di un adolescente musulmano indottrinato all'estremismo il quale si propone di compiere un atto esemplare per difendere l'integrità del messaggio coranico dalle presunte azioni ostili dei cosiddetti infedeli. Costruito come un thriller, è un'opera caratterizzata da poco convincenti toni melodrammatici e didascalici, nonostante il dichiarato impegno dei Dardenne a essere rigorosi e il prolungato lavoro di documentazione che dichiarano di aver compiuto. Il tredicenne Ahmed (l'esordiente, non professionale, Idir Ben Addi) è uno studente apparentemente mite, ordinato, inoffensivo, e socialmente non disagiato. Vive in una città della Vallonie (presumibilmente Liegi), insieme alla madre belga (Claire Bodson), e alla sorella, maggiore di qualche anno, mentre suo padre, di origine araba, è assente. Il film inizia "in media res" ovvero si assiste a varie manifestazioni di fanatismo religioso intransigente e di ossessione per la "purezza" da parte di Ahmed, il quale non esita a criticare aspramente sua madre perché non indossa l'hijab e beve alcolici e a definire prostituta sua sorella perché si veste e si comporta come tutte le sue coetanee. L'iman Yousouf (Othmane Moumen) quarantenne, islamista militante e proprietario di un negozietto di alimentari, è diventato il padre spirituale di Ahmed. Quet'uomo spinge i suoi giovani adepti a combattere con la violenza non solo gli infedeli, ma anche i membri della comunità musulmana che deviano dall'interpretazione integralista del Corano, predicata da lui stesso. Anche se non è del tutto chiaro quando e perché sia avvenuta la recente radicalizzazione di Ahmed (che, peraltro, come tanti altri giovani, segue diligentemente anche i dettami propagandati dai siti internet gestiti dagli jihadisti), appare ben presto evidente quale sia la missione che si è imposto. Per lui, il nemico da punire è Inès (Myriem Akheddiou), una sua docente trentenne di origine nordafricana che si propone di insegnare l'arabo con le comuni tecniche moderne, senza ricorrere al Corano come unico strumento per l'apprendimento linguistico, ma utilizzando persino i testi di canzoni popolari. Ahmed nutre un'ostilità sorda e feroce nei confronti della donna, che il suo iman definisce apostata e blasfema: rifiuta di stringerle la mano, contesta duramente le modalità delle lezioni e la accusa di mantenere una relazione con un ebreo. Infine un giorno si presenta alla porta dell'appartamento di Inès e cerca di accoltellarla e di ucciderla. Ma, essendo concitato e maldestro, fallisce. Dopo l'arresto, Ahmed viene inviato in un istituto di rieducazione in cui gli psicologi e gli educatori si mostrano comprensivi e rispettosi rispetto alla sua scelta religiosa. Lo inseriscono in un programma di recupero e di reinserimento sociale che prevede anche un'attività lavorativa in una fattoria con allevamento di animali. Qui incontra Louise (Victoria Bluck), una coetanea gentile e comprensiva, figlia dei titolari dell'azienda agricola. Quando si trova insieme ad altre persone, gli educatori e i non musulmani, Ahmed si mostra obbediente e disciplinato, ma quando è solo con sé stesso i comportamenti denotano che la sua ossessione è rimasta ben presente e il fatto che, nonostante tutto, non demorde dai suoi propositi. *La giovane età* è un film molto ambizioso, ma risulta troppo pensato, schematico e contraddittorio. In effetti sembra portare alle estreme conseguenze l'involuzione creativa e poetica del cinema dei fratelli Dardenne che, purtroppo, da circa una decina d'anni dimostrano di essere ormai ben lontani dai loro primi eccellenti instant movies esistenziali. In effetti *La promesse* (1996), *Rosetta* (1999), *Le fils* (2002), e *L'enfant* (2005) prendono spunto dalla realtà sociale più sfavorevole e sono caratterizzati da intensa fisicità e da un'ambientazione scarna, da uno sguardo laico ed essenziale e da una narrazione "in presa diretta", con un ritmo stringente. La telecamera a mano pedina gli attori con una serie di semisoggettive ed è in perenne movimento. L'uso continuo, ossessivo e aggressivo dei piani sequenza e dei close up schiacciati sui volti dei personaggi consente di effettuare un'osservazione realista dettagliata. Sono opere che ricordano molto lo spirito e lo stile di Bresson, ma che comunicano forse ancora maggiore intensità ed emozione. Si tratta di racconti di adolescenti inquieti e disorientati, disperati o ossessionati e sostanzialmente "perdenti", descritti nei loro comportamenti sconcertanti, senza perdersi in cascami psicologici o in giudizi moralistici. Successivamente *Le silence de Lorna* (2008) e *Le gamin au vélo* (2011), hanno marcato una maggiore vicinanza ai temi dell'attualità sociale. I Dardenne sono passati a un'osservazione naturalistica più sottile dei personaggi a partire da una profonda compassione per gli stessi. Conseguentemente le inquadrature si moltiplicano, sono meno mobili, più prolungate e consequenziali, spesso riprendono i personaggi a figura intera in campo medio e sono abitate in misura diversa dall'ambiente, dagli oggetti e da più personaggi. *Deux jours, une nuit* (2014) e

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

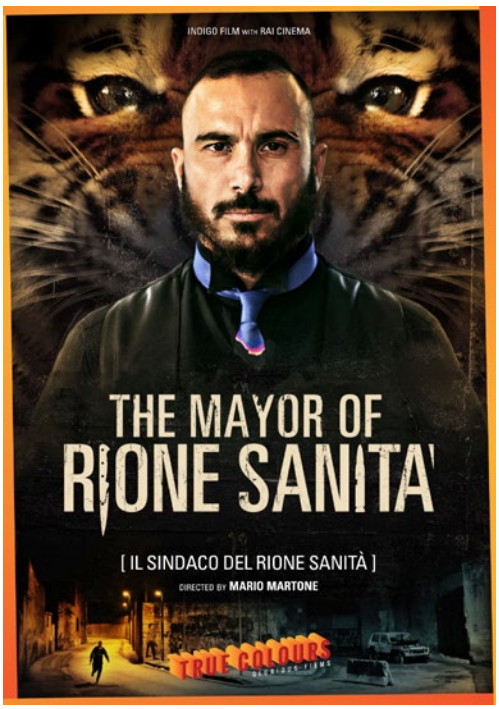
La fille inconnue (2016) accentuano ulteriormente la propensione al racconto morale, sconfinando nel finalismo didascalico. Questi film, pur mostrando un coté apparentemente realista e veridico, grazie alla qualità dell'ambientazione, del production design e della fotografia, risultano visibilmente troppo costruiti. Prevale un'elaborazione narrativa prevedibile e /o politicamente corretta, con varie situazioni stereotipate ed emergono toni melodrammatici decisamente retorici. I Dardenne optano ormai per un approccio umanitario "cattolico" piuttosto sterile e per una suspense abbastanza artificiosa. *La giovane età* denota i suoi limiti già a partire dalla sceneggiatura in cui la rappresentazione del contesto appare incerta e discretamente semplificata, forse per accentuarne la comprensione, ma con risultati contraddittori. Inoltre conferma l'evidente disagio dei Dardenne nella reinterpretazione dei canoni del thriller: La descrizione dell'operato dell'iman, responsabile dell'indottrinamento dei più giovani e anche della progettazione di atti terroristici, è piuttosto prosaica. La storia procede frettolosamente, accumulando troppi stereotipi e senza offrire una intensità emotiva davvero convincente. Tutto il processo di recupero del giovane fanatico, determinato e pericoloso, appare viziato da una forzosa disponibilità alla fiducia da parte dell'autorità giudiziaria e dei servizi rieducativi. La narrazione è caratterizzata da improbabili detours, tra cui l'impacciato approccio di Ahmed nei confronti di Louise, che resta sbigottita quando si sente assicurare dal ragazzo sul fatto che potranno avere una relazione fisica solo dopo che lei si sarà convertita e dopo il successivo matrimonio. Ahmed viene rappresentato con un'ambigua accondiscendenza: è un tipo pericoloso, abile nel dissimulare la scelta della violenza, ma appare anche come un adolescente psicologicamente fragile e vittima de proprio narcisismo, da comprendere e aiutare. La vicenda si trascina stancamente mescolando ingenuità e incongruenze e quindi sembra girare a vuoto in attesa di un colpo di scena. Finché una lunga sequenza, che ricorda lo stile di Susanne Bier, emotivamente ricattatorio nei confronti degli spettatori, si risolve in un in epilogo - rivelazione pseudo catartico e grottescamente consolatorio che, oggettivamente, mina fortemente la credibilità dell'intero percorso narrativo. La messa in scena ripropone il consueto pedinamento del protagonista, ponendo Ahmed costantemente al centro della inquadratura. Per altro risulta inefficace perché è solo formalmente rigorosa, priva di musica di accompagnamento, intensa e ruvida: purtroppo non è più espressione di essenzialità e di presa diretta e non configura più un vero "thriller dell'anima". Prevale una uniformità minimalista di inquadrature e di piani di ripresa e un montaggio poco incisivo che demandano invano alla recitazione il difficile compito di marcare le differenze.

Giovanni Ottone

Il sindaco del Rione Sanità

Un'interpretazione del significato della attualizzazione della celeberrima opera teatrale di Eduardo De Filippo

Il grande e immeritato escluso dai Premi attribuiti dalla Giuria della recente 76. Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia è stato *Il Sindaco del Rione Sanità*, di Mario Martone, che, a nostro giudizio è stato anche il migliore tra i tre lungometraggi italiani presenti nel Concorso del Festival. Si tratta dell'adattamento della celeberrima e fondamentale omonima opera teatrale di Eduardo De Filippo, rappresentata per la prima volta nel 1960 e già portata in scena dallo stesso Martone nel 2017. Il regista si è proposto di attualizzare il dramma teatrale collocandolo nel contesto napoletano contemporaneo e quindi ha anche scelto di rendere quarantenne, e più inquieto e ossessivo, il protagonista, Antonio Barracano (personaggio con un'età compatibile con quella dei veri capi camorristi e affaristi di oggi), un caporione, un "uomo d'onore" che ha fatto e fa affari senza scrupoli anche con la camorra. Avendo subito un'ingiustizia in gioventù, quando è diventato potente e rispettato, l'uomo ha deciso di tenere in ordine il quartiere dove risiede e dove opera per evitare le morti violente e l'intervento della polizia. Quindi dirime le controversie, tra chi si rivolge a lui come arbitro, attraverso insindacabili decisioni ispirate a un suo "codice morale" e senso di giustizia e alla sfiducia nella capacità degli uomini di comprendersi e di riconoscere i rispettivi torti e responsabilità. Martone, pur rispettando quasi del tutto il testo di Eduardo, ha riscritto la scena finale per enfatizzare la tragica scelta estrema del protagonista che, poco prima di morire, cerca, attraverso un'ipocrita menzogna, di evitare la vendetta dei suoi familiari e accoliti, dopo che è rimasto vittima della propria hybris e dell'ambizione di fare da "paciere". In effetti il regista ha omesso il monologo e gli atti finali compiuti dal dottore, collaboratore fidato e "obbligato" di Barracano. Nella pièce teatrale, questo personaggio esprime un'amara sfiducia in quel "sistema di giustizia fai da te", e, in nome della verità, pronuncia parole che possono aprire la strada alla vendetta, ma anche a un probabile successivo ristabilirsi dell'unica legalità possibile, quella istituzionale. *Il Sindaco del Rione Sanità*, nella versione cinematografica contemporanea di Martone, suscita certamente dubbi circa la credibilità del personaggio Barracano, che, nell'attuale realtà sociale di Napoli dove imperversa cronicamente la guerra tra le cosche camorristiche, sarebbe anacronistico. E anche la conclusione della vicenda, con la modifica operata dal regista, ha provocato discussioni e interpretazioni diverse tra i critici. Risulta comunque certo che Martone è riuscito a proporre efficacemente temi veritieri anche fuori dal contesto napoletano, senza essere didascalico: la contraddittorietà della natura umana, la famiglia, il senso di colpa, l'onore, la responsabilità, la giustizia e la vendetta. Forse proprio da questa precisa volontà è derivata la coraggiosa decisione di modificare il testo originale di Eduardo. Il senso del film risiede infatti nella scelta di indagare e rappresentare una condizione genuinamente antropologica e culturale, costruendo anche di riflesso un punto di vi-



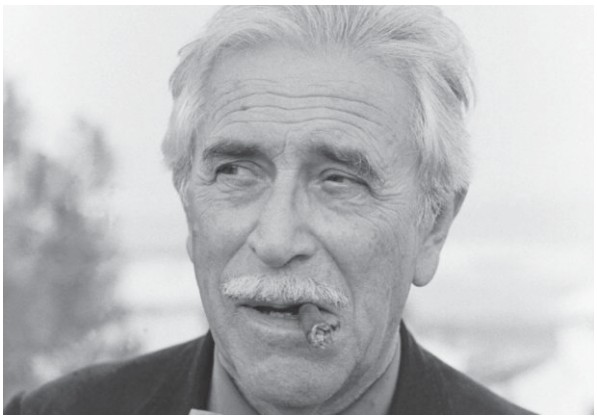
sta terzo nella speciosa polemica sul valore diseducativo o meno della rappresentazione della violenza camorristica, tema centrale dei dibattiti sul serial televisivo "Gomorra". Ma, soprattutto, la qualità di *Il Sindaco del Rione Sanità* emerge da una messa in scena eminentemente cinematografica nell'uso degli spazi e delle inquadrature, nei tempi drammatici e nella eccellente direzione dell'ottimo cast di attori, tra cui citiamo in primis Francesco Di Leva, Massimiliano Gallo e Roberto di Francesco. Quindi non si tratta affatto di "teatro filmato", argomento specioso ed erroneo utilizzato da molti critici stranieri e anche italiani per denigrare la qualità del film di Martone.

G. O.

Soldati e Lavagnino, parabole incrociate

Nuccio Lodato

A differenza di quanto accaduto con altri (Fellini/Rota, Antonioni/Fusco, De Sica/Cicognini, Hitchcock/Hermann, Greenaway/Nyman: si potrebbe continuare) la parabola registica di Mario Soldati non è stata contraddistinta da particolare fedeltà a un musicista di riferimento sistematico. Anche lui ha finito per privilegiare parzialmente un compositore, lo stesso Nino Rota, che gli pentagramma ben otto film nel decennio successivo al 1946 di *Travet*, senza contare il *Guerra e pace* attribuito ufficialmente a Vidor. Ma per gli altri diciassette ne mette alla prova ben nove. Montagnini per gli esordi cofirmati fine anni Trenta; Danilowski, Masetti, Renzo Rossellini, Mannino, Trovaioli, Cicognini e Misraki, rispettivamente per i soli *Tutto per la donna*, *Piccolo mondo antico*, *Eugenia Grandet*, *La provinciale*, *La mano dello straniero* ed *Era di venerdì 17*. Va meglio con Giuseppe Rosati, divenuto a posteriori di gran moda col fiore all'occhiello di *Ossessione* e altri apporti al neorealismo fiammeggiante: ma Soldati è... il meno neorealista tra i cineasti italiani che contano! Lui comunque sottoscrive il Soldati "elevato" di *Tragica notte*, *Malombra* e *Quartieri alti*. Più avanti lo sostituisce Mario Nascimbene, straordinariamente a proprio agio in quello successivo, "popolare", che spazia da *E' l'amor che mi rovina*, attraverso *Ok Nerone* e *Le avventure di Mandrin*, fino al *Sogno di Zorro* con Walter Chiari. Quando Soldati e Lavagnino entrano in contatto, nel 1955, le loro rispettive parabole hanno inclinazioni direzionali divergenti. Il maestro è nel vivo di una carriera imponente: stracarico di committenze, sta dando un vivace contributo al definitivo consolidamento professionale della figura del musicista per film, come ha giustamente osservato anche Sergio Micheli nella voce dedicatagli per la *Treccani Cinema*. Nel corso dell'anno sottoscriverà note per una quindicina di titoli, numero destinato a confermarsi se non addirittura ad ampliarsi nelle annate successive. Soldati è invece già indirizzato, irreversibilmente, verso l'uscita volontaria dal mondo del cinema: firmerà ancora solo tre opere, oltre a occuparsi, tra il '56 e il '59, delle seconde unità del già ricordato *Guerra e pace* (sua la magnifica Beresina ambientata al Po di Valenza del finale) e infine del *Ben Hur* di Wyler. La prima occasione d'incontro collaborativo è *La donna del fiume*. Un'operazione tanto "alimentare" per il regista quanto ambiziosa, se non addirittura decisiva, per Carlo Ponti, lanciato all'inarrestabile ricerca della consacrazione definitiva per Sophia Loren, già in via di forte affermazione (De Sica, *L'oro di Napoli*) ma ancora alle prese col passaggio denominativo da Scicolone via Lazzaro, e avendo recenti trascorsi fotoromanzeschi e radiofonici. I titoli di testa esibiscono gran nomi (Moravia e Bassani soggettisti; ancora quest'ultimo, Flaiano e Pasolini sceneggiatori...) ma il film è sinceramente quello che è, ad onta dell'innegabile successo internazionale di pubblico, che si spingerà non solo agli Stati Uniti ma addirittura al Giappone. Per la Loren, che solo quattro anni dopo, sperabilmente incredula, si sarebbe vista consegnare a Venezia la coppa Volpi per *Orchidea nera* di Ritt (ma a Hollywood, non troppo dopo, il meritatissimo Oscar per *La ciociara*) Lavagnino e il suo discepolo-collaboratore Trovaioli inventano un passaggio determinante per la popolarità dell'impresa. E' il *mambo bacan*, che Sofia danza e canta personalmente nel film, provocando irresistibilmente un àtono Rick Battaglia: il motivo, escogitato da Lavagnino e Trovaioli, avrà fortuna, lanciato poi in disco con pari successo tanto da Natalino Otto (chi era costui? si chiederanno i lettori più giovani) in Italia che da Line Renaud oltralpe, ma interpretato discograficamente anche dalla stessa Loren. Evidentissimo l'intento di ripercorrere la via del successo clamoroso registrato, tre anni prima, dallo storico *bajon* del "negro Zambon", danzato da Silvana Mangano nel proto-miliardario *Anna* di Lattuada (in cui compare di scorcio anche Sofia, all'epoca ancora Lazzaro, e che Moretti riproporrà coinvolto in *Caro diario*). Remoto modello comune l'allora già mitizzato *Riso amaro*: Raffaello Matarazzo tenterà a sua volta, l'anno successivo, di riallacciarsi debolmente e tardivamente al filone contando sulla presenza di Elsa Martinelli ne *La risaia* (di nuovo con un altrettanto anodino Battaglia). Come nel 2003 Matteo Bellizzi aveva avuto l'idea di tornare, con *Sorriso amaro*, sul... luogo del delitto di *Riso amaro*, coinvolgendovi, quarantacinque anni dopo, le ex-mondine che allora vi figurarono, così quattro anni fa, sessanta dopo il film, Andrea Samaritani con *La stella di Comacchio* è tornato, in parallelo a un'analoga mostra, a fare lo stesso per *La donna del fiume*. Il documentario è particolarmente interessante per come dimostra la profonda popolarità dell'operazione, cui Soldati alla macchina da presa e Lavagnino alla composizione seppero particolarmente adeguarsi. La testimonianza, ad esempio, dell'oggi ultrasettantenne Maria Conventi sul modo in cui il regista la scelse d'impeto per dare vita nel film alla bambina Ivana, è un prezioso lampo sul modo di lavorare in spontanea artigianalità nel cinema di quegli anni. E anche un'accessibile clip della "Settimana INCOM" su di un corrispondente "si gira" rende bene l'atmosfera irripetibile di quel remoto allora. Dopo, la parentesi singolare e oggi pare irreperibile di *Italia piccola* (in occasione delle cui riprese chi scrive undicenne vide, a occhi sgranati, Soldati dirigere Nino Taranto ed Enzo Tortora ad Arena Po). Da Comacchio alla Beresina, sempre sul grande fiume di Bacchelli siamo. Nel frattempo, grazie all'impareggiato *Viaggio nella valle del Po* - appunto! - televisivo, è diventato in assoluto l'italiano più noto e popolare agli occhi dei concittadini, surclassando se possibile lo stesso Mike Bongiorno di "Lascia o raddoppia?" [Mi sono sempre chiesto, senza mai andare a verificarlo sul romanzo, se la proposta di uno degli amici di Franco Maironi di chiamare "Padania" l'Italia unita in *Piccolo mondo antico* sia già in Fogazzaro o solo in Soldati...]. Che ad ogni buon conto termina la propria carriera all'insegna di una grande, quasi fastosa autorialità: *Policarpo, ufficiale di* scrittura, dal romanzo dell'antico direttore del "Messaggero" Vassallo-Gandolin, chiude idealmente il cerchio spalancato tredici anni prima con *Monsù Travet*. L'esperienza, pur nella sua distesa e orgogliosamente tradizionale narratività, costituisce da un certo punto di vista l'esatto opposto de *La donna del fiume*. *Policarpo* è un film d'autore in gran spolvero, cui collabora con convinzione il meglio del cinema italiano di allora: con Lavagnino alle musiche, ci sono tutti insieme Rotunno alla fotografia, Serandrei


Mario Soldati (1906 -1999) scrittore, giornalista, saggista, regista, sceneggiatore e autore televisivo italiano

Angelo Francesco Lavagnino (1909 – 1987) compositore, realizzatore di colonne sonore cinematografiche

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

al montaggio, Mogherini alle scene, Tosi ai costumi. E accettano tra gli altri di comparirvi per tempi infinitesimali De Sica e Sordi, Tognazzi e Nazzari, quasi impegnati in un addio, sia pure solo per abbandono spontaneo dell'attività, all'amico grande regista. Che potrà da allora dedicarsi in via esclusiva al raccontare sulla pagina: il grande lancio che Garzanti metterà in opera nel '64 per *Le due città* sarà l'occasione per tentare almeno un primo, esplicito regolamento di conti fra Torino e Roma, la letteratura e quel cinema che "io non ho mai voluto farlo...". Che il rapporto tra Soldati e la musica fosse vivo e vitale, non lo attesta solo uno dei suoi capolavori di narratore, *A cena col commendatore*, coi suoi tre racconti (tra cui l'inarrivabile *La giacca verde*, che Garboli definiva il miglior racconto italiano del Novecento, poi trascritto in film da Giraldi). Lo ribadisce un suo scritto della tarda maturità, *L'alveare magico*, dedicato a Massimo Mila (il grande musicologo ebbe a interlocutore privilegiato in materia anche un altro sommo del Novecento italiano, Montale). Pubblicato soltanto in edizione non venale anglo-italiana nel 1985, e di nuovo da chi scrive l'anno dopo, su invito e autorizzazione dello scrittore (in *Mario Soldati*, edito congiuntamente da Provincia e Università di Pavia in occasione del convegno solennizzante gli 80 del Maestro: aula Foscoliana dell'Ateneo ticinense, 21 novembre 1986; tra i relatori Lattuada, Brera, Peroni, Fink, Riccardi, Martignoni). Traspare dall'originale testo, propiziato dall'ascolto di un concerto congiunto della Royal Academy londinese e di Santa Cecilia alla splendida Villa Maringola di Lerici) una straordinaria capacità di ascolto e interpretazione delle pagine cameristiche, nella fattispecie, di Haydn e di Mozart. Il dattiloscritto originale è oggi custodito presso APICE, gli Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale della Statale di Milano: serie 2 (*Racconti*), sottoserie 1 (*Singoli racconti*), unità archivistica 33, busta 79 (coi relativi materiali preparatorii: manoscritti, dattiloscritti, dépliants, lettere, programmi musicali e informazioni turistiche). La mia personale ipotesi, forse un po' temerariamente nostalgico-affettiva, è che se Soldati non avesse già maturato la decisione definitiva di abbandonare la regìa cinematografica per dedicarsi in via esclusiva alla scrittura e al giornalismo, la sua collaborazione col maestro Lavagnino avrebbe potuto proseguire. Se non altro perché entrambi avrebbero potuto essere vistosamente accomunati, anche oggi, dalla tacita condivisione di una "mission" che il loro più giovane collega, figlio d'arte per via paterna e materna, Andrea Liberovici ha così felicemente enunciato in una recente intervista ("La Lettura" del "Corriere", 22 settembre): "Il fine della musica è senza dubbio quello di riattivare la comunicazione tra le persone. Chi compone non si deve chiudere nel suo solipsismo ma cercare un rapporto necessario con il mondo". Quello che hanno saputo per nostra fortuna fare tanto la musica di Lavagnino che la polimorfa attività pubblica di Soldati.

Nuccio Lodato

Padre Virgilio, l'amico gesuita

È scomparso nel mese di settembre a 82 anni padre Virgilio Fantuzzi, il gesuita del cinema italiano. Critico cinematografico della Civiltà Cattolica, amico di Fellini, Pasolini e altri registi

Con il venir meno di Padre Virgilio Fantuzzi S.J., che ci ha lasciati lo scorso 24 settembre a 82 anni, la critica italiana, che non sta già di suo, obiettivamente, proprio benissimo nel complesso, ha perso una delle sue voci più libere, originali e indipendenti. E anche delle più limpide e chiare, come ha giustamente posto in evidenza Adriano Aprà nella bella prefazione (*Virgilio e i suoi Dante*) al suo ultimo libro uscito lo scorso anno: *Luce in sala. La ricerca del divino nel cinema* (Ancora-"La Civiltà Cattolica ed.). Da quasi mezzo secolo la titolarità della relativa rubrica sulla rivista dei Gesuiti aveva insieme tratto autorevolezza dal prestigio della testata, ma gliene aveva a sua volta, a poco a poco, conferita, almeno agli occhi degli addetti ai lavori e degli appassionati. Rivoluzionando la maniera di approssimarsi al cinema da parte dell'ordine fondato da S. Ignazio, sulla scia dello straordinario lavoro genovese e ligure ma non soltanto di padre Arpa, rispetto a precedenti approcci dagli orientamenti e dagli esiti non sempre e del tutto convincenti. Con le carte preparatorie in regola, avendo studiato persino a Parigi con Metz negli anni in cui la relativa moda era al top, aveva soprattutto molto da dire di suo: per indole e cultura, gusto e giustezza delle domande che sapeva porre allo schermo. E ci sono o ci sono stati molti autori, anche limitandosi al solo cinema italiano, a lui debitori di apporti preziosi e rivelatori sul loro stesso lavoro. A cominciare da Rossellini, naturalmente, del quale Fantuzzi è stato anche prezioso amico personale nell'ultimo periodo della sua esistenza, a Pasolini e Olmi, ai Taviani e a Citti, a Bertolucci e a Bellocchio: col quale pure ha intrattenuto, come con Fellini, un proficuo e non scontato dialogo personale. Se non può essere per tutti un suggerimento realisticamente praticabile quello di andare a riprendersi in biblioteca le annate della rivista per la quale scriveva, lo può diventare quello di andarsi a rileggere o leggere per la prima volta i suoi libri: su Pasolini (1978), *Cinema sacro e profano* (1983), Fellini (1984) e Paolo Benvenuti (2004). Ho citato Aprà in apertura, e lo rifarò tra poco in clausola, per la coincidenza di aver condiviso con lui e con padre Virgilio un'*alfa* e un *omega* convegnistici non irrilevanti, accomunanti proprio nel segno di Rossellini e nel condiviso amore per il cineasta e la sua opera. Quello di Sanremo del 1978, all'indomani della scomparsa del maestro: ricchissimi i suoi racconti di come, in aiuto dei consulenti ufficiali, i suoi confratelli padre Martini (non ancora cardinale e arcivescovo di Milano) e Lyonnet, aveva visto nascere la sceneggiatura di un capolavoro quale gli *Atti degli Apostoli*. E l'altro che col compianto Vincenzo Buccheri organizzammo all'Università di Pavia nel 2006, l'anno centenario della sua nascita, annunciandovi anche un ambizioso e decisivo progetto editoriale totalizzante in merito, che non riuscì poi invece ad avere compiuto luogo. Con una fitta platea di studenti che ascoltavano con un genuino e profondo interesse, ma con lo stesso atteggiamento -inevitabile- di chi stesse seguendo lezioni di archeologia. Si può concludere, altrettanto appropriatamente come all'inizio, citando appunto di nuovo Aprà, negli esattissimi termini con cui si è espresso sul "manifesto" il giorno successivo alla scomparsa: "Di saggisti cinematografici non accademici, non presi dalla frenesia del settimanale capolavoro, non ce ne sono tanti da noi. La sua voce e la sua scrittura ci restano nel cuore e nella mente. Non sappiamo come sostituirle".

(n.l.)

Roma 1968. Il gesuita Fantuzzi con Pasolini negli studi Rai di via Teulada durante il montaggio di "Appunti per un film sull'India"

Marco Parodi, grande cine-teatrante appartato

Il suo nome oggi, assurdamente, potrebbe dire non dire molto persino ad appassionati cultori di teatro, specie se inferiori a una certa età. Ma non c'è dubbio che Marco Parodi, nativo di Sanremo (1° marzo 1943) e scomparso per morbo tanto fulmineo quanto inesorabile il 14 settembre a 76 anni nella "sua" Genova, dopo aver speso gran parte di esistenza e operosità a Cagliari -dirigendo a lungo anche il Teatro di Sardegna- vada annoverato nel ristrettissimo drappello dei registi italiani realmente di primo piano nell'ultimo mezzo secolo (abbondante: firmò un memorabile *Orazi e Curiazi* di Brecht già nel 1968). Chi voglia farsi un'idea immediata e irreversibile della sua grandezza, si guardi integralmente https://www.youtube.com/watch?v=GcGvid5tZS8: *La famosa commedia del Genovese liberale. Cronaca di uno spettacolo di piazza* (settembre 1971, dai Programmi Sperimentali Rai, con la sua stessa regìa). Sono 73' che fissano provvidenzialmente nel tempo numerose scene di uno dei più incredibili vertici del teatro italiano di piazza, sulla scia allora immediata dell'*Orlando Furioso* di Ronconi: il dramma di Lope de Vega *El Genovés liberal*, sceneggiato con la sua compagna di allora Mara Fazio, e proposto in tre successive giornate e in molteplici scene-situazioni simultanee in altrettanti luoghi del centro storico cittadino, coinvolgendo un seguito complessivo di spettatori pari a qualcosa come ventimila persone. Si vede reiteratamente, di spalle, lo stesso Marco, allora ventottenne, mentre dirige e istruisce i suoi numerosissimi attori (almeno una quindicina dei quali già avviati a tramutarsi in quel fior di nomi della scena nazionale che si sarebbero poi confermati). Di Lope avrebbe poi inscenato, tra l'altro, anche il capolavoro *Fuenteovejuna*. Negli ultimi anni -quasi un presagio- Parodi aveva affidato a una piccola ma fierissima editrice alternativa, La Mongolfiera di Sibari, tre volumi, condensandovi tanto il suo lavoro che il proprio punto di vista sul teatro. Se ne riporta la scheda editoriale nel riquadro a parte perché è lo stesso autore a scrivere, in terza persona, di sé stesso (ma anche del nostro paese come è realmente ridotto oggi...).I tre libri: nel 2009 *Note di regìa. Cinquant'anni di teatro 1960-2010* («Ho raccolto in questo volumetto le note di regìa di alcuni fra i più di 120 spettacoli che ho allestito in cinquant'anni»). L'anno prima *Memorie di una vita futura. Storia di un'educazione teatrale*: uno spaccato del teatro italiano del secondo Novecento, in cui era stato coinvolto, dalla Borsa di Arlecchino

Marco Parodi (1943 – 2019) nato a Sanremo, abitava a Cagliari. Apprezzato regista fu direttore artistico di Teatro di Sardegna

appunto all'*Orlando Furioso* di Ronconi (di cui fu tra gli assistenti nell'edizione primigenia, dirigendo poi per lui nel '75 la versione Rai dell'*Orestea*); dalla creazione del Teatro di Sardegna agli spettacoli popolari con Gianfranco D'Angelo e Enzo Iachetti. Sul recentissimo *Aneddoti al ristorante dopo lo spettacolo* (con scritti di Maria Paola Masala e Giuseppe Manfridi) sono consigliabili le recensioni di Attilio Gatto ne «Il Risveglio della Sardegna» e di Andrea Bisicchia ne «Lo Spettacoliere». Li aveva presentato a Genova, con lui, l'amico di sempre Eugenio Buonaccorsi: l'ultimo lo scorso aprile, l'altro nel 2010 (ma si veda ora in generale anche, di Antonio Attisani, *Atto secondo. Nel mare del teatro (1966-1993)*, Celid 2018). Una ricostruzione pur sommaria della sua vastissima teatrografia richiederebbe troppo spazio, e non si vuole togliere al lettore il piacere di approfondire per suo conto: impossibile però non ricordare almeno *Tingeltangel ovvero Caffè concerto*, con la versione della Fazio pubblicata qualche anno dopo da Adelphi, favorendo la riscoperta del sommo cabarettista bavarese. E' invece più appropriato e consono, in questa sede, richiamare il meno noto, ma non poco indicativo lavoro per il cinema di Parodi, sebbene né Mereghetti né Morandini abbiano avuto poi modo di registrarne, anche in ragione delle loro difficoltà o particolarità distributive, gli esiti. La sua già ravvisata inclinazione brechtiana, consolidata dall'assiduità e dell'ammirazione per il lavoro di Grassi e Strehler, si sarebbe materializzata nel bellissimo *Brecht in America* del 1973. Sarebbero seguiti dieci anni dopo, l'uno dopo l'altro, *La bisbetica domata* e *La maschera e il volto*, tratti da suoi spettacoli scenici. Per concludere col più personale *I padroni dell'estate* (1986), direttamente legato all'esperienza sarda e meritoriamente riproposto da RaiMovie lo scorso settembre, dieci giorni dopo la scomparsa dell'autore. Per dare l'idea di quale rilevanza, autorevolezza e attrattività possedesse il suo richiamo, basterà ricordarne i rispettivi cast: Glauco Mauri, la Scarpitta e Virginio Gazzolo nel primo; la Tanzi, Pambieri e Vittorio Duse per il secondo; Mariano Rigillo, Paola Quattrini e Massimo Ghini col terzo; Enrico Maria Salerno e Massimo Wertmuller quanto all'ultimo. Youtube offre un canale "Marco Parodi", nei cui lo spettatore ritroverà, oltre a sequenze soprattutto di *Brecht in America* ma non solo, parecchi irresistibili brani degli splendidi allestimenti dei brevi "atti unici" di Achille Campanile che riportò all'attenzione con magistrale irresistibilità (insita già nella scelta di farlo) al "Duse" di Genova, negli anni d'oro dello Stabile di Chiesa e Squarzina. Particolarmente rivelatrice è la sua intervista veneziana alla Biennale, in cui parla di Sergio Atzeni e del suo spettacolo *Passavamo sulla terra leggera*. E non si trascuri lo splendido stralcio proprio dal *Genovés liberal*, , in cui canta magnificamente, in un vicolo, Marzia Ubaldi postato in omaggio alla straordinaria attrice dallo stesso regista. «Dopo una breve e improvvisa malattia, si è spento nella sua amata Genova il nostro caro Maestro e direttore artistico Marco Parodi», hanno scritto Elena Pau, compagna di vita e lavoro, lo *staff* organizzativo Claudia Benaglio e Manuela Perria e l'attrice Valentina Sulas. «Nel dolore di questo giorno, ricordiamo un passo da lui stesso citato: Campanile immaginò il suo arrivo nell'aldilà, accolto da Eschilo e Sofocle che in lacrime gli sussurravano: 'Anche tu giungi nella valle oscura'; e lui sereno: 'Colleghi, non facciamone una tragedia!'».

(n.l.)

[Negli indimenticabili anni universitari genovesi (1965-70) chi scrive ha avuto l'inestimabile privilegio di conoscere, frequentare e apprezzare Marco, ed essere invitato persino a collaborare proprio all'impresa del Genovés, sebbene un'intempestiva cartolina-precetto avrebbe impedito il relativo piacere. Questa modesta rievocazione valga anche a significare la nostalgica gratitudine per la sua grande umanità: e per quel periodo perduto].

E' nato a San Remo durante la guerra, nella stessa strada in cui il padre di Italo Calvino dirigeva un fantastico Orto Botanico. E' andato all'asilo nello stesso edificio in cui Eugenio Scalfari frequentava il liceo. Ha seguito la famiglia in Sicilia, facendosi accompagnare a scuola dal capomafia di Casteldaccia e sedendo nello stesso banco col cugino di Dacia Maraini. Attore per caso, a soli diciassette anni è stato scelto da Aldo Trionfo per un noir scandaloso di Jean Genet insieme a Paolo Poli. Folgorato da Giorgio Strehler, è stato gratificato da un intenso scambio epistolare con Paolo Grassi, e molto più tardi anche con Ivo Chiesa. Passato alla regia, ha vinto una "Noce d'oro" che gli è stata subito rubata da una banda di zingarelli. Dopo il '68 è stato fatto segno di ripetuti assalti da parte di alcuni socialisti craxiani, già pronti a trasferirsi alla corte di Berlusconi, per la sua adesione al PCI. Ciò nonostante è riuscito a far conoscere Karl Valentin in Italia, a riscoprire Achille Campanile, a rendere omaggio a Giorgio Gaber "da vivo". Ha organizzato eventi en plein air, rassegne di spettacoli e poesia, corsi di recitazione un po' dovunque, arricchendo i curricula di tanti giovani attori. Oggi dirige a Cagliari "La Fabbrica Illuminata", con l'intento di ridare spazio ad autori, attori, musicisti, scenografi, costumisti, sopravvissuti ad un teatro che rispecchia il nulla che siamo: paese senza più morale, popolo senza più cultura, collettività senza più identità. Un pubblico che ama il nulla e si specchia gaudente nella propria inesistenza».

Le luci degli arabeschi

Intervista a Roberto Villa: fotografo sul set del Fiore delle mille e una notte di Pasolini

Giorgia Bruni

Roberto Villa nasce a Genova il 21 settembre del 1937. Nel 1957, dopo aver conseguito una laurea in elettronica, fonda la società *AudioVisualCommunication* con il duplice obiettivo di unire la prassi allo studio approfondendo i processi della comunicazione audiovisiva con la creazione di una vera e propria didattica dell'informazione trasmessa dalle immagini e dai suoni, e lavorando attivamente nel campo fotografico e pubblicitario. L'amore per la ricerca, insito nel suo spirito, lo conduce a realizzare alcuni lavori sulle teorie dell'audiovisivo al fianco di Bruno Munari e Marcello Piccardo e allo studio di computergrafica negli Stati Uniti, presso l'Istituto di Tecnologia del Massachussets (MIT). Il biennio 1966-1969 lo riconvoca alla natale città ligure in veste di direttore della Galleria d'arte d'avanguardia "Carabaga"; il medesimo arco temporale vede nascere le sue prime collaborazioni con il mondo televisivo e, nel 1967, Villa inizia a dedicarsi alla fotografia: ambito in cui raggiunge l'affermazione raccogliendo un successo immediato tanto che, nel 1969, diviene direttore artistico della rivista "Fotografiamo" e nei primi anni settanta collabora con periodici del calibro di "Vogue", "Playboy", "Photo Magazine", "Photo13", "National Geographics". Nel 1973 Pier Paolo Pasolini lo invita sul set del *Fiore delle mlle e una notte* per immortalarne le riprese. Villa segue il Poeta delle *Ceneri* in Oriente dove cattura luci, sguardi, movimenti e, forse in quel momento non pienamente consapevole, dove si rende custode e autore di un patrimonio culturale inestimabile.

Come ha conosciuto Pier Paolo Pasolini?

Nel 1972 durante un convegno nel quale si parlava di come tagliare i film in TV per inserire la pubblicità. Allora, per i neo produttori TV, il problema non era infastidire lo spettatore ma non perdere la pubblicità. Finito il convegno gli ho chiesto se avesse avuto tempo e piacere di parlare dei problemi di linguaggio nel Cinema (com'è noto ha scritto molti saggi sul tema e si è confrontato con molti illustri specialisti dell'epoca). Mi ha detto di si aggiungendo che, però, di lì a poco sarebbe dovuto partire per il Medio Oriente per girare un film, ma la cosa doveva essergli piaciuta così tanto che, quasi fra sé e sé, ma ad alta voce disse: «Però, se vuoi, posso dire alla produzione che c'è un fotografo sul set.». Qualche tempo dopo partivo anch'io per raggiungere la troupe ad Aden.

Enzo Ocone, qualche tempo fa, mi disse «Se fosse vivo Pier Paolo probabilmente sarei morto io.». Ironizzava alludendo alla precisione con cui era solito operare Pasolini. Anche con lei era molto esigente? Com'era il vostro rapporto?

Era sempre molto disponibile ed avevo la possibilità di fare qualsiasi cosa, ma la mia presenza era motivata da un dibattito in corso: il processo linguistico del cinema. Pier Paolo Pasolini portava avanti la sua teoria del Cinema come linguaggio della realtà ed io come sistema linguistico che faceva riferimento sia al rigore della linguistica sia alla teoria dell'informazione che tende a ridurre a zero le ambiguità nella comunicazione.

Il fiore delle mille e una notte - Fondo Roberto Villa

Roberto Villa inaugura la mostra delle sue foto sul set del fiore delle mille e una notte a Palazzo del Broletto, Como, 2014

Com'era Pasolini sul set e qual'era il rapporto che aveva con gli attori del Fiore delle mille e una notte?

Non ha mai creato alcun problema, anzi, c'era un'atmosfera di grande cameratismo. Scontrarsi con Pasolini era impossibile: era la gentilezza in persona, sempre. Non è mai accaduto nulla nel senso più assoluto. Non era una persona cupa come molti credevano o pensavano, ma quando lavorava si concentrava al tal punto da risultare sempre molto serio. Pasolini sul set era molto concentrato sulle pagine del suo copione. Invidiava ai locali la loro "purezza" che sperava non inquinata dai modelli della "civiltà dei consumi", quella che aliena davanti alla "moda" o ai rituali del consumo occidentale. Al ritorno, a chiusura dei lavori cinematografici e delle riprese, una selezione di 400 immagini fu mostrata a Pasolini il quale, stupito, commentava i bei colori, i bei posti, come se non li avesse mai visti. Si complimentò con sincerità.

Qual'è l'ultimo ricordo che ha di Pier Paolo Pasolini?

L'ho incontrato a Cinecittà per il rifacimento di una scena che, per problemi dovuti al deterioramento della pellicola, forse esposta al troppo caldo, ha dovuto essere rifatta. Ho portato a Pier Paolo un book con 20 pagine di 20 diapositive, per un totale di 400 diapositive. Mentre Pasolini le guardava con attenzione, ogni tanto osservava: «che bei posti», «che bei colori» con la sua voce autenticamente ingenua e meravigliata. Alla fine della visione ha aggiunto: «Hai realizzato un film che non conoscevo!»

Avevate altri progetti in cantiere da realizzare?"

Non ne ho mai parlato, ma avrei desiderato realizzare un progetto su Cielo D'Alcamo, in modo particolare mi affascinava l'idea di lavorare sul componimento *Contrasto.*

Ricorda qualche aneddoto in particolare?

In una circostanza ho risolto problemi tecnici che erano sfuggiti a Pier Paolo e che la reverenza che avevano verso di lui aveva trattenuto tutti dal farglieli notare. Durante una ripresa sul piazzale della Moschea del Venerdì, ad Esfahan; questa stava per passare al 43° ciak quando mi sono avvicinato a Pier Paolo, accanto alla cinecamera, dicendogli: «Pier Paolo, hai notato che, quando l'attore raggiunge il punto in cui deve fermarsi, si alza in punta di piedi e poi ricade?». Mi guardò perplesso e poi, rivolgendosi agli assistenti, con tono stupito e interrogativo disse: «Perché non mi avete detto niente? Ecco perché, ad un certo momento, mi usciva dall'inquadratura!».

La 43° ripresa è stata quella giusta!

A parte questo, lo "scambio" con Pier Paolo era costante; quello per cui, di fatto, ero là era il problema del linguaggio cinematografico a cui eravamo entrambi interessati.

Nel 2008 Roberto Villa ha donato il suo prezioso archivio alla Cineteca di Bologna.

Giorgia Bruni

6° Firenze Filmcorti Festival da record

Marino Demata

Si sono concluse le quattro giornate di Festival con una affollatissima edizione della kermesse delle Opere letterarie, che per il quarto anno consecutivo chiude il ciclo degli eventi organizzati da Rive Gauche-Festival. L'evento finale è stato preceduto da tre giorni di festival cinematografico dedicati ai Cartoni animati e ai film realizzati dalle scuole, al "contest dedicato" alle sceneggiature e ai Film sperimentali e innovativi. Considerando anche le quatto giornate di primavera, dal 30 maggio al 2 giugno, nelle quali il Festival ha prodotto il suo massimo sforzo, con proiezioni e ospiti dal mattino fino a notte inoltrata, non si può che stupire per la tenacia e la passione con la quale si sono impegnati tutti i rappresentanti del nostro staff, dai tecnici agli addetti alla comunicazione che si sono succeduti nelle due sessioni del Festival, agli organizzatori, E lasciatemi dire che le cifre sono da capogiro: tra il Festival di primavera e quello di ottobre appena terminato gli spettatori hanno potuto vedere oltre 120 film e discutere dei soggetti di oltre 30 sceneggiature. A questo proposito va rimarcato che il nostro è uno dei pochissimi Festival in Italia dove gli scrittori possono cimentarsi illustrando le loro sceneggiature, con la possibilità, come premio finale, di inviare i loro lavori presso i produttori di Hollywood e New York per una possibile trasposizione cinematografica. Nelle quattro giornate autunnali del Festival il pubblico è intervenuto massicciamente negli eleganti ambienti de *Le Murate. Progetti Arte Contemporanea,* che in alcuni momenti sono apparsi veramente affollati, raggiungendo un totale di quasi 350 persone, che, sommate al pubblico della quattro giornate primaverili, ci danno il senso dell'interesse che questo Festival suscita nella città di Firenze e non solo. E se scorriamo i nomi e le provenienze delle opere premiate, ci rendiamo conte di un altro carattere ormai peculiare dal Firenze FilmCorti Festival: l'internazionalità. A vincere il premio più ambito in questa sessione di ottobre relativa ai Film innovativi e sperimentali è stato un bellissimo film giapponese, *Koe/Voice*, mentre, lo ricordiamo, la sessione di primavera era stata appannaggio del film *Lucy* del venezuelano Roberto Gutierrez. Uno scrittore polacco ha invece vinto con merito la sessione dedicata alle sceneggiature. Gli autori italiani hanno conquistato i posti d'onore in ognuna delle varie competizioni, e hanno fatto il pieno (i tre primi premi) nella giornata dedicata ai ragazzi. Da rimarcare, a proposito di questa giornata, la presenza, per la prima volta al nostro Festival, di opere realizzate nelle scuole, concretizzando quel binomio al quale da tempo stiamo lavorando in varie sedi: cinema e scuola, Senza dimenticare che, nelle 4 giornate primaverili, il Festival ha avuto il grande privilegio di accogliere i giovani dell'Accademia e lo loro interessanti creazioni. L'appuntamento è per la prima settimana di maggio con la settima edizione del Festival, per la quale tutti noi siamo già al lavoro ancora per interessare, rallegrare e stupire.

Marino Demata

Mibact, Regione Toscana, Fondazione Sistema Toscana, Mus.E/Eventi Firenze, Estate Fiorentina 2019, Le Murate PAC, Accademia di Belle Arti di Firenze, **Diari di Cineclub**, InkTip, FH55 Gran Hotel Mediterraneo

Responsabili del Festival e giuria Corti

firenzefilmcortifestival.com

"SugarLove" di Laura Luchetti primo premio della selezione Animazione: "L'autrice ha meritato il massimo riconoscimento della categoria, perché con mano lieve e delicata, ci ha presentato la tenera storia d'amore tra Gemma e Marcello, le due statuine di zucchero che adornano una torta nuziale. È originalissima l'idea di far interagire le ombre degli esseri umani. Così come è interessante che i riflettori della storia siano puntati sulle statuine di zucchero; mentre gli sposi, che si immagina debbano essere i reali protagonisti della serata, sono relegati sullo sfondo"

Location Firenze FilmCorti sala Kelly La Rocca – Progetti Arte Contemporanea - Le Murate Firenze

Valentina Gensini Direttrice Artistica Le Murate PAC

Firenze FilmCorti Festival – *sessione autunnale*

Vince Voice/Kore del regista giapponese Takeshi Kushida

Paola Dei

La sessione autunnale del Firenze FilmCorti Festival che si è svolto a Le *Murate Progetti di Arte Contemporanea* dal 16 al 18 ottobre più la giornata del 19 dove si è svolto il concorso/festival per opere letterarie in prosa, poesia e testi teatrali, conferma la qualità di questo Evento culturale che racchiude grandi tesori e che richiamando echi antichi fra le mura storiche delle location fiorentine, porta in primo piano linguaggi moderni e sperimentali. Nella giornata del 16 ottobre, come si legge anche sul sito del Comune di Firenze, si sono visti i lavori dei finalisti della sezione "Animazione" e "Film per/delle scuole". Per la prima categoria sono sette i titoli scelti dalla giuria mentre per la seconda sono tre i titoli provenienti dalla *secondaria di primo grado Dante Alighieri-Modugno di Bari* e due dalla *Primaria Rodari di Cecina*. Infine sono stati selezionati due cortometraggi arrivati dal *Festival Animattikon di Cipro* con cui è gemellato il Festival. Per quanto riguarda invece la categoria sono 28 quelle in lizza per il round finale del 17 ottobre: vengono in gran parte dall'Italia ma anche da USA, Inghilterra e Turchia. Ricordiamo che in premio per i primi tre vincitori ci sarà la possibilità di vedere segnalate le opere alle migliori case di produzione degli USA. Infine, il 18 ottobre, prima della premiazione, verranno proiettati i ventuno corti selezionati per la sezione "*Film sperimentali e innovativi*" provenienti da Belgio, Stati Uniti, Canada, Germania, Giappone, Polonia e Italia. Il primo classificato potrà mandare il proprio lavoro all'Hollywood Screening Film Festival, altro festival con cui c'è un gemellaggioi e che manderà a Firenze il video vincitore. Una bella formula di scambio che non tarderà a portare i suoi frutti sia al mondo dei giovani sia in quello del pubblico di ogni età. Il film che ha riscosso maggiori consensi fra i membri della giuria composta da un folto numero di esperti e critici é un piccolo capolavoro di regia del cineasta nipponico Takeshi Kushida che porta il titolo *Voice/Kore* un 'opera dove i piccoli dettagli vengono illuminati dalla mdp come se ci trovassimo dentro ad un Aiku, le piccole composizioni giapponesi formate da tre stringe di cinque,sette e cinque sillabe dove sembra di leggere un mondo. Un gioco di sovrapposizioni fra mondo interno e mondo esterno e... si compie la magia attraverso la quale Takeshi trasforma in poesia un sogno. Il lirismo di una immagine prende corpo suggestiva e struggente e accompagna una danza che fa da sfondo alla monotonia di un lavoro sempre uguale che trova il suo contrappeso in una capacità creativa che sembra sgorgare dalla ferita di una natura isolata e schiva che si nutre dei suoni della natura. Il respiro del protagonista va e viene come la forza dirompente del vento fra il crepitio di qualche foglia secca e l'immagine di una donna; forse il riflesso della sua anima, o forse ancora il ricordo di un amore, o meglio il desiderio che si materializza fra una manciata di fragilità simili alle nostre. Il corto che riceve il premio di questa edizione é elegiaco ed essenziale dove emerge una spiritualità profonda che mette in relazione le due nature: quella umana e quella Divina. Il tempo e lo spazio vengono annullati dalla potenza del sogno mentre gli sguardi e i suoni sono i veri attori e registi di tutta l'opera. É meraviglioso vedere condensate in 10 minuti tante abilità registiche dove la fragilità dell'essere umano è il più piccolo dei segreti si inscrivono nell'immensitá di mondi fantastici. É come se la mente del protagonista si estraniasse dal punto in cui si trova e incontrasse un'altra anima, o l'essenza di essa. La cultura orientale ha molto da insegnarci da questo punto di vista e la lezione di grandi registi come Miyazaki, il Maestro dello studio Gnibli, o Akira Kurosawa hanno saputo farci vivere momenti indimenticabili. Takeshi Kushida é nato nel 1982 ed é stato membro di Pyramidfilm aTokyo. Fra i suoi film ricordiamo *Flow* che ricevette nel 2003 il Primo Premio Rencontres Audiovusuelles e *Kannnon* del 2004 che ha ricevuto una menzione speciale al Wiro Media Art Biennale. Tutti i suoi film successivi a questi hanno sempre avuto riconoscimenti nel mondo e anche questo premio fiorentino appare quantomai meritato.

Paola Dei

Voice/Kore di Takeshi Kushida

Marino Demata, presidente del Rive Gauche che organizza il Firenze FilmCorti Festival, Angelo Tantaro, Vice presidente

Da sx Luciano Nocentini, Angelo Tantaro, Arianna Pelagi, Marino Demata, Maria Rosaria Perilli

Un momento del dibattito con il pubblico

Angelo Tantaro; Giulia Zoppi, giurata; Isabella Mancini, ufficio stampa

Voice, il corto vincitore del Firenze Film Corti Festival

Andrea Fabriziani

Un uomo si alza dal letto, si prepara, esce di casa e svolge duramente il suo lavoro, tra la monotonia della quotidianità e il silenzio assordante del mondo solitario in cui vive. E sarebbe più preciso dire che l'uomo non vive la sua vita. Lui si limita ad esistere. Solo e avviluppato attorno alla ripetitività che si presenta giorno dopo giorno, sempre identica a sé stessa, finché la sua vita fatta di lavoro e solitudine durerà. Dall'altra parte, la natura, vibrante ed eterna, senza la finitezza dei giorni monotoni dell'uomo. *Voice* (*Koe*, Giappone, 2017) è il cortometraggio diretto da Takeshi Kushida, vincitore dell'ultima edizione del Firenze Film Corti Festival, e mostra la vita nella sua fredda ripetitività sotto un punto di vista poetico che porta la narrazione ad un livello in cui i temi sono messi a confronto con il proprio opposto, in una dialettica più che mai di attualità. Il mondo in cui viviamo è rumoroso, confuso e caotico anche quando si tenta di nascondere il caos sotto strati di ordine, regola e misura. L'umanità, rappresentata qui dal protagonista, trascorre la propria esistenza in questo ambiente sostanzialmente venefico, in cui l'unico straccio di libertà individuale, l'unico strappo alla regola, sembra essere l'effimero. Le piccole cose, i rumori dei freddi macchinari da lavoro, i suoni astiosi che penetrano l'animo del protagonista, sono gli unici stimoli sensoriali disponibili e vanno a fondare un ambiente sonoro in cui ormai si è immersi senza via di fuga. Quando all'improvviso il vento soffia, mentre l'uomo è solo nel suo appartamento, ecco che qualcos'altro si risveglia. Un arbusto in preda alla corrente sbatte i suoi rami. Si agita con forza, fa rumore, ma non più quello delle macchine. Questa volta è un rumore estraneo, insopportabile al punto da spingere l'uomo a lottarvi contro e a ferire la pianta con violenza. L'ombra di una ragazza, come in uno spettacolo di teatro delle ombre o di cinema delle origini, si staglia sulla parete dell'appartamento. L'anima della pianta non è morta e continua a mostrarsi. È la proiezione della natura, la sua personificazione (o quasi). Nasce un nuovo contatto in cui l'umanità imbarbarita (anche se il macchinario freddo e metallico e i suoi versi ripetitivi vogliono suggerire il contrario, spacciando un progresso illusorio) tocca di nuovo, con la punta delle dita, la grazia e la semplicità della natura circostante dopo averla persa. Ed è finalmente coinvolta, come contagiata. La continua voce della natura invita il protagonista e il pubblico ad un nuovo percorso che in realtà riguarda non una progressione, ma un ripensamento di ciò che si ha già. Suggerisce una riflessione più pacata e pacifica ma anche dura, quasi leopardiana: la natura, dotata di un'identità e di una grazia unica, che circonda il protagonista così come il suo ambiente lavorativo, potrebbe e dovrebbe sopravvivere anche senza la presenza ingombrante dell'umanità. Allo stesso tempo, la sua condizione eterna che si esprime attraverso i cicli della vita e della morte del continuo rigenerarsi, la rendono una vittima. La natura è spinta dall'azione deleteria degli uomini verso una delicatezza forzata, quella della caducità che invece dovrebbe essere propria dell'uomo e delle sue opere. E tra la solitudine del protagonista e, per estensione, di tutto l'essere umano da un lato e dall'altro la delicatezza eterna e statuaria della natura, nasce un contatto, una connessione fatta di reciproco rispetto e riconoscimento tradotto in un ascolto più consapevole e accorto del suono della natura. Un discorso che oggi assume un peso specifico crescente e che induce ad un risveglio necessario delle coscienze. Tornare sui propri passi, verso un'unione più cosciente e "umana" con la natura, è oggi un gesto rivoluzionario.

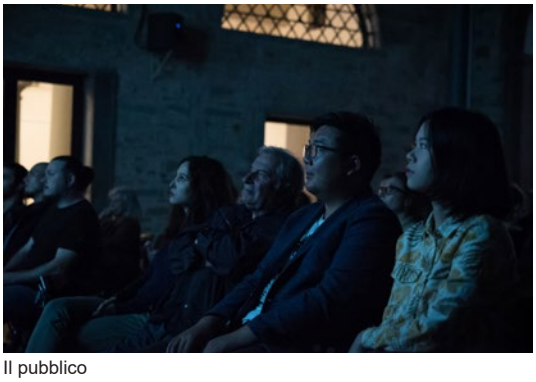
Andrea Fabriziani

Voice/Kore di Takeshi Kushida

Un veloce incontro organizzativo da sx Lori Demata, Angelo Tantaro, Arianna Palagi, Maria Rosaria Perilli, Marino Demata

Durante una proiezione

La primaria Rodari di Cecina (LI) con la maestra Paola Caforio hanno presentato "Enea e Didone" e "La nascita di Roma" Il Presidente Demata consegna la Targa.



Il pubblico

4. Concorso opere letterarie – Rive Gauche

Oltre cento spettatori al Concorso Festival per opere in prosa, poesia e testi teatrali: il successo del Rive Gauche Firenze

Maria Rosaria Perilli

Sabato 19 ottobre la "quattro giorni arte", organizzata dall'associazione fiorentina Rive Gauche, si è conclusa con la Cerimonia di premiazione dedicata al Concorso Festival per opere in prosa, poesia e testi teatrali. La sala Kelly La Rocca – Progetti Arte Contemporanea presso il complesso Le Murate, a Firenze, gremita di pubblico attento e curioso, ha ospitato i trentuno finalisti che, con le loro opere, tutte di altissima qualità, sono riusciti a superare la durissima selezione operata dai giurati Arrighetta Casini, Giorgio Diaz, Elisabetta Bavasso e Claudio Baldocci. «Difficile il compito che siamo stati chiamati a svolgere» hanno infatti affermato questi quasi all'unisono. «I testi erano tutti interessanti e scritti molto bene, ma una scelta va pur fatta e noi abbiamo agito con la massima professionalità, onestà e coscienza». Non solo premiazione, ma anche, o forse soprattutto, incontro fra autori, il pomeriggio si è rivelato ricchissimo di cultura e allegria. Gli scrittori, i poeti e i drammaturghi giunti da ogni parte d'Italia, hanno avuto la possibilità di parlare dei loro lavori, leggerli, o addirittura, grazie alla complicità di alcuni bravissimi attori, creare una sorta di palcoscenico per la recita dei testi teatrali pronti a far riflettere e sorridere, accompagnati dagli applausi più calorosi. Il clima di suspance è durato fino al momento della proclamazione dei vincitori: nessuno dei finalisti era infatti a conoscenza della propria posizione in graduatoria e l'emozione è riuscita a contagiare persino gli oltre cento spettatori dell'evento, evento che ha visto il prezioso intervento di Fabio Giorgetti, Presidente della Commissione Cultura del Comune di Firenze, e di Marco Colangelo, Presidente del Centro Parterre. Entrambi hanno portato i loro saluti e assistito all'intera cerimonia, consegnando, alla fine, targhe e coppe ai vincitori, mentre per Nardini editore, nuovo sponsor del concorso, è stato Claudio Aita a consegnare ai premi speciali – Francesco Ricci, "Prossimi e distanti", miglior testo di saggistica; Edoardo Bombardelli, "Il primo merlo", miglior prosa poetica; Giacomo Grifoni, "I signori del silenzio", miglior romanzo psicologico; Paolo Pajer, "Per altre vite", miglior romanzo a tematica sociale – una sceltissima selezione di libri. Seguito da Roberta Invernizzi che ha presentato al concorso il romanzo "Come una mosca nel latte", e Luisa Bolleri che ha partecipato con la raccolta di racconti "Precipitare", a trionfare, nella sezione A, Narrativa, è stato Giuseppe Petrarca, con "L'Avvoltoio", opera di grande rilievo che tratta, in chiave noir, di traffico d'organi e sbarchi clandestini. Nella sezione B, Silloge poetica, su Rita Imperatori con "La seconda parte" e Adriana Mirando con "Trame e chimere di amori impossibili" si è invece imposto Raffaello Corti con "Numeri primi", una serie di bellissimi acrostici dedicati alle opere d'arte, mentre per la sezione C, Testo teatrale, per la seconda volta consecutiva a sbaragliare tutti i concorrenti – seguito dalla vernacolare opera "I' mi' babbo gl'è amerihano" di Roberto Cardellini e dal connubio al femminile Meri Lolini & Giulia Romolini con "Alla luce" – è stato Gianluca Papadia con "Nel

segue a pag. successiva

Foto di gruppo serata della premiazione

da sx Ennio Bazzoni della Nardini editore; Maria Rosaria Perilli, Presidente di Giuria letteratura in prosa; Angelo Tantaro

La Giuria del Concorso/Festival Letterario Rive Gauche 4. edizone. Da sx Arrighetta Casini, Giorgio Diaz, Marino Demata (presidente Rive Gauche), Maria Rosaria Perilli (presidente di giuria), Claudio Baldocci, Elisabetta Bavasso

segue da pag. precedente

bluff dipinto di bluff", un testo che affronta attraverso sagacia e ironia la contemporanea problematica della disoccupazione. Il premio della Presidenza "Alla Carriera" è invece andato a Chiara Rossi & Silvestra Sbarbaro, drammaturghe e sceneggiatrici di altissimo livello. Ma questa edizione ha portato anche grandi novità: il premio dedicato al cinquecentenario della morte di Leonardo da Vinci, chiamato appunto "Leonardo 500", all'opera che maggiormente innova e arricchisce l'arte contemporanea, vinto da Lidia Sella con "Pensieri superstiti", una raccolta di poesismi, originale unione tra poesia e aforisma, e ancora un premio dedicato a Firenze, "Il Giglio", all'opera che maggiormente ha emozionato i giurati, questo vinto da Giorgio Saggiani con "Notturno tempo", liriche capaci di toccare il cuore di ogni lettore. E le novità non finiscono qui. Rive Gauche ha voluto quest'anno riconoscere un premio ancora più speciale, il premio "Città di Firenze", al vincitore assoluto, ossia all'opera che fra tutte, senza distinzione di sezione, è risultata essere la migliore, premio andato a Luciano Varnadi Ceriello, con "Oniric Chopin" un testo teatrale recitato e cantato su nove "Notturni" del grande compositore polacco. Il Ceriello si è aggiudicato, con la sua vittoria, anche una litografia del maestro Bruno di Maio, quotatissimo artista toscano, che ha voluto donare questa sua creazione. Lo stesso hanno fatto, e Rive Gauche ha ringraziato infinitamente, i maestri Enzo Neri, Andrea Bernalotti e Angelo Bonatti, omaggiando, con i loro dipinti, i primi classificati di ogni sezione. Soddisfattissimi del risultato dell'evento la presidente di giuria Maria Rosaria Perilli, che ha condotto l'intero pomeriggio artistico, e il Presidente di Rive Gauche Marino Demata, che ha concluso la manifestazione ringraziando il pubblico in sala, i concorrenti tutti e il Comune di Firenze, sempre attento e partecipe alle iniziative culturali dell'Associazione. Le manifestazioni di stima da parte dei convenuti sono state infinite e continuano in questi giorni. Dalle strette di mano alle parole più affettuose, dalle mail ai messaggi whatsapp, dai commenti facebook a quelli su instagram, e migliaia le foto relative all'evento pubblicate sui social. Tutti, insomma, contenti del risultato ottenuto, per qualunque posizione in graduatoria, delle motivazioni ricevute e che li hanno degnamente celebrati. L'invito di Rive Gauche è allora rivolto ancora una volta a scrittori, poeti e drammaturghi d'Italia: vi aspettiamo alla V edizione del nostro Concorso/Festival per opere in prosa, poesia e testi teatrali. Il bando uscirà in marzo e con altre novità, perché, come affermava William Makepeace Thackeray, "la novità ha un fascino a cui difficilmente possiamo resistere". E al Rive Gauche di Firenze, per fortuna, non si riesce proprio a resistere...

Maria Rosaria Perilli

Vive a Firenze è scrittrice, poetessa, critico letterario e redattrice. L'esordio come autrice è avvenuto col noir "Nero Vanessa", pubblicato da Nardini Editore di Firenze, a cui hanno fatto seguito altri testi. E' Presidente di giuria al Concorso per opere letterarie organizzato da Rive Gauche, giunto alla quarta edizione.

L'autore di tutte le foto sono del maestro Filippo Romanelli

Teatro

Il canto della caduta di Marta Cuscunà, storia di Resistenza al femminile

Giuseppe Barbanti

Marta Cuscunà, una delle più interessanti attrici - autrici del teatro di narrazione e di figura italiano, torna per il secondo anno a proporre in questa stagione *Il canto della caduta*, liberamente ispirato al mito del regno di Fanes, di cui in un allestimento molto complesso e articolato, sola in scena, sulla falsariga delle sue tre precedenti, molto diverse per i contenuti, storie di Resistenza al femminile (*È bello vivere liberi!*, *La semplicità ingannata* e *Sorry, boys*) racconta la fine. La vicenda evocata, proposta con un approccio originale e personalissimo, trae spunto dall'antica storia ladina che favoleggia di un'epoca dell'oro, in cui erano le donne a governare la società. E veramente frutto di un'appassionata inventiva è la compagine di corvi e pupazzi-bambini che Cuscunà ha scelto per guidarci, attraverso il ricordo di alcuni personaggi e testimoni esterni ai fatti cui il suo virtuosismo di interprete dà voce, in un percorso di cui solo la visione dal vivo è in grado di farci condividere l'intensità. L'inizio dello spettacolo ci propone quattro enormi marionette-corvi, appollaiati sul lato che guarda la platea della grande gabbia montata sul palco, manovrati attraverso un complesso sistema di leve dalla stessa Cuscunà in scena mimetizzata fra i pupazzi dei bambini, i protagonisti degli sviluppi successivi: i corvi stazionano sul campo di battaglia dove si è svolto lo scontro che ha segnato la fine definitiva del regno di Fanes e assumono nell'economia dello spettacolo la funzione del coro che descrive le fasi della battaglia cruenta, senza esclusione di colpi, che ha avuto luogo. I corvi sono ingordi, solo il permanere di un contesto di scontro è in grado di assicurare loro sostentamento in abbondanza, ma dialogano in maniera così sconclusionata e beffarda che, nemmeno gli orrori che narrano con copiosi dettagli, sono in grado di conferire serietà e spessore ad un eloquio grottesco. La società contrassegnata dalla pacifica convivenza, in cui le donne avevano un ruolo centrale direttamente nella struttura sociale e indirettamente anche nella dimensione religioso-sacrale, lascia il posto ad una realtà dominata dalla violenza e dalla sopraffazione. Secondo il mito, i sopravvissuti a cui è affidata la rinascita dell'intero popolo perduto, sono bambini, la cui infanzia rimane sospesa, incastrata nel tempo. Devono, infatti, nascondersi, altrimenti potrebbero essere uccisi: la guerra non risparmia nessuno. L'interrogativo, sotteso ai diversi piani della complessa narrazione, è al tempo stesso provocatorio e inquietante: è realisticamente possibile un ritorno alla mitica età dell'oro del regno di Fanes? Si può passare da una dimensione delle relazioni umane improntata all' ingiustizia sociale ed a scontri senza tregua ad un sistema costruito sull'aiuto reciproco fra gli individui e il pacifismo? Nello schermo televisivo, al centro della scena in basso, ritroviamo nel dialogo fra il re e la figlia principessa Dolasilla costretta dal padre a combattere e morire in battaglia gli echi di un approccio familiare a Marta Cuscunà, che anche nelle sue precedenti storie di Resistenza al femminile denunciava la violenza di cui sono vittime le sue creature. Il rapporto padre – figlia, ripreso dal mito, si arricchisce di sfumature letterarie che hanno la loro matrice nei testi di Riane Eisler, Marija Gimbutas, Christa Wolf, Heinrich von Kleist e Carol Gilligan. L'attrice-autrice friulana è anche in questa occasione eccezionale protagonista di uno spettacolo originale e impegnativo, di cui cura tutto, dall'ideazione alla realizzazione. Da segnalare per la costruzione dei pupazzi la collaborazione di Paola Villani

Giuseppe Barbanti

Le giornate del cinema muto di Pordenone 2019

Tra dive e ragazze odiose, comici e pistoleri

Nino Genovese

Non è certo insolito, un po' in tutti i festival cinematografici, vedere lunghe, interminabili file di persone, fuori, all'aperto, in attesa di assistere alle varie proiezioni: il che può risultare comprensibile perché si tratta di film nuovi, a volte anche anteprime internazionali...Ma che questo si verifichi anche per assistere a film dell'epoca del muto – come è capitato (e capita) regolarmente durante le Giornate del Cinema Muto di Pordenone - può destare, indubbiamente, una certa meraviglia; ma solo se non si riflette su una semplice considerazione: quei film sono anch'essi del tutto "nuovi" per gli spettatori di oggi perché si tratta di opere "riscoperte", scovate nelle Cineteche di tutto il mondo, sapientemente restaurate, e quindi – come tali – equiparabili ai film cui si assiste nei festival "normali". Ma, di certo, "normali" non possono considerarsi Le Giornate del Cinema Muto di Pordenone, che – nel corso dei loro 38 anni di vita - sono divenute un punto di riferimento imprescindibile non solo per coloro che studiano il cinema e vogliono conoscerne la genesi e gli sviluppi nei primi tempi della sua storia, ma anche per tutti quelli che – più semplicemente – lo amano, per ciò che esso ha significato (e significa), per il ruolo che esplica nella nostra società e per il fatto che – oltre ad essere "gustato" in sé e per sé – può contribuire a farci comprendere meglio il cinema di oggi e la nostra convulsa realtà. In effetti, le "Giornate – che, personalmente, abbiamo visto nascere ed abbiamo seguito in (quasi) tutto il loro percorso – rappresentano in Italia il meglio che si possa offrire relativamente al cinema muto: ed è anche anche per questo motivo che nella città del Friuli, ogni anno, in occasione del festival, arrivano ospiti praticamente da tutti i continenti (in special modo dagli Usa), che non vogliono perdere l'occasione rara (se non unica) di assistere alla visione di opere dimenticate, perdute, che, in tal modo, rivivono di nuova vita, suscitando in noi le stesse emozioni provate dai loro contemporanei, prima di finire di nuovo a giacere negli archivi, dove, però, sono state amorevolmente conservate, tanto da farle giungere fino a noi (almeno in parte, ché circa il 50% del patrimonio del cinema muto mondiale è da considerarsi, purtroppo, perduto!). Nate nella città del Friuli su iniziativa dell'Associazione «Cinemazero» di Pordenone (soci fondatori sono Piero Colussi, Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli, Andrea Crozzoli, Luciano De Giusti, Livio Jacob, Carlo Montanaro, Piera Patat e gli scomparsi Mario Quargnolo e Davide Turconi), cui si è aggiunta la «Cineteca del Friuli» con sede a Gemona (il cui responsabile, Livio Jacob, ne è l'attuale Presidente), le «Giornate» hanno avuto come direttori prima Davide Turconi, poi David Robinson (divenuto ora "direttore emerito") e, dal 2016, Jay Weissberg. A causa della demolizione del vecchio Cinema-Teatro Verdi di Pordenone, si sono trasferite, per ben sette anni, nella vicina Sacile, ritornando a Pordenone nel 2007, con le proiezioni presso il nuovissimo Teatro Verdi, che presenta un'architettura ultra-moderna ed avveniristica, almeno nell'aspetto esterno (ché all'interno non sono mancati i problemi di funzionalità e visibilità, ora in gran parte risolti).

THE ARYAN (La fiera domada/Il bandito della miniera d'oro) (US 1916) di William S. Hart. Credits: Academy of Motion Picture Arts and Sciences – Margaret Herrick Library, Los Angeles

Fiodor Nikitin OBLOMOK IMPERII (Fragment of an Empire) [Un frammento d'impero] (USSR 1929) di Fridrikh Ermler..Credits: San Francisco Silent Film Festival

L'edizione del 2019 (la 38.ma) si è svolta dal 5 al 12 ottobre ed è stata – come sempre – ricca di film (ben 217 fra corti e lungometraggi), di eventi, di suggestioni e di rimandi; ma, se al suo interno vogliamo proprio individuare un *fil rouge* conduttore, esso è rappresentato dalla preponderanza della commedia e dalla notevole presenza femminile all'interno di tutte le sezioni. Tre sono stati gli "Eventi speciali": quello della serata inaugurale – in occasione dei 130 anni dalla nascita di Charlie Chaplin – ci ha fatto assistere a *The Kid / Il Monello* (1921), in cui "Il Vagabondo" è accompagnato dal bambino di 6 anni Jackie Coogan: uno dei film più noti ed amati di Chaplin, in cui l'autore riesce a fondere una grande ispirazione poetica con elementi autobiografici, legati alla sua difficile infanzia; la partitura musicale, composta dallo stesso Chaplin, è stata eseguita dal vivo dall'Orchestra San Marco di Pordenone, diretta da Timothy Brock. L'evento di chiusura è stato il terzo film di Alfred Hitchcock (il secondo tra quelli pervenuti), dal titolo *The Lodger – A Story of the London Fog* (1927), tratto dal romanzo di Marie Belloc Lowndes ed ispirato ai delitti di Jack Lo Squartatore, che terrorizzarono la capitale inglese alla fine dell'Ottocento; ed è forse il primo film in cui si individuano chiaramente temi e stilemi che caratterizzeranno le sue opere successive; anche qui non è mancato l'accompagnamento dal vivo della musica composta appositamente da Neil Brand ed eseguita dall'Orchestra pordenonese con la direzione di Ben Palmer. D'altronde, musica e cinema, strettamente fusi in un tutt'uno inscindibile (come è sempre stato in tutta l'epoca del muto), costituiscono la caratteristica peculiare della manifestazione; e ciò contraddistingue anche il terzo evento, *Oblomok Imperii* (*Un frammento d'Impero*), produzione sovietica del 1929 (presentata nel nuovo restauro realizzato da EYE Film Museum, GosFilmFond of Russia e San Francisco Silent Film), il cui regista, Fridrikh Ermler, si avvalse della musica di Valdimir Deshevov, eseguita

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sempre dall'Orchestra San Marco di Pordenone, in prima internazionale, con la direzione di Günter A. Buckwald. Si diceva della presenza preponderante della commedia e della forte presenza femminile. Così, una sezione si è occupata, in particolare, dello Slapstick europeo, che – a sua volta – ha influenzato la comicità americana, inclusa quella di Stan Laurel & Olivier Hardy (Stanlio e Ollio), di cui abbiamo visto il primo, delizioso film in cui compaiono insieme, *Duck Soup* (1927) di Fred Guiol (supervisore Leo McCarey). Poi – a fondere idealmente comicità e mondo femminile - vi sono stati i cortometraggi delle cosiddette "Nasty Women" (espressione divenuta virale negli Stati Uniti nel 2016, da quando Donald Trump definì "Nasty Woman", cioè "Donna odiosa", la rivale Hillary Clinton, come simbolo del movimento femminista e della ribellione delle donne contro l'ordine costituito e le convenzioni sociali), che, già in quegli anni lontani, erano impersonate da Léontine, Cunégonde, Lea, Rosalie, Bridget, Tilly e tante altre, che - con i loro comportamenti impertinenti, " e "sopra le righe" – rappresentavano simbolicamente le lotte per l'emancipazione delle donne in tutti i campi. E sempre nell'ambito dell'universo femminile, spicca la presenza di un'attrice a tutto tondo, Marion Davies, la cui bellissima foto - scattatale dalla grande fotografa Ruth Harriet sul *set* del film *Beverly of Graustak / Il Principe Azzurro* - è riprodotta nel manifesto del festival. Nota a margine e piccola curiosità: Marion Davies (allora sedicenne) era l'amante del quarantenne magnate della stampa William Randolph Hearst, a cui si è ispirato Orson Welles per il suo primo film, il capolavoro *Citizen Kane / Quarto potere*, per raffigurare il protagonista, che prima di morire pronuncia ripetutamente la parola *Rosebud* (*Rosabella* in italiano), che poi, alla fine, si scopre essere la marca dello slittino con cui giocava da piccolo; ma, in realtà (e non può essere casuale) "Rosebud" (che significa letteralmente "Bocciolo di rosa", "Bottone di rosa") era l'affettuoso nomignolo con cui Heart, nell'intimità, chiamava maliziosamente l'organo sessuale, o meglio ancora il clitoride, della sua giovane amante!. Altre donne della rassegna sono state le dive francesi Suzanne Grandais e Mistinguett, l'italiana Elettra Raggio (attrice, sceneggiatrice, regista e produttrice), Joan Crawford, Costance Bennett, Sally O'Neil (tutt'e tre insieme in *Sally, Irene and Mary / Le Tre Grazie*, 1925, di Edmund Goulding), ed altre ancora. Sul versante "maschile", invece, spiccano i nomi innanzitutto del nostro Mario Bonnard (con la seconda parte della rassegna a lui dedicata); ma anche di Reginald Denny, comico principale della Universal Pictures, cantante ed inventore dei droni, di cui la nipote Kimberly Pucci ha presentato il libro a lui dedicato; e – soprattutto – quello di William S. Hart, tra i più noti "pistoleri" del *western* del periodo muto (insieme con Max "Broncho Billy" Anderson, Tom Mix, Ken Maynard), i cui film contengono *in nuce* tutti i temi e i caratteri connotativi che diventeranno i canoni tipici e peculiari del *western* classico, che è «il cinema americano per eccellenza» (André Bazin), «l'unica mitologia americana possibile» (John Carpenter). E, d'altronde, il cinema del periodo del muto è una sorta di *hortus conclusus*, di periodo ben circoscritto e delimitato (che va dal 1898, data della nascita "ufficiale" del cinema, al 1927, anno della proiezione pubblica del primo film sonoro), che, però, contiene tutti i generi, i temi, le caratteristiche anche tecniche (dal colore al cinemascope al tridimensionale) che entreranno a far parte del cinema "adulto". Nell'ambito del vasto ed eterogeneo "cartellone", possiamo pescare ancora l'evento *A colpi di note* (con due brevi film accompagnati dalle musiche eseguite dal vivo dai giovanissimi studenti di due Scuole Medie); la sezione "Il Canone rivisitato", con classici come *Faust* (1926) di Friedrich Whilelm Murnau, *Joan the Woman / Giovanna D'Arco* (1916) di Cecil B. De Mille (prima mondiale dello splendido restauro 2019),

Stan Laurel, Oliver Hardy DUCK SOUP (US 1927) di Fred Guiol Credits: Lobster Films, Parigi

Mary Johnson, Stina Berg, Lili Ziedner, Dagmar Ebbesen, Karl Gerhard, ? MANNEKÄNGEN [Il manichino] (SE 1913) di Mauritz Stiller. Credits: Svenska Filminstitutet, Stockholm

Laura La Plante, Reginald Denny SKINNER'S DRESS SUIT (La scalata ai dollari, US 1926) di William A. Seiter. Credits: Collezione Kimberly Pucci

Mistinguett CHIGNON D'OR (FR 1916) di André Hugon Credits: Direction du patrimoine cinématographique du CNC

ŘUTSU-JUKU SEIKLUSI [Le avventure del cane Juku] (EE 1931) di Voldemar Päts, Animazione di Elmar Jaanimägi Credits: Eesti Rahvusarhiivi Filmiarhiivi, Tallinn

Otets Sergii / Padre Sergio (1917) di Yakov Protazanov, e il meno conosciuto, ma stupendo ed eccezionale, *Gardiens de Phare / Guardiani del Faro* (1929) di Jean Grémillon; le *Masterclasses*; lo sconosciuto ed "invisibile" cinema estone; i corti della Repubblica di Weimar; gli originali (a volte molto divertenti) filmati di vere e proprie pubblicità; i film sul cinema; il Cinematografo delle origini (con il Cinematografo tascabile di Léon Beaulieu); il Premio Jean Mitry (giunto alla 34.ma edizione, assegnato agli studiosi statunitensi Donald Crafton e Margaret Parsons), ed altro ancora. Un consuntivo, dunque, che – ancora una volta – non può che ritenersi estremamente positivo: e ciò nonostante un certo ridimensionamento d'insieme determinato da notevoli "tagli" nei finanziamenti, che sempre più stanno colpendo soprattutto gli "eventi culturali", e dalla "crisi economica", che sta attanagliando quasi tutto il mondo, riflettendosi, in modo particolare, su tutto ciò che può essere considerato "superfluo", ma che, invece, tale non è, dato che di "cultura" in senso lato si ha sempre un vitale bisogno!...

Nino Genovese

L’evoluzione non è un pranzo di gala

Nicola Santagostino

40 anni fa il primo film di quella che sarebbe poi diventata la saga di Alien fece capolino nelle sale, lasciando un segno che probabilmente avrebbe infettato la società più di quanto un facehugger riesca a fare con un corpo ospite. L’alieno che penetrò all’interno del tessuto dell’immaginario collettivo dell’epoca scardinò totalmente quello che avevamo sempre immaginato, e anche se già alcuni accenni a esseri che propriamente senzienti non erano o che comunque non ragionavano nell’ottica umana di “guerre di conquista” erano stati fatti in altre produzioni. Il mito dello xenoformo nasce da un raro misto di estetica dichiaratamente sessuale, di deformazione della maternità, (pensiamo a come si riproduce l’alieno usando una forma di violenza sessuale che trasforma qualsiasi corpo in un utero pronto a eiettare la larva di quello che sarà il predatore definitivo) e di un senso di crisi della Storia. L’evoluzione del pensiero umano, infatti, prende toni più vicini all’orrore cosmico lovercraftiano che all’ottimismo di Asimov e della fantascienza precedente: gli astronauti non sono impavidi esploratori, ma semplici minatori alla ricerca di materiali da saccheggiare, le astronavi non sono splendidi vascelli cromati dotati di tecnologie incredibili, ma dei casermoni brutalisti che si muovono in un universo freddo che ignora quella razza che vorrebbe esserne il padrone.Lo stesso alieno non è una creatura che ha uno scopo che prevede esseri umani, se ci pensiamo, la sua funzione è solo quella di essere una macchina di morte perfettamente progettata il cui fine ultimo è lo sterminio. Di fatto potrebbe tranquillamente usare qualsiasi corpo come ospite, e infatti nel terzo film sarà un cane a fungere da incubatrice. Possiamo quindi considerare Alien il padre del decostruzionismo che tormenterà gli anni ‘80 donandoci capolavori come Watchmen di Alan Moore o Crisi sulle Terre Infinite da parte della DC Comics, l’inizio di una età del bronzo che ci viene sbattuta in faccia mostrandoci come nel futuro il confine tra umano, non umano e disumano sia ormai troppo labile, come davanti alle domande poste dal cyberpunk pure la Space Opera debba chinare il capo e ammettere da un lato che il fallimento delle utopie degli anni ‘60 e ‘70 sono ormai state assimilate agli occhi del pubblico e che il mondo verso cui la Nostromo ci sta portando altri non è che l’evoluzione normale di un percorso che affonda le sue radici nelle riflessioni sul capitalismo e sulla tanto decantata libertà delle decadi precedenti. In un ambiente claustrofobico dove altro non sei che uno strumento, esattamente come l’androide che ti accompagna, nelle mani di una megacorporazione che vede nello spazio solo l’ennesimo materiale da cui ricavare profitto, la tua vita non vale nulla, anzi, vale talmente poco che il vero conflitto consiste su chi sarà il primo ad eliminarti, l’alieno senza volto o il dirigente che da lontano decreta la tua morte per salvaguardare un potenziale strumento da cui trarre guadagno dopo averne carpito i segreti e avere imparato come riprodurlo in massa? E la prima specie non umana con cui davvero si ottiene un confronto può essere davvero definita ostile quando altri non è che un superpredatore alfa che altro scopo non ha se non l’uccisione di tutto ciò che incontra? Non è forse lo xenomorfo molto più simile a una macchina capace di autoriprodursi sfruttando risorse esterne, che a un animale vero e proprio? Un essere iperperformante che colonizza ed estrae dal corpo ospite ciò che gli serve senza curarsi delle conseguenze, l’apex predator che insegna all’essere umano che forse sul suo pianeta potrà essere in cima alla catena alimentare per via della sua intelligenza, ma che per la prima volta si trova a scontrarsi con qualcosa che in una forma distorta e malata è assai più pragmatico di lui, anche nella sua stessa struttura fisica e mentale. Un mostro che tutto divora senza porsi problemi e che non viene difficile paragonare alle sue stesse prede intrappolate in una scatola alla deriva in un universo che non è ostile, semplicemente è sordo e privo di pietà. Alien e lo xenomorfo aprono quindi l’anticamera a questa enorme riflessione: forse la grande Crisi del Novecento non è mai stata davvero metabolizzata, ma è stata nascosta sotto il tappeto e si è lentamente espansa in tutto quello che è fiction, andando a erodere qualsiasi idea positiva, a infettarla e a mostrare al pubblico che l’ottimismo del secolo precedente ormai è la portata principale di un banchetto a cui ci siamo abbuffati nel nome di una sempre maggiore efficienza, ma, perdonatemi il gioco di parole, ad un certo punto ci siamo resi conto di una cosa: l’evoluzione non è un pranzo di gala.

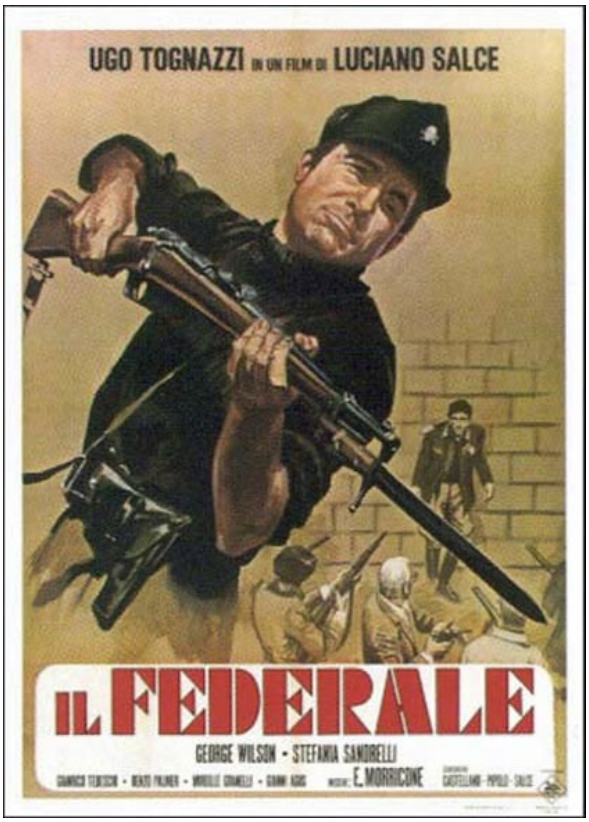
Nicola Santagostino

“Alien” sei film collection

Ricordando Luciano Salce: Il federale (1961)

Antonio Falcone

La recente mostra *Luciano Salce – L'ironia è una cosa seria*, curata da Emanuele Salce ed Andrea Pergolari con ideazione scenografica di Enrico Serafini, che ha avuto luogo a Roma, Palazzo Firenze, dal 25 settembre al 6 ottobre, ha consentito, a trent'anni dalla scomparsa, di riaccendere i riflettori sul poliedrico regista ed attore, dall'aria elegantemente distaccata, attivo in ogni settore dello spettacolo, radio e televisione comprese, intorno al quale sembrava invece sceso il silenzio; la sua vasta produzione, pur discontinua e a volte modesta nei risultati, andrebbe presa in considerazione distaccandosi dai pregiudizi espressi all'epoca, offrendo risalto alla grande abilità nella direzione degli attori, ai quali sapeva attribuire il giusto spazio, permettendogli di esprimersi al meglio delle loro possibilità interpretative. Da non dimenticare, poi, l'innato gusto per la satira sociale, con un sarcasmo dai toni amari, cui si univa uno sguardo disilluso, ironico ed autoironico, sulla decadenza morale del nostro paese in un arco temporale che va dagli anni Sessanta agli anni Ottanta. Salce (Roma, 1922-1989), una volta abbandonati gli studi giurisprudenziali causa l'incedere del II Conflitto (subì anche un periodo di prigionia in Germania), esordì in qualità di attore cinematografico (*Un americano in vacanza*, 1946, Luigi Zampa) ed interprete nel teatro di rivista quando ancora era studente all'*Accademia nazionale di arte drammatica Silvio D'Amico* di Roma, dove si diplomò nel 1947. Tre anni più tardi si trasferì in Brasile, su invito dell'amico Adolfo Celi: qui, dopo aver lavorato per la televisione ed assunto la vice-direzione artistica del *Teatro Brasileiro de Comédia*, oltre all'organizzazione, insieme a G. De Almeida, del *Teatro de Segunda Feira*, debuttò come regista cinematografico, dirigendo per la casa di produzione *Vera Cruz*, nel 1953, la commedia *Uma pulga na balanca, su sceneggiatura di Fabio Carpi*, ed il melodramma *Floradas na serra*, adattamento del romanzo di Dinah Silveira de Queiroz. Rientrato in Italia, Salce girò *Le pillole di Ercole* (1960, tratto da una *pochade* a firma di Maurice Hennequin e Paul Bilhaud), protagonista un eccelso Nino Manfredi, il cui iter narrativo prendeva ispirazione dalla commedia di situazione propria del teatro francese, ma evidenziava già un'ironia sferzante ed una propensione al grottesco nel rappresentare i paradigmi "istituzionali" del buon matrimonio borghese. Sarà però con l'opera successiva, *Il federale*, che Salce acquisirà notorietà e successo: gli sceneggiatori Castellano e Pipolo, insieme allo stesso Salce, diedero vita ad un'aspra ed efficace satira del regime fascista, coadiuvata dall'eccellente interpretazione di Ugo Tognazzi nei panni dell'ottuso ed esaltato Primo Arcovazzi, graduato delle *Brigate Nere* tutto zelo ed aspirazioni di carriera ("gli ci sono voluti vent'anni per imparare quello che sa, ce ne vorranno altri venti per fargli cambiare idea", è l'opinione che ne hanno i suoi superiori), cui viene affidata una delicata missione, premio, se andrà a buon fine, l'agognata nomina a federale. Dovrà prelevare dal suo rifugio nel natio Abruzzo il professore Erminio Bonafé (Georges Wilson), filosofo partigiano, candidato alla Presidenza del Consiglio nell'ambito di un paventato nuovo governo, già sfuggito ad una retata presso la sua abitazione, per condurlo a Roma, nel termine di 48 ore. Siamo nel 1944, la Capitale è sotto l'occupazione tedesca, il nostro si mette in viaggio a bordo di un sidecar ed una volta giunto a destinazione non avrà problemi nel catturare il fuggiasco; fra la reiterata intonazione de *La canzone dei sommergibili* da parte del graduato, intervallata dalle segnalazioni delle varie asperità che vanno ad incontrare lungo il tragitto ("*Buca … sasso;buca … buca con acqua*") e dai borbottii del professore, il tragitto verso la Capitale dovrebbe svolgersi senza intoppi, ma gli inconvenienti non mancheranno: un'uscita di strada causa l'improvviso apparire da una curva di una giovane donna, Lisa (Stefania Sandrelli), che si rivelerà essere un'abile ladruncola, l'incontro con una pattuglia tedesca dalla quale Arcovazzi si vede negare la custodia del prigioniero in quanto ricercato dalle SS e successiva fuga rocambolesca dei due, da cui conseguirà tutta una serie di peripezie, cambiando spesso mezzo di locomozione. Giungeranno infine, è il 4 giugno 1944, a Roma, ora liberata dal giogo tedesco grazie all'intervento delle truppe angloamericane, ma Arcovazzi, contrariamente a Bonafè, sembra non rendersi conto di nulla, in particolare dopo aver indossato una divisa da federale nuova di pacca, avuta dalla ritrovata Lisa quale risarcimento di quella rubatagli in precedenza, finché non si troverà di fronte un nutrito gruppo di partigiani del CNL … Sorretto da una regia particolarmente attenta alle interpretazioni attoriali e da una più che valida sceneggiatura, che intinge la penna nel calamo di una satira spietata ed amara, caratterizzata da dialoghi incisivi e salaci battute, *Il federale* delinea una critica del regime fascista che si allontana dal dibattito politico propriamente detto per avallare invece, con sapida ironia, luoghi comuni facilmente riconoscibili e funzionali alla narrazione, rappresentati dai protagonisti, a partire da uno straordinario Tognazzi al suo primo ruolo "completo", nella capacità di coniugare comicità e senso del tragico: gran parte delle situazioni oggetto di ilarità nascono dal forte contrasto fra la buaggine di un uomo preso dal fervore marziale della causa che ha abbracciato e tutti quegli accadimenti cui va incontro, inclini ad evidenziare dei profondi cambiamenti in atto, dei quali è l'unico a non rendersene conto; suo contraltare la bonomia sorniona del professore interpretato con naturalezza da Wilson nel tratteggiare la figura di un intellettuale che fa della cultura un vessillo di moralità, pur rivelando poi nella pratica atteggiamenti ambigui nell'assecondare semplicemente gli eventi; fosse per lui, probabilmente, non vi sarebbe altro di meglio che starsene seduti ad una scrivania a leggere l'amato Leopardi. All'interno della narrazione vi sono poi altre figure interessanti, come la scaltra Lisa (Stefania Sandrelli al suo secondo film), ritratto femminile all'insegna dell'autodeterminazione ed il poeta Arcangelo Bardacci (un sublime Gianrico Tedeschi), mentore dello stolido graduato e dato per scomparso nei cieli d'Albania, mentre in realtà è sì vicino alle volte celesti, ma, più prosaicamente, in quanto rifugiatosi in soffitta, componendo ora versi contro il regime. Andando a concludere, ricordando la colonna sonora che vede al debutto Ennio Morricone, *Il federale*, all'interno dei suddetti toni satirici, spesso come scritto inclementi e sprezzanti, riesce efficacemente a porre l'accento sull'avanzare implacabile della Storia nell'ambito delle umane vicende quale elemento idoneo a constatarne la caducità, annientando la superiorità, presunta, di fallaci ideali.



Antonio Falcone

Hannah Arendt di Margaret Von Trotta: Io devo comprendere

Carmen De Stasio

"Non potete mettere alcun cancello, alcuna catena, alcun lucchetto alla mia libertà mentale"[1]. L'interezza visuale è un avvenimento determinato da due condizioni, l'una delle quali di carattere descrittivo volto al piacere; l'altra, nell'incontro tra l'impegno soggettuale e un'oggettività visiva che si materializza nella ricerca di significati. Su questa seconda prospettiva il film di M. Von Trotta, *Hannah Arendt* (2012), risponde ad un'interezza esistenziale che coglie la prospettiva di colei che ha materializzato la visualità di un evento tra i massimi rappresentativi del XX secolo, ovvero il processo, svoltosi a Gerusalemme, ad Hadolf Eichmann. Il centro dinamico del film non è solo quello: lo scenario comprensivo converte la sincronicità degli eventi in una dimensione che comporta il dentro-fuori allungato tra intimità e azione pubblica che, insieme, guidano il pieno possesso delle facoltà nel dirigere in un certo modo la vita. In tal senso lo sviluppo organizzativo del film consegna la credibilità di un'esperienza nel peso totale degli eventi, con passaggi mai capitali resi con una concretezza che addirittura irrompe a generare la duplicità visivo-concettuale di momenti d'essere di stampo woolfiano, comportando l'impegno della Arendt al *volere* come insinuazione del *dovere* comprendere, al punto da disporre una curva gaussiana che, includendo il dovere di comprendere, individua l'essere umano *con la parola e l'azione*[2], lasciando in questo trapelare il *processo stesso del pensiero*[3]. L'attitudine a riapprendere, che dispone la Arendt su un piano estremamente lontano dalla descrittività e dalla narrativa lineare, si integra in un'evoluzione scenica che la Von Trotta registra con una pacatezza espressa attraverso le cromie tanto solari che nel richiamo del sabbiato, nei tematici campi visivi, attraverso i quali il permanere in una ricerca sembra cogliere lo spettatore nel medesimo tempo della visione e lo coinvolge nell'esplorazione delle azioni. Avviene così quel fenomeno che, comportando l'interazione continuata tra spettatore e scenari, evita una condensazione ottusa e soltanto frontale e sollecita un confronto che pure contempli la misura delle reazioni. Figura capitale del Novecento, la Arendt ha convissuto con i suoi interessi roteanti intorno alla dimensione e alla misura molteplice dell'individuo, ostacolando la quieta linearità che giova a un esistere appena assemblato nei suoi nuclei. La polis ella vive e ne conquista le entità comportamentali nelle quali coniuga, mai estinguendosi in chiarimenti che docili si possano prostrare a fuorvianti manifestazioni, una scientificità assai innovativa. La Arendt non è disposta all'oblio, al mascheramento che l'oblio conferisce con una transitorietà molto più affine a un voler dimenticare. Nell'interezza filmica la Von Trotta ne dà una concezione ampia, orizzontale, reale per quanto possibile e sulla base della quale, senza accelerazioni compulsive, adatta la sceneggiatura e le scenografie in un'introiezione grafica che accomuna la donna di pensiero con le determinanti caratteriali di un tempo che, all'alba della plastificazione del sapere, confida sostanza a un tratto di storia impensabile. Le epoche come la nostra, di accelerato avvicendamento di media, costituiscono eccezionali occasioni per cogliere la "verità" delle trasformazioni in atto[4]. È l'epoca in cui vive la Arendt a rappresentarsi quale struttura articolata responsabile di un'evoluzione che ha inizio fin dai tempi del pensiero ancora non reso tanto fertile dallo sconcertante processo al quale assiste e che richiama l'intersezione con un'oscillazione magnetica che spinge a manifestarsi come sagoma del male. E quale il comportamento della regista Von Trotta rispetto alla complessa articolazione esistenziale della Arendt, pienamente basata su quelli che ella chiama *gesti rari* e che contengono la sostanza delle relazioni soggetto-complemento. Su di esse volge l'osservazione e non sulla vita quotidiana, una *deliberata obliterazione della loro vera sostanza*[5].

Barbara Sukowa in "Hannah Arendt" (2012) di Margarett Von Trotta

Hannah Arendt (1906 - 1975) politologa, filosofa e storica

Riprendendo una porzione di un saggio scritto diverso tempo fa, oserei parlare di consumo e di comodità e pure di facilitazione al compendio visivo che dissuade qualsiasi ricerca che comporti la valutazione di un obiettivo storico e che si trasfonde sullo schermo. In quel saggio affermavo che "il *consumo come bene intellettuale* si appropria del valore legato alla facoltà di scegliere per deviazione e non per confusione convenzionale del segno. Ecco così sul nascere la compenetrazione di una realtà che, come si vede, acquisisce il suo tenore nelle torsioni e nelle deviazioni". Le torsioni e le deviazioni imprimono identità ala stessa abilità di percepire la sostanza oltre il convenzionale privo di contraddizioni. Sono, dunque, le *relazioni realizzabili o probabili* alle quali la Arendt riferisce il nucleo sostanziale che libera la Arendt e lo scenario senza malintesi e lo porge smascherando il solo concepimento delle relazioni probabili. Le apparenze del mondo sono divenute un semplice *simbolo* delle esperienze interiori, con la conseguenza che la metafora, destinata originariamente a colmare la frattura tra l'io che pensa o che vuole e il mondo delle apparenze, va in sfacelo. Lo sfacelo si produce non perché agli «oggetti» (...) venga conferito un peso superiore, ma, piuttosto, a causa della parzialità con cui si guarda l'apparato psichico dell'uomo, le cui esperienze sono intese come detentrici di un primato assoluto[6]

Carmen De Stasio

** Prossimo numero:*
L'osservazione e il metodo – leggere «La teoria del tutto»

1 *V. Woolf, Una stanza tutta per sé (1929), Newton, Roma, 1993, p. 69*

2 *Cfr. M. L. Knott, Hanna Arendt – Un ritratto controcorrente, Cortina Ed., Milano, 2012, p. 90*

3 *H. Arendt, La lingua materna (conversazione televisiva con G. Gaus, 28 ottobre 1964), Mimesis, Milano, 2005, p. 28*

4 *G. Gamaleri, Introduzione alla seconda edizione italiana di «La galassia Gutenberg» di M. McLuhan (1962), Armando Ed., Roma, 2011, p. 24*

5 *H. Arendt, Vita Activa – la condizione umana (1958), Bompiani, Milano, 2014, p. 31*

6 *H. Arendt, La vita della mente (1978), Il Mulino, Bologna, 2009, p.489*

Cinema e stili di vita

Vivere in maniera sostenibile: la cultura della salute si diffonde anche al cinema con Ambiente, Alimentazione, Fumo e Alcool

Adriano Silvestri

La visione di un film può svolgere anche un ruolo di orientamento verso il pubblico. Un originale convegno sul tema «Cinema e Stili di Vita» è stato organizzato al Circolo Canottieri Barion di Bari, per diffondere la cultura della salute, grazie anche alla partecipazione di relatori dal grande spessore umano e professionale. La giornata si è articolata in diverse tavole rotonde, con un confronto multidimensionale tra gli specialisti e quattro personaggi del cinema: gli attori e registi Sergio Rubini e Rocco Papaleo e i registi pugliesi Gennaro Nunziante e Mimmo Mongelli. Numerosi medici, posti a pacato confronto con i registi, hanno focalizzato alcuni interventi utili per informare ed educare i cittadini alla prevenzione, nella gestione della propria salute. In particolare con riferimenti al cibo, all'ambiente, al tabagismo ed all' alcool, in relazione in particolare ai pazienti oncologici. Come mezzo di comunicazione si è puntato sul cinema e, pertanto, le discussioni intorno ai singoli argomenti, prescelti per consigliare come mantenere lo stato di salute, hanno preso spunto dalla visione di alcuni trailer, tra cui: *Super Size me*, *Il Grande Spirito*, *Insider. Dietro la verità* e *Flyght*. Rubini ha coordinato i lavori e moderato il dibattito sul tema cibo e salute. Adolfo Sbisà si è occupato di corretta alimentazione ed ha proposto il "panino salutare", uno snack ideale da consumare fuori casa. L'attore pugliese ha sottolineato: «È difficile abbinare cibo e salute, soprattutto se si mangia in compagnia: quando ti presenti a pranzo o a cena, e tu vuoi mangiare la tua insalata, e quello di fronte ti dice "Mangia qualcos'altro", si diventa un po' diversi, ma è difficile, quando si sta attenti al regime alimentare. Ci vuole una cultura, anche del rispetto...» Papaleo ha parlato ai convegnisti sul tema dell'ambiente e la sua correlazione con la salute, a cui hanno partecipato: Attilio Guarini, dirigente dell'Istituto oncologico "Giovanni Paolo II", e Francesco Vino, che ha descritto i controlli ufficiali effettuati sugli alimenti. Ha scherzato l'attore lucano, quando ha rilasciato sulle terrazze del circolo una intervista al Tg3, con sigaro in bocca: «È giusto dire la verità. Io adoro le cose che mi fanno male, ma non le mangio, perché so trattenermi. Ma con il fumo non ci riesco e non posso dare un buon esempio. Rispetto all'ambiente di lavoro, parlo di quello dei "Maledetti Amici Miei": l'ambiente nello studio televisivo è molto inquinato. Naturalmente non da agenti atmosferici, ma proprio dagli agenti degli altri attori, che scalpitano e cercano di tenermi ai margini...». Alla tavola rotonda dedicata a "Fumo e rischi per la salute" è intervenuto Gennaro Nunziante, il regista dei primi film con Checco Zalone. La sessione su "alcool e dipendenza" è stata - infine - moderata dal regista Mongelli.

"Il grande spirito" (2019) di Sergio Rubini (sullo sfondo veduta ex Ilva

Rubini e Papaleo al convegno

Geny Palmiotti e Michele Emiliano

Antonella Daloiso e Antonio Decaro

La giornata è stata allietata da intermezzi musicali, tra bossa nova e jazz, con l'attrice e cantante Floriana Uva. Antonella Daloiso, giornalista e presidente della Associazione Gabriel, che ha organizzato il convegno, ha annunciato una iniziativa - in collaborazione con Rai Cinema - che consiste, al fine di confrontare i corretti stili di vita, nella proiezione all'interno dell'Istituto oncologico di Bari, di una serie di film, tra cui *Il Grande Spirito*, girato a Taranto, con protagonista proprio la coppia Rubini - Papaleo. L'artefice dell'iniziativa è stato Geny Palmiotti, direttore del reparto Don Tonino Bello di Bari, considerato il primo dirigente medico ad aver dato vita alla umanizzazione delle cure e dei reparti di oncologia, quando ancora nessuno ne comprendeva a pieno il significato. Sono intervenuti anche il presidente della Regione Puglia, Michele Emiliano (che ha la delega sulla sanità), e il sindaco Antonio Decaro. Responsabili scientifici: Maria Grazia Forte, Elisabetta Sbisà e Maria Zamparella. Segreteria organizzativa curata da Gigi Abbattista per la Società Open Bge.

Circolo Canottieri Barion di Bari

Adriano Silvestri

Abbiamo ricevuto

Dai Caraibi al Salento. Nascita, evoluzione e identità del reggae in Puglia

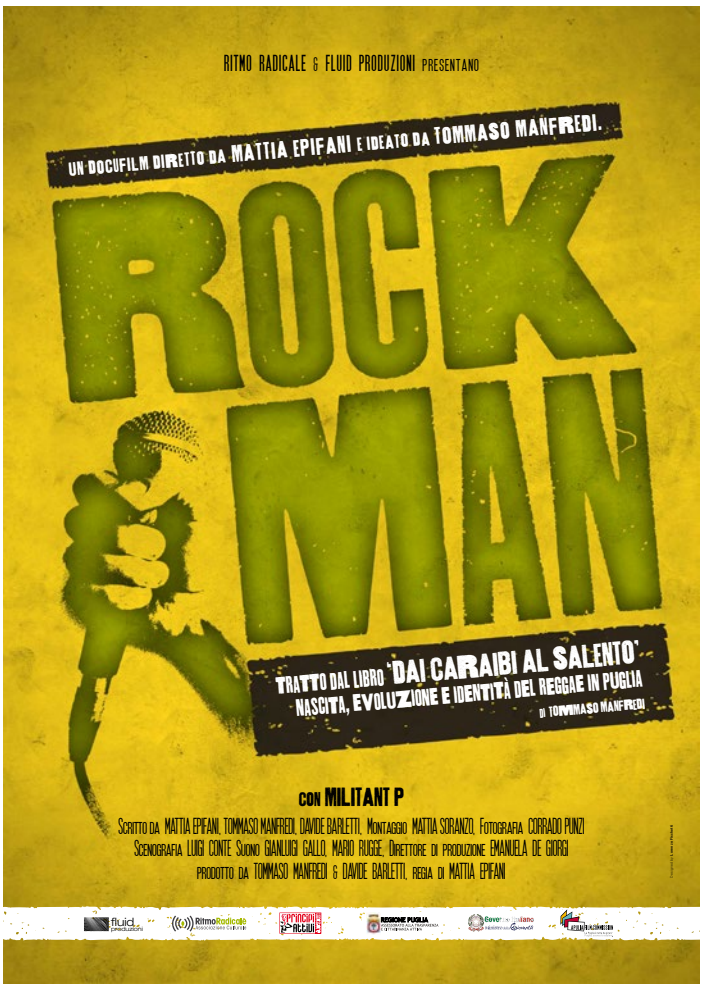
di Tommaso Manfredi
allegato il DVD RockMan
Produzione Elianto

Dai Caraibi al Salento, viaggio nel mondo del reggae
"Molti conoscono il Sud Sound System, i dischi e i brani dei loro beniamini, le loro coinvolgenti performances. Ma quanti sanno come è nato il Sud Sound System, come è cresciuto il numero dei fruitori di reggae music che avrebbero accolto con entusiasmo le novità musicali portate dai caldi venti del Salento sin dai primi anni '90? Cosa era il reggae in Puglia prima dell'avvento del SSS? Cosa è accaduto esattamente subito dopo?Perché oggi il Salento viene definito come la "Giamaica d'Italia"? "Dai Caraibi al Salento" parla delle vicende che hanno caratterizzato la nascita e l'evoluzione del reggae in Puglia, con allegato un cd musicale prodotto da Elianto edizioni per ripercorrere questo itinerario anche attraverso l'ascolto dei brani delle reggae bands pugliesi dagli anni '80 ad oggi, dai Different Stylee al Sud Sound System."

RockMan

Tommaso Manfredi / Mattia Epifani
Rockman - dai Caraibi al Salento
Un docufilm diretto da Mattia Epifani e ideato da Tommaso Manfredi, dedicato alle origini del reggae in Puglia e alla storia di militante p: voce e chitarra dei baresi struggle e fondatore del sud sound system, il trait dunion tra la primigenia scena reggae anni 80 e ll esplosione del ragimffino 90. Libro con dvd in allegato e 3 tracce esclusivo di lotta.
Questa è la storia di una generazione ribelle, di un sound che esplode e coinvolge. Questa è la storia di una leggenda, di una leggenda che fa la storia, tramandata a tempo di bassi potenti nel buio ipnotico di una dance hall, nella calura di una spiaggia d'agosto o tra le mura di una casa occupata. Questa è la storia di una giungla e del suo re. Rockman è il primo documentario interamente dedicato alle origini del reggae in Puglia e alla storia di MilitantP: coce e chitarra dei baresi Struggle e fondatore del Sud Sound System, il traite d'union tra la primigenia scena reggae pugliese degli anni 80 e l'esplosione del raggamuffin in dialetto salentino dei primi anni '90. Dai Different Stylee alla nascita del Sud Sound System, Struggle e Suoni Mudù: questa è la storia di un sogno ancora non estinto e di un uomo che lotta contro un muro che fatica a venir giù.

Rockman è un progetto di Tommaso Manfredi, realizzato dall' ass. cult. Ritmo Radicale in partnership con Fluid Produzioni. Vincitore del bando di Concorso "Principi Attivi – giovani idee per una Puglia Migliore" e prodotto con il contributo di Apulia Film Commission.
Edizioni GoodFellas 2011
Copertina: Mauro Curiante e Stefano Russo (Le)
ISBN 9788888006048
Pag. 112 € 15



Abbiamo ricevuto

Lucia Bosè

Una biografia

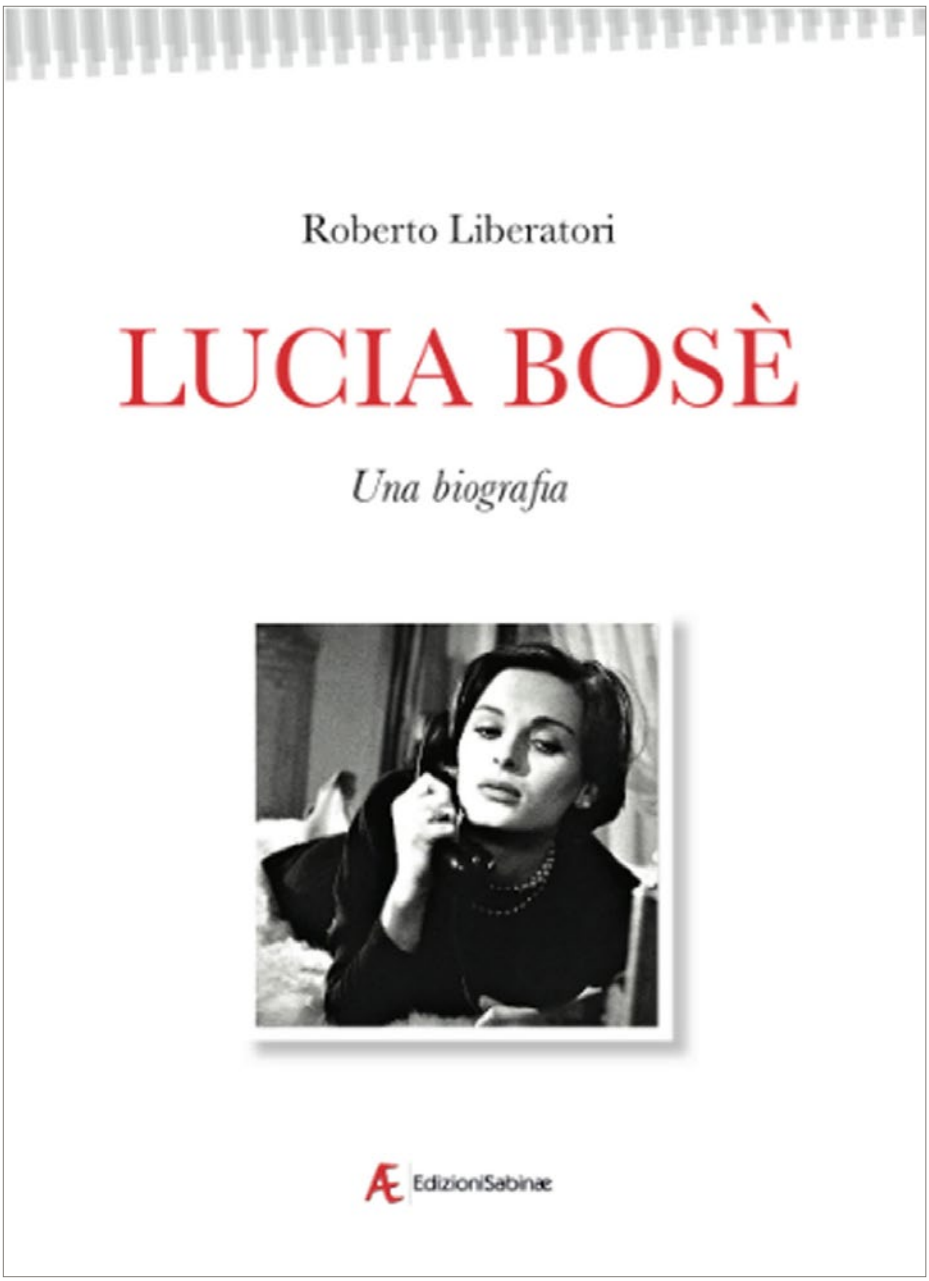
di Roberto Liberatori

*"Io non ho dato mai importanza a quello che i mezzi di comunicazione hanno scritto su di me **perché ero troppo impegnata a vivere, a capire e conoscere. Li ho lasciati fare, ma ora ho deciso di condividere con voi i miei ricordi di donna e di attrice... Ecco come sono andate realmente le cose".*

Lucia Bosè

Quando nel '47 Lucia Bosè ottiene il titolo di Miss Italia è solo una ragazzina milanese di 16 anni a cui la guerra ha tolto tutto, ma non la speranza di un destino diverso da quello a cui le umili origini sembravano destinarla. Con una buona dose di pazienza e un atteggiamento di eterno apprendistato verso la vita, Lucia riesce a trasformarsi in una delle donne più ammirate del '900, ambasciatrice di un'idea di bellezza italiana nel mondo assieme ad altre star della sua generazione i cui nomi tutti impareranno a conoscere: Gina, Silvana, Sophia.... L'impatto di Lucia Bosè sul pubblico che affolla le sale cinematografiche degli anni Cinquanta è immediato ma lei sceglie di dedicarsi al suo ruolo preferito di moglie e madre con un matrimonio destinato a riempire le pagine di cronaca rosa ma con un epilogo indesiderato. Una storia sotto i riflettori che parla di rinascita, grande cinema, amori e amicizie straordinarie, ma anche di ombre e tradimenti. "Non mi piace guardarmi alle spalle. Ho vissuto momenti deliziosi e ho anche sofferto molto, però entrambe, allegria e tristezza le prendo per buone. In fondo le risa e il pianto di quei giorni hanno formato la persona che sono oggi".

404 pp.; ill. ; euro 18,00;
Isbn 978 88 98 623 976;
Uscita ottobre 2019



Castello Film Festival - Castel di Sangro (AQ)

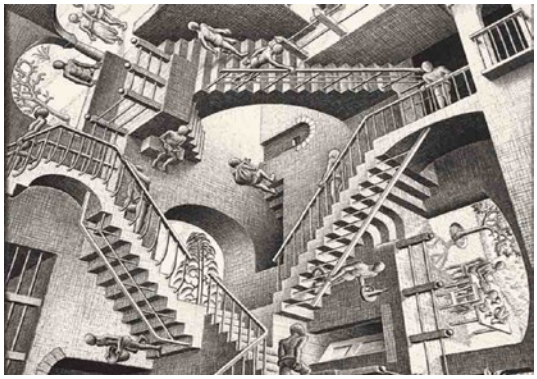
1a Edizione

Dal 26 al 28 settembre a Castel di Sangro ha avuto luogo la prima edizione del "Castello Film Festival", rassegna cinematografica interamente dedicata al cortometraggio indipendente. Nel bel Teatro Tosti della cittadina abruzzese sono stati presentati oltre venti cortometraggi italiani tra concorso e fuori concorso. Diretta da Giancarlo Giacci con la collaborazione di Daniela Ricci e la consulenza di Alberto Castellano di **Diari di Cineclub**, organizzata dall'Associazione "Amici del Museo Molino" di Montenero Val Cocchiara, organizzata dall'Associazione "Amici del Museo Molino" di Montenero Val Cocchiara (Is), patrocinata dal Comune di Castel di Sangro e il sostegno del Momu-Molino museo di Arti contadine e il Val Cocchiara Retreat, Country House incastonata tra le montagne del Parco Nazionale d'Abruzzo, Lazio e Molise entrambe a Montenero VC. la rassegna nasce dalla riflessione che il corto permette, per la sua stessa brevità ed essenzialità, di affrontare in tre serate di proiezioni un universo di temi e visioni differenti nell'ambito del sociale. "Nel progettare il Festival – dice Giacci - si è scelto di selezionare opere che affrontino tematiche di grande interesse e siano capaci di suscitare forti emozioni". Fuori concorso è stato sono stati proiettati "Skin" di Guy Nattiv premio Oscar 2019, "La defi du rade" di François Zaudì, il corto "Il lungo viaggio" di Tonino Guerra realizzato con i disegni di Federico Fellini animati dal regista russo Andreij Khrzhanovsckij, un'opera del 1996 poco conosciuta anche tra gli addetti ai lavori. La giuria del Festival è stata composta dal direttore artistico Giancarlo Giacci, Ignazio Senatore, Alberto Castellano, Gianluigi Gargiulo, Gianfranco Gallo, Paolo Cipolletta.

Essere e non-essere nella riproduzione cinematografica della realtà fisica

Giovanni Mazzallo

È credenza consolidata che immortalare il quotidiano (un tempo su pellicola foto-cinematografica, oggigiorno su supporti digitali) equivalga a registrare intervalli definiti dell'esistente, di tracce di vissuto di cui rimane copia ad alta longevità (in base alla componentistica dell'oggetto utilizzato per la registrazione) e che si suppone rappresentino istanti di un passato irripetibile di cui ci si impossessa trattenendo il tempo oramai trascorso (restandone così proprietari anche quando non c'è più, illudendoci, con ciò, di avere il tempo a nostra piena disposizione). Ciò che però non è conclamato in tale credenza (la sua parte più celata) è ciò che è maggiormente prezioso per la comprensione delle meccaniche sottostanti all'autoesplicarsi del tempo non manifestantesi nella percezione sensoriale comune ed approssimativa che si ha del decorso temporale. Il materiale di vita ripreso non esaurisce appieno il reale contenuto delle datità di fatto che sono state oggetto di immortalazione, poiché questo si è necessariamente concretizzato a partire da tutto ciò che il materiale di vita non è. Difatti, ciò che si vede in un video (o una foto) è quello che è (l'esistere del contenuto dato dalle cose e dagli esseri raffigurati), ma nello stesso tempo quello che è (nel fotogramma) non è già più, sia in quanto appartenente ad un tempo passato superato dal futuro presentificato e dall'attuale presente che si vive (proiettato sempre verso il futuro) sia in quanto attimo infinitesimale di vita non più presente che comprende in sé tanto la vita quanto la sua opposta controparte (la morte) del materiale di vita raffigurato costituente il contenuto. Questo perché l'immagine (passata) è saldamente ancorata al flusso temporale del divenire (dal non-essere all'essere attuale dell'immagine e poi dal non-essere dell'immagine attuale all'essere dell'immagine futura che avrà proprietà non attinenti all'immagine precedente (divenuta naturalmente passata)) che fa sì che quanto è oggetto di percezione visiva nel cinema si discosti decisamente dalla visione della realtà ordinaria. I 24 fps del cinema non solo sono nella loro fluidità (ai fini della visione) il risultato dell'assemblaggio avvenente nelle zone corticali del cervello (la visione della realtà naturale non va per fps, ma è di natura molto più complessa), ma anche sono frammentabili in unità di tempo ancora più piccole (dai secondi ai millisecondi, microsecondi, nanosecondi, etc ...) sicché lo stesso scorrere del tempo cinematografico (essendo infinitamente scomponibile) non è più associabile al tempo fisico perché quest'ultimo (anche se a sua volta scomponibile altrettanto infinitamente nei suoi eventi cronotopici) comporterebbe poi la necessità di scomporre (con ipotetici mezzi futuristici) anche il tempo di chi ha effettuato la prima scomposizione, di scomporre il tempo di colui che ha effettuato la seconda scomposizione e così all'infinito senza mai poter conseguire un'autentica via di risoluzione (il tempo fisico quindi, rispetto al tempo del cinema, ha priorità ontologica dovuta alla sua naturale costituzione dimensionale mentre l'altro tempo è circoscritto all'unico contenuto delle immagini (che è quindi l'unico tempo del cinema nelle singole opere (comprese nei supporti), laddove la realtà fisica non è in alcun modo limitabile (ostato e dal futuro (sorto dal passato/presente nella crono-continuità) che è destinato ad essere e che diverrà il nuovo *ora*. Il fotogramma (pur nella sua apparente staticità) non può essere una rappresentazione fedele dell'*ora* atomistico perché riproduce unicamente una visione approssimativa per eccesso/difetto del movimento (quindi dell'evoluzione temporale) che si attua nella realtà fisica naturale e che è, per sua natura, infinitamente divisibile (si pensi anche ai paradossi di Zenone). L'infinita divisibilità del tempo del cinema (distinta dalla prioritaria ontologia della realtà fisica, con cui condivide però la stessa vocazione gnoseologica) produce un chiaro esempio di essenziale diacronico distillato che riproduce i limiti estremi di visualizzazione dell'invisibile transizione metafisica (traducentesi fisicamente in evoluzione temporale visibile nella sua materializzazione nelle forme delle entità delle immagini) dal non-Essere all'Essere (e viceversa) che disvela la radice tetradimensionale (come direbbero i perdurantisti, che si oppongono agli endurantisti sostenitori del tridimensionale nella loro interpretazione della (meta)fisica spazio-temporale) della natura delle cose e dell'esistenza data dalla presenza di proprietà delle entità che, visto che non sono state possedute prima ma sono possedute in un secondo momento, si rivelano anche vere e proprie proprietà temporali (quindi delle infinitesimali parti temporali) di quelle stesse entità che si acquisiscono (e si perdono, di modo che ben si comprende come anche lo stesso senso e il significato di una vita siano limitati alla porzione ontologico-temporale considerata, così come tutto il resto) col divenire a partire dagli insondabili atomi di tempo da cui si originano il tempo della realtà fisica (la realtà irrelata) e, pertanto, il tempo del cinema successivamente. Il cinema (nel suo significato gnoseologico di *cronoantropobiologia*, ossia di semantica ontologica sull'essere naturale e culturale dell'uomo nella sua struttura fondamentalmente temporale) è la dimostrazione di una risposta particolare che si può dare al dilemma amletico sull'Essere o non-Essere (il cinema risponde Essere e non-Essere allo stesso tempo, poiché senza l'uno non vi è l'altro e rientrano entrambi come momenti quintessenziali delle dinamiche di dispiegamento dell'Essere) e anche del fatto che Eraclito (filosofo profeta del divenire e del Tempo) comprende Parmenide (per il quale esiste solo ciò che è (solo l'Essere) senza il non-Essere, laddove invece entrambi i fattori sono parti integranti dell'Essere).


Opera di Maurits Cornelis Escher (1898 - 1972) incisore e grafico olandese

"Eraclito" di Hendrick ter Brugghen

sia circoscrivibile nella sua interezza in un supporto di qualche genere, dato il suo carattere di infinità) e cercare di aggirare il limite fisico temporale della realtà naturale sarebbe un mero *regressus ad infinitum* che rimanderebbe sempre a se stesso, come in alcune delle opere sull'infinito di Escher). Il *mentre* (il movimento) infinitamente parcellizzabile del cinema ha invece (come quello della realtà fisica) importante valenza gnoseologica poiché permette di scoprire che in verità il flusso del tempo delle immagini deve avere i suoi costituenti ultimi in indivisibili e impercettibili atomi di tempo, principi fondamentali del divenire stesso in cui risiede infine la struttura suprema dell'ambivalenza gnoseo-ontologica implicita nella creazione e nella fisiologia dell'immagine e nella realtà fisica temporale da cui l'immagine proviene (il suo essere simultaneamente sia Essere (vita) che non-Essere (morte), che lascia concepire le entità presenti nell'immagine sia come realmente esistenti/esistite (il tempo del presente cinematografico è sempre il tempo del passato fisico) sia come "fantasmi" delle parti temporali che stanno per cedere il posto alle future parti temporali delle entità). Il presente si riduce a un poliframmentato *ora* che, nella sua primordiale atomistica puntiformità microscopica, è determinato dal passato che è

Giovanni Mazzallo

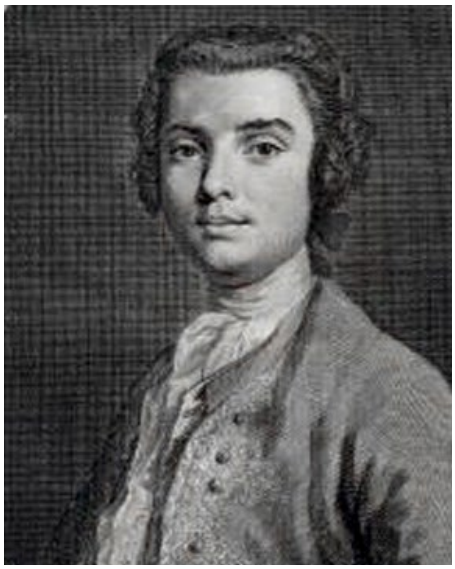
Per amore del bel canto. Il cinema dei castrati

Lucia Bruni

"Mulier taceat in ecclesia": la donna in chiesa deve tacere; secondo un precetto di San Paolo. E se non può parlare, figuriamoci cantare. Per rispettare questa regola e avere comunque cantanti che potessero sostituire la soavità e la morbidezza di una voce femminile, tra il Diciassettesimo e il Diciottesimo secolo e perfino in pieno Ottocento, in Italia furono evirati migliaia di bambini allargando il loro impiego anche nelle esecuzioni musicali profane. Questa aberrante pratica di utilizzare eunuchi nei cori delle chiese è andata avanti fino ai primi del Novecento. L'ultimo *castrato* romano Alessandro Moreschi (1858-1922), entrò nel 1833 nella Cappella Sistina e vi rimase fino al 1913

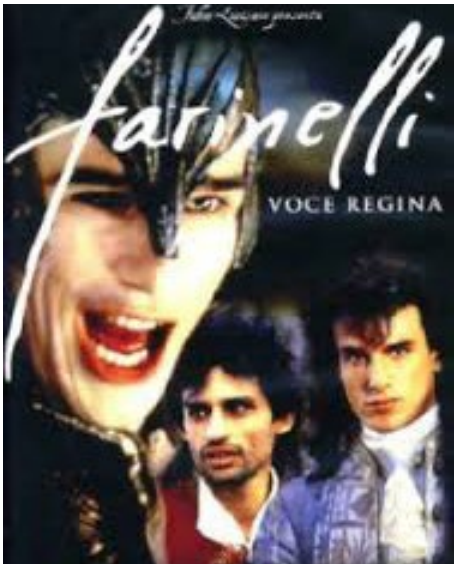
Alessandro Moreschi, l'ultimo castrato

nonostante che l'ingaggio di castrati da parte della chiesa, fosse già stato proibito a fine Ottocento. Le registrazioni della sua voce (1903-1904) rivestono grande importanza storica essendo le uniche testimonianze sonore rimaste di una voce di soprano *castrato*. I *castrati* si dividevano in sopranisti e contraltisti e ciò dipendeva dall'età in cui era stata eseguita al castrazione. Prima avveniva e prima aumentava la possibilità di avere un buon sopranista. Se si aspettava, era più vicina alla sfera contraltista. La voce poi non rimaneva costante. Si iniziava con toni contraltisti per arrivare a livelli sopranili e viceversa. Entrando in questa sfera umana così particolare (e, direi, poco fortunata, nonostante i successi riscossi in età barocca e anche dopo) che ha solleticato la fantasia e ha affascinato il pubblico e i gusti musicali nell'arco di due secoli, scopriamo un mondo di grandi deliri e grandi sofferenze. Parliamo di *castrati* e/o *eunuchi*, a seconda che la pratica fosse eseguita in età prepuberale o in quella adulta, categoria di evirati che ha subito nei secoli la più efferata manipolazione che si possa usare a un essere umano. Gli eunuchi nella Cina (mille anni avanti Cristo) erano i camerieri dei principi che talvolta avevano anche ingerenze nella vita politica, così



Carlo Broschi, in arte Farinelli,

come nella Grecia subito dopo Carlo Magno e nella Roma in età imperiale, o gli eunuchi nella cultura musulmana, anche quella più vicina a noi, a guardia degli harem. Lo scrittore francese, a cavallo fra Sei e Settecento, Charles Ancillon, nel suo *Traité des eunuques* ("Trattato degli eunuchi") del 1707, spiega: [...] *"Il fanciullo viene narcotizzato con l'oppio e immerso a sedere in un bagno di acqua molto calda, fino a quando cade in uno stato di completa incoscienza. Quindi si apre lo scroto e si asportano i testicoli"* [...] Così la voce rimaneva intatta nelle sue tonalità e si allevavano cantanti dalla voce straordinaria, capaci di raggiungere acuti celestiali. Naturalmente non veniva considerato il pericolo del rito (due bambini su tre morivano per emorragie o infezioni), l'importante era assicurare alla chiesa (dove le donne dovevano tacere) in prima istanza e, poi alla platea, voci innaturali, angeliche che avrebbero mandato in estasi gli ascoltatori. Anche questo fu Carlo Broschi, in arte Farinelli, celebre *castrato* del Settecento, soggetto di uno dei pochissimi film prodotti sull'argomento, vale a dire una pellicola del 1994 di Gerard Corbiau, *Farinelli - Voce regina*, che ha ricevuto una nomination all'Oscar ed è stata premiata con il Golden Globe come migliore film straniero. E' la biografia liberamente riveduta del grande personaggio Farinelli, che da bambino prodigio diviene uno dei più acclamati cantanti di due secoli fa. Famoso e celebrato ma profondamente infelice. *"Ho il soggetto, i personaggi, la scena. Siamo in Creta. Il re, ritornando dalla guerra di Troia è naufragato davanti all'isola. Suo figlio Idamante, convinto che il padre sia morto sfoga il proprio dolore." "Mi sembra di capire che Idamante sarà il nome dell'eroe, il dessus quindi. La vostra opera ragazzo, sarà un fiasco completo! Fate alzare il sipario sul primo attore, lo fate cantare mentre la gente arriva, si siede, fa baccano. Nessuno di noi sarà il vostro uomo."* Se questo dialogo fra l'adolescente Mozart e l'ormai attempato e disincantato Farinelli (siamo nel 1771) nato dalla penna dello scrittore francese Dominique Fernandez nel



suo romanzo "Porporino ou les mystère de Naples" ("Porporino o i misteri di Napoli", 1974) sia quello vero poco importa, certo è che l'incontro fra i due è reale e la dura risposta di Farinelli indica un uomo provato nell'animo che conosceva bene quel suo mondo, ignorato completamente dal piccolo compositore il quale aveva deciso di lavorare con loro. L'opera a cui ci si riferisce è "Idomeneo", che Mozart, affascinato dalla possibilità di far convivere drammaturgia realistica e vocalità, scriverà quasi dieci anni dopo senza "evirati cantori" recitanti. A quel tempo, il ragazzino non sapeva ancora del divismo di cui i sopranisti soffrivano, dei loro capricci e della subordinazione a cui erano costretti i compositori per poterli accontentare, col rischio di non mettere in scena le loro opere. Farinelli non era capriccioso ma Mozart non ebbe mai la fortuna di comporre per lui. Il cantante gli consigliò di cambiare la scena iniziale e di ritardarla di qualche tempo, il tempo necessario a far sì che tutto il teatro sarebbe stato in silenzio in modo che nessun *castrato* avrebbe rifiutato quel ruolo. Farinelli capì il talento e l'amore di Mozart per la musica, e la sua schiettezza nei suo confronti non era cattiveria o un modo per deviare i desideri del ragazzo ma un modo per metterlo in guardia in quell'universo così particolare. Quanto al film, mi sembra che Corbiau, più che raccontare la vita, per certi versi straordinaria, di Farinelli (al proposito, molte inesattezze si notano rispetto alla reale biografia), abbia voluto, attraverso l'imponente figura di lui, aprire un ampio fronte documentario sui *castrati*, mostrandone le tante singolarità del vivere il proprio stato - dalla profonda depressione al divismo sfrenato - e soprattutto i pensieri, le fantasie, le derisioni del pubblico del tempo che circondavano i *castrati*. Ad rem, qualche stonatura si nota nel rapporto fra Farinelli ed Händel ricostruito nella sceneggiatura. Appaiono quasi dei rivali solo perché lavorano in due teatri diversi, ma in realtà la stima era reciproca. Assai inadatte

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e poco appropriate, oltre che inopportune trovo perciò battute messe in bocca a Händel rivolte al cantante: *"Senza musica voi non esistete più. Non siete che un animale senza coglioni, né uomo né donna. La vostra voce è la sola giustificazione della vostra esistenza." "La voce di un castrato è la manifestazione di una natura derisa distolta dal suo scopo per truffa."* Ecco invece il cantante che tesse le lodi del musicista in una frase di commento a un nobile che rideva dell'insuccesso del primo: *"Voi siete un asino, signore. Non meritate di possedere delle orecchie. Quando i posteri avranno perduto da anni il ricordo della vostra misera esistenza, pronunceranno il nome di Händel con infinito rispetto"*. Una nota da indicare per il film è che l'attore Stefano Dionisi, che impersona Farinelli, recita le battute dei dialoghi, mentre la parte cantata, per riprodurre la particolarissima voce di un castrato, sono state registrate separatamente le voci di un soprano donna e di un controtenore uomo e poi mixate insieme con mezzi digitali. Del resto, come già detto, l'unica voce registrata di un *castrato* è quella di Alessandro Moreschi. Senza soffermarsi ancora su questo film spettacolare che mostra molte alte facce più o meno crudeli o felici della categoria, vorrei citare un predecessore tutto italiano e non meno interessante e significativo che trova nella satira la sua realizzazione migliore: *Le voci bianche*, un film del 1964 diretto da Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa che, attraverso la pratica della castrazione, mette in evidenza alcune sciagurate licenziosità di una Roma barocca. Possono es-

"Le voci bianche" (1964) di Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa

serci altri riferimenti ai *castrati* come nel film *Il marchese del Grillo*, del 1981 diretto da Mario Monicelli, dove nella scena della rappresentazione di un'opera a teatro, uno dei *castrati* che stanno assistendo allo spettacolo, balza sul palco per competere con la soprano beccandosi da questa un ceffone e scatenando una vera e propria rivolta di tutti i colleghi. O ancora *La Calandria* (1972) di Pasquale Festa Campanile, che prende spunto per la trama dall'omonima commedia cinquecentesca del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena. Come vediamo dalla scarsità dei film, i castrati sembrano non essere argomento prediletto dalla cinematografia che nello specifico riferito al sesso, preferisce buttarsi sull'horror, sulla fantascienza, fino allo *splatter*, lontani comunque dall'agone poetico in cui, questi musici cantori sono da sempre custoditi.

Lucia Bruni

FICC Circolo del Cinema Cesare Zavattini Reggio Calabria 2019

È in corso di svolgimento la rassegna del Circolo del Cinema "Cesare Zavattini" di Reggio Calabria iniziata il 1° ottobre e si concluderà il 4 dicembre.
Una rassegna che nasce essenzialmente da alcune riflessioni contingenti e che vuole diventare un'ideale prosecuzione della precedente che si è svolta da febbraio ad aprile scorsi.
I film selezionati nascono dall'esigenza di comunicare il senso di disagio e di dissenso davanti ad alcuni temi che toccano anche la quotidianità di chiunque. Temi che funzionano come regolatori della vita e che, più o meno, inconsapevolmente determinano l'iter e l'assestamento delle nostre esistenze.

Tre I capitoli:
Families days
Paesaggi d'autore
Davanti alla "Porta stretta"

www.circolozavattini.it/

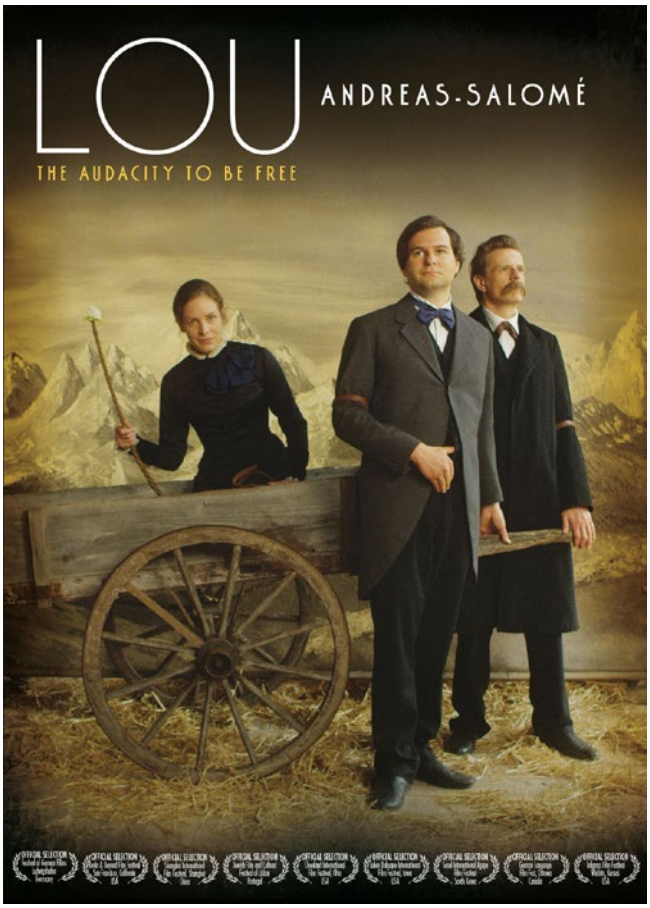
Per scaricare la locandina: www.cineclubroma.it/images/cataloghi/RA2019-2_locandina.pdf
Per scaricare il catalogo: www.cineclubroma.it/images/cataloghi/Catalogo%20Web%20R-2019.pdf

Diari di Cineclub | Media partner

Lou von Salomé di Cordula Post Kablutz

Leonardo Dini

Capita, come è accaduto a Moravia ed Eco, di diventare recensori quasi per caso, cosi'come capita di trovarsi su invito di amici intellettuali a vedere al Cinema Farnese di Roma, per caso, un film di cui si ha solo una vaga idea appresa dai festival cinematografici maggiori, che si invera quasi filosoficamente nella visione diretta del film al cinema. Così è stato per questo gioiello di film d'autore e d'arte che è *Lou von Salomé*, teatralizzazione cinematografica della complessa, affascinante, sorprendentemente attuale e per certi versi perfino futuribile, biografia di Lou Von Salomè che fu eroica, geniale e creativa antesignana del Femminismo, delle Libertà femminili, della dignità di genere, conquistata e ritrovata, sull'onda delle rivoluzioni del 1789,del 1848,della Comune del 1870. Ma è una rivoluzione altra, questa, delle Donne, tuttora attuale e in atto e proiettata nel futuro. Come Hedy Lamarr nel cinema e nella scienza, come Tamara de Lempicka nell'arte, come Virginia Woolf nella scrittura letteraria, come George Sand, tutte loro hanno creato nuove vie alla Libertà oltre il conformismo per dirla con Bertolucci, altro eroe intellettuale nel creare nuove libertà. Il film è ben girato, ha una ottima sceneggiatura, descrive bene una epoca, un mondo, li attualizza bene: le sequenze migliori e più riuscite sono il flashback visivo dove Loù decide di dedicare la sua vita alla Libertà, il frame in cui lei ha tanti amanti che si alternano e contemporaneamente a indicare la pienezza vera della libertà sessuale e fisica delle donne, la sequenza in cui lei sceglie il nome Lou e quella in cui attribuisce un nuovo nome a Rilke, tralasciando col nome Lou i nomi borghesi che supportano una tradizione svuotata di significante e significato che relegava le donne a fattrici, mogli, madri, oppure a rinunciare alla loro felicità sessuale che sta nella libertà, non certo nel matrimonio o fidanzamento, con la infibulazione psicologica che ne risulta. Il film piace e convince e racconta bene la vicenda umana e intellettuale di Lou, con il classico alternarsi narrativo tra presente della Salomé anziana e passato della Salomé giovane. Convincente il realismo della attrice Katharina Lorenz, che interpreta con efficacia i sentimenti, le passioni, le incertezze e le sfide vinte di Lou. Non convince invece il ritratto di Rilke e Nietzsche che sembrano due bamboccioni smarriti e due ingenui impacciati nei sentimenti amorosi. il carteggio di Rilke con Cvetaeva e quello di Nietzsche con Lou che è citato nel film, narrano personalità differenti da come caricaturalmente emergono nella sceneggiatura. Il genere maschile nel film tuttavia esce sconfitto, neanche uno, compreso l'intervistatore della Salomé anziana, ha un ruolo realmente positivo, tutti chi più chi meno: lo pseudo marito, il sacerdote pedofilo, il Rilke che si prende il sesso con lei per egoismo, il Nietzsche geloso e possessivo, l'intervistatore invadente, il Freud banale ,il corteggiatore fallito, il medico viveur. Le donne invece risultano vincenti e convincenti tanto che la vittoria di Lou segna il successo definitivo, antelitteram, delle libertà di genere delle Donne. Questo film, nei suoi colori pittorici e nelle sue sfumature sentimentali e psicoanalitiche e'quindi un inno alla Libertà, come i film del migliore cinema tedesco ed europeo contemporanei, prodotto di una civiltà della libertà e tutti possiamo imparare qualcosa dalla felice forza di vivere davvero di Lou, che parla come in un messaggio universale della vita e della libertà di tutti.



Leonardo Dini

Abbiamo ricevuto

Le Giraffe non sudano mai

di Ignazio Gori
con una nota di Gabriele Galloni

Gori è approdato, con *Le giraffe non sudano mai*, a una poesia letteralmente aliena. Ha creato un precedente. In prosa c'è l'Harry Mathews di *Piaceri singolari*, con la sua scrittura tanto nitida da risultare sovraesposta; oppure gli enigmi di Donald Barthelme, i muti accenni del primo Bret Easton Ellis. Non mi sovvengono suoi simili in poesia – e non riesco a scriverne senza frenare l'entusiasmo. Ecco. Sembra che Gori sia riuscito a trasporre in versi l'immaginario narrativo e linguistico di certo postmodernismo; e sembra che lo abbia fatto sapendo di avere lui l'ultima parola. Una poesia dove l'urgenza del dettaglio (sia esso un fazzoletto rosso agitato da un vecchio o un uovo finto in un centro commerciale del Madagascar) diviene interferenza fonico-visiva, materiale di narrazione e al contempo invalicabile monolite nero. Gori è qui un lirico che gioca a spersonalizzarsi. L'Io si frammenta in numerose immagini e altrettanti stimoli; fantastica, si aliena. E soprattutto racconta – onnipresente l'Eros in ogni sua declinazione – una folla di personaggi marginali: dall'accanito masturbatore fan di Bruce Lee al calciatore fallito che ha aperto una fabbrica di tessuti anti-urticanti. Potrei andare avanti per ore. Non servirebbe. L'unica cosa da fare, ora, è procedere con la lettura.

Gabriele Galloni

2019 Ensemble
pp 64
euro 12
ISBN 9788868813642

Ritratto di diva #6

Sophia Loren

Barbara Rossi

Sophia Loren, al secolo Sofia Scicolone, nasce a Roma il 20 settembre 1934, ma trascorre l'infanzia e la prima giovinezza a Pozzuoli, vicino Napoli, paese d'origine di sua madre Romilda, che proietta sulla figlia il sogno mai realizzato di sfondare nel mondo del cinema (da ragazza ha vinto un concorso della Metro Goldwin Mayer come sosia di Greta Garbo). Con lo pseudonimo di Sofia Lazzaro partecipa a diversi concorsi di bellezza, a fotoromanzi e film, con piccoli ruoli, finché sul set di *Africa sotto i mari*, nel 1952, viene notata da Carlo Ponti, suo futuro marito, e scritturata per sette anni dalla sua casa di produzione. A questo punto il cambio di nome è d'obbligo, e Sophia mutua il suo cognome, con una piccola modifica, da quello dell'attrice svedese Marta Toren. La fisicità prorompente e mediterranea (che le vale, con la collega Gina Lollobrigida e poche altre, l'appellativo di 'maggiorata') la conduce naturalmente verso i ruoli da popolana verace, come in *Carosello napoletano* (1953) di Ettore Giannini, *L'oro di Napoli* (1954) di Vittorio De Sica e *La bella mugnaia* (1955) di Mario Camerini. Con De Sica e poi con Marcello Mastroianni istituisce un vero e proprio sodalizio, sul piano artistico e umano: vince un Oscar diretta dal primo nel 1961, per il ruolo di Cesira ne *La ciociara* (inizialmente offerto ad Anna Magnani); con il secondo duetta in numerosi film, due esempi luminosi tra tutti *Ieri, oggi, domani* (1963), sempre per la regia di De Sica, e *Una giornata particolare*, (1977), di Ettore Scola. A partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta per Sophia si schiudono le porte del dorato e fatuo mondo hollywoodiano: una scalata al successo internazionale cui la diva napoletana si prepara con diligenza e meticolosità, imparando alla perfezione l'inglese. Nel corso della sua lunga carriera la Loren ha l'occasione di recitare al fianco di star come Cary Grant (che la chiede in sposa, sentendosi rispondere dalla prescelta che preferisce "sposare un italiano"), Marlon Brando, William Holden e Clark Gable, e di essere diretta da registi di fama mondiale come Sidney Lumet, George Cukor, Michael Curtiz, Anthony Mann, Charles Chaplin. Nel 1958 vince la Coppa Volpi a Venezia come miglior attrice per il film *Orchidea nera* di Martin Ritt, a fianco di Anthony Quinn. Nel 1966, dopo infinite traversie, Sophia diventa la signora Ponti: nel dicembre del 1968 nasce il primo figlio Carlo, oggi direttore d'orchestra, mentre nel 1973 arriva Edoardo, che si dedicherà alla regia. Nel 1998, al Festival del Cinema di Venezia, la Loren riceve il Leone d'Oro alla carriera, che non riesce a ritirare personalmente a causa di un malore. Negli ultimi anni

la diva si è ritirata a vita privata, tra la Svizzera e l'America, dove vivono i suoi figli e i quattro nipoti. «C'è una fonte della giovinezza - ama ripetere Sophia - è nella tua mente, nei tuoi talenti, nella creatività che porti nella vita. Quando impari ad attingere a questa sorgente, avrai davvero sconfitto l'età».

Barbara Rossi

cineforum
Rivista di cultura cinematografica edita da
fic Federazione Italiana Cineforum

Esce Cineforum 588

SOMMARIO 588

editoriale
Adriano Piccardi
Promemoria semiserio p. 3

«I festival non servono a niente!» / «Guai se non ci fossero i festival!». Apocalittici e integrati. Le occasioni per riproporre la dicotomia in questione sono sempre più numerose visto anche il proliferare di manifestazioni, a partire dalle più blasonate e intoccabili per arrivare a quelle locali in continua lotta alla ricerca di un motivo e di un budget che ne sostengano l'esistenza. La verità, se vogliamo usare questa parola altisonante, come spesso avviene non sta tanto nel mezzo quanto di lato. Proviamo a modificare il punto di vista per abbozzare una nostra – parzialissima – lettura a partire dalle due posizioni. Per quale fine sono fatti i festival? E di conseguenza, per chi? Per mostrare film: cortometraggi, lungometraggi, fiction, documentari, docufiction, e via destreggiandosi. Ci sono festival – *generalisti* per così dire – che distribuiscono il loro repertorio in sezioni specifiche che fanno corona a quella principale, il mitico "concorso"; altri sono invece specializzati e per questo si ritagliano il loro spazio e/o sottospazio di genere, in cerca d'identità. A guardare i film accorrono spettatori suddivisi in settori altrettanto variegati: cinefili, cinecritici, appassionati, studiosi e studenti, curiosi di cinema eccetera. La ripartizione più interessante è quella tra i rappresentanti della critica, della paracritica e di chi vorrebbe, si allena, si predispone a far parte di una o dell'altra. È sempre avvincente assistere alle manovre di questi schieramenti, protagonisti instancabili di strategie di visibilità e di riconoscimento – scontati e dovuti per una minoranza privilegiata e invidiata; bottino ambìto da conquistare in seguito a scontri durissimi, destinati a lasciare sul terreno morti e feriti (metaforicamente!), per gli altri. Fortunatamente i festival sono (quasi) sempre anche il risultato di un interessante lavoro critico indirizzato, pur tra mille mediazioni e compromessi, a selezionare titoli, tendenze, idee di cinema, pensiero (i film pensano… talvolta), nella ricerca incessante di una proposta complessiva da sottoporre ai propri spettatori. Con l'ambizione di raggiungere, grazie all'amplificazione mediatica, anche quelli che seguono i lavori da lontano. Circoscrivere lo stato dell'arte. Operazione rischiosa, della quale va reso merito a chi comunque ci prova seriamente, ben sapendo che le conclusioni raggiunte saranno sempre provvisorie, precarie, da rivedere alla prossima edizione soprattutto in questi tempi di cambiamenti rapidissimi e non sempre prevedibili: di tecniche, linguaggi, modalità produttive e di consumo. La skyline è frastagliata, tutt'altro che piano il percorso per avvicinarla e metterne a fuoco dettagli, identificarli come parti di un discorso capace di senso. Ne deriva perciò un invito appassionante, al quale è difficile, forse impossibile, sottrarsi: seguitiamo dunque a renderne conto cercando (non sempre è facile, si sa) di limare i facili entusiasmi e le altrettanto facili delusioni del momento.

primopiano
La vita invisibile di Eurídice Gusmão p. 4
Mathias Balbi
Quando suono, io sparisco p. 6
Roberto Chiesi
Due vite parallele e mancate p. 10
i film
Alberto Morsiani
The Rider – Sogno di un cowboy di Chloé Zhao p. 13
Claudia Bertolé
Mademoiselle di Park Chan-wook p. 16
Alessandro Lanfranchi
Martin Eden di Pietro Marcello p. 19
Edoardo Zaccagnini
La mafia non è più quella di una volta di Franco Maresco p. 22
Elisa Baldini
L'ospite di Duccio Chiarini p. 25
Anton Giulio Mancino
5 è il numero perfetto di Igort
Igort su Igort Intervista a Igort a cura di Anton Giulio Mancino p. 28
Paola Brunetta
Effetto Domino di Alessandro Rossetto p. 34
Claudio Gaetani
Submergence di Wim Wenders p. 37
Rinaldo Vignati
Il regno di Rodrigo Sorogoyen p. 40
Nicola Rossello, Roberto Chiesi
L'amour flou. Come separarsi e restare amici – Grandi bugie tra amici p. 44
75° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia
Fabrizio Tassi
Mostra d'Arte Varia p. 47
Le pagelle di «Cineforum»
Chiara Borroni, Gianluigi Bozza, Massimo Causo, Andrea Chimento, Katia Dell'Eva, Simone Emiliani, Leonardo Gandini, Federico Gironi, Linda Magnoni, Roberto Manassero, Alberto Morsiani, Federico Pedroni, Edoardo Peretti, Lorenzo Rossi, Simone Soranna, Fabrizio Tassi, Alessandro Uccelli, Rinaldo Vignati p. 49
Il meglio delle varie sezioni p. 53
Concorso p. 72
Fuori concorso p. 75
Orizzonti p. 77
Giornate degli Autori p. 82
Settimana della Critica p. 82
Venice VR p. 84
percorsi
Anton Giulio Mancino
Italiani da paura. *Il signor Diavolo* di Pupi Avati e *The Nest – Il nido* di Roberto De Feo p. 86
Le lune del cinema
a cura di Barbara Rossi p. 92

Premio

Miglior cortometraggio
Best Short Film
— under 30

1ª edizione / 1st edition
premioolmi.it
info@premioolmi.it

Award

Serata di premiazione
11.12.19
Auditorium di Piazza Libertà,
Bergamo

L'ingresso alla serata è gratuito.
Si consiglia la prenotazione (info@premioolmi.it)

Programma
ore 20.00 — aperitivo di benvenuto
ore 20.30 — proiezione delle 3 opere vincitrici e premiazione, alla presenza dei registi e della giuria
A seguire — proiezione del film *Torneranno i prati* (2014) di Ermanno Olmi

Promosso da / *Promoted by*
Supporto organizzativo / *Organization*
Federazione Italiana Cineforum
Con la collaborazione di / With the collaboration of
Bergamo Film Meeting Onlus

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

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

Il canale YouTube di **Diari di Cineclub** *è a cura di Nicola De Carlo*

Nicola De Carlo

Cesare Zavattini, immaginare altro

Contestatore di se stesso, si è sempre rammaricato di non essere abbastanza pazzo. Cesare Zavattini raggiunge, in bilico tra sogno e realtà, sperimentazione e fantasia, irraggiungibili vette di comunicazione. Oscar nel 1947 e nel 1949, nel 1955 Premio mondiale per la Pace e nel 1977 il "Writers Guild of America Medaillon", premio dell'Associazione Scrittori di cinema americani, un'onorificenza concessa in precedenza solo a Charlie Chaplin. Scrittore, pittore, giornalista, autore di programmi radiofonici e televisivi, di commedie teatrali, di poesie, inventore di nuove forme di cinema e di documentario, portavoce della stagione unica e felice del neorealismo. Cesare Zavattini nasce a Luzzara, in provincia di Reggio Emilia, il 20 settembre 1902. Muore a Roma il 13 ottobre 1989. Videografia: Cesare Zavattini: vivo (1995); Incontri – Cesare Zavattini: parliamo tanto di me (1967); La "Follia" di Zavattini (1981) Settimo giorno - Zavattini: la realtà e la fantasia (1975); Mimesis (2013) | https://youtu.be/4pF0ct_QqZs

Cecilia Mangini

Cecilia Mangini a Cactus

Concita De Gregorio e Daniela Amenta hanno un ospite d'eccezione: Cecilia Mangini, la prima documentarista donna dell'Italia del dopoguerra.

https://youtu.be/ktr2KcoH0Ws

Un dialogo intergenerazionale con il cinema di Cecilia Mangini

"Costruire la memoria, fotografia e documentario" è il titolo della masterclass tenuta da Cecilia Mangini e Paolo Pisanelli il 13 maggio. Classe 1927, una vita per la fotografia e il documentario, Mangini ha collaborato con Pasolini e Lino Del Frà, firmando film indimenticabili. Con Paolo Pisanelli firma Le Vietnam sera libre, film nato dalla riscoperta di negativi dimenticati. Realizzazione a cura degli allievi del CSC. @CSC-Scuola Nazionale di Cinema-Sede Sicilia. | https://youtu.be/L19RMFpl3bQ

Intervista a Cecilia Mangini

"Bisogna cominciare con il dire Azione!'"

La documentarista Cecilia Mangini è stata ospite del festival e ha presentato il restauro del suo 'Essere donne'.

Intervista di Cinzia Baldi, Carolina Martin, Carolina Caterina Minguzzi, Michele Persici e Martina Rizzo.

Prima della proiezione del restaurato Essere donne abbiamo avuto l'opportunità di intervistare, la prima documentarista donna italiana, Cecilia Mangini. Il suo documentario, opera ostacolata dal clima politico dell'epoca, è tuttora una delle opere più importanti realizzate sulle condizioni di vita delle figure femminili negli anni Sessanta e alcuni aspetti sono più attuali di quanto si possa immaginare. https://youtu.be/J7fY5AK-MIn0

Premio **Diari di Cineclub** al ValdarnoCinema Film Festival 2019

Il video messaggio di Alessandro Soetje

Il video messaggio di Alessandro Soetje, regista premiato per il documentario "La nostra pietra" da **Diari di Cineclub** | https://youtu.be/9my2Son0Y3A

Alberto Grifi

Grifi spiegato ai bambini - Il mattatoio su internet di Alberto Grifi

Video realizzato da Alberto Grifi nel 1994 sul tema del mattatoio visto da Grifi come luogo metaforico del dolore rimosso/nascosto degli uomini, anestetizzati e uccisi spiritualmente e fisicamente dallo sfruttamento capitalistico. Insieme al figlio Lorenzo, Grifi inserisce in Internet le registrazioni, effettuate nel macello di Terni, dell'intervista del veterinario che elenca i metodi per uccidere gli animali, con in sottofondo la urla strazianti degli animali. E' un tentativo, come dice lo stesso Grifi, di "per immettere il dolore nella asetticità dell'informatica, nella scientificità dello sfruttamento". (Annamaria Licciardello) Durata: 24' | https://youtu.be/GdVVtRrwqbM

Grifi - Lavanastri n.°1 - di Alberto Grifi e Paola Pannicelli conversazione con Paola Pannicelli - agosto 1993 (Work In Progress P.P.)

E' grande in me la spossatezza provocata dal grande salto che mi son trovata a spiccare stamattina con la visione del filmato Grifi - LAVANASTRI N° 1. Ricordo sopraggiunto in una nitidezza ulteriore al fuoco di scena. Vi ringrazio comunque. Nell'intervista a Stefania Rossi, ho parlato a lungo del mio carattere irriverente e ritrovarmi tanto aderente in quelle immagini a tale definizione mi ha colpito e commosso al tempo stesso. Avevo preso la decisione di filmare le fasi di assemblaggio dei rocchetti torniti a mano da Silvano che Alberto avrebbe montato nei supporti per poter trascinare i nastri originali del Parco Lambro, quelli che si erano incollati e dovevano esser appunto lavati. Avevo insistito e sono insistente durante le riprese, e a volte, guardandolo stamattina, ho avuto la sensazione che in alcuni momenti, quel mio voler andare oltre, la mia appunto, irriverenza, sia stata eccessiva... Nello stesso tempo, sono grata al mio carattere perché il viaggio di quella giornata, il filmato che ci riporta a quel percorso, fanno parte di un bel discorso. Alberto se ne era accorto e in alcuni momenti emerge con chiarezza, come in questa sintesi, per la quale ringrazio voi tutti e Cristina per averne realizzato il montaggio.

Roma, 20 aprile 2012 Paola Pannicelli | Durata: 32' | https://youtu.be/H-r-867gVGNk

Lia di Alberto Grifi

L'intervento di una studentessa al "controconvegno" alla Fabbrica della Comunicazione di Brera, opposto al convegno di antipsichiatria di A. Verdiglione. Anno: 1977 Durata: 26' | https://youtu.be/76v4nlo8Ddk

Transfert per camera verso Virulentia di Alberto Grifi

Su un'operazione teatrale di Aldo Braibanti, gli effetti speciali usati nel tentativo di costruire una nuova grammatica visiva capace di descrivere "la nuova geografia di percezioni e immaginari sconfinati, l'emergere dei ricordi del lontanissimo passato filogenetico dei nostri progenitori animali regalo delle sostanze psicotrope". Anno: 1966-67 Durata: 22' | https://youtu.be/O_RtVGpHaq0

GRIFI racconta GRIFI

Autoritratto in video di Alberto Grifi. Montaggio realizzato nel 2004 dallo stesso Alberto Grifi che contiene estratti da Autointervista sugli effetti speciali -1976, A proposito degli effetti speciali - 2001, Filming Man Ray - 1970-1990, Il grande freddo - 1971, Le macchine di Grifi - 1995. Durata: 5' | https://youtu.be/kBwyXK0lU4k

Verifica Incerta di Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi

Un massacro cinematografico di film hollywoodiani famosi rimontati pensando al Dada; presentato per la prima volta a Parigi suscitò l'entusiasmo di Marcel Duchamp, Man Ray, Max Ernst. E l'ostentato disprezzo di molti famosi critici cinematografici italiani. JohnCage, entusiasta della colonna sonora, lo presentò al New York Museum of Modern Art. Questo metodo di montaggio, questo "detournement", fu ereditato da "Blob" molti anni dopo. Anno: 1964 Durata: 30' | https://youtu.be/hmhvr3RbGnA

Nicola De Carlo

bancaetica

ATLANTE DELLE GUERRE E DEI CONFLITTI DEL MONDO

parallelo

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra
Ambasciata di Svizzera in Italia

COMUNE DI NAPOLI
Assessorato alla Cultura e al Turismo

Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli 2019 – XI Edizione

"IL CLIMA CHE VERRA'"

Cause e conseguenze dei cambiamenti climatici globali

PROGRAMMA

EVENTI INTERNAZIONALI

dal 20 al 23 novembre

Spazio Comunale Piazza Forcella
(biblioteca Annalisa Durante)
Via della Vicaria Vecchia 23, Napoli

CONCORSO CINEMATOGRAFICO

dal 27 al 30 novembre

Castelnuovo (Maschio Angioino)
Via Vittorio Emanuele III, Napoli

TUTTI GLI EVENTI SONO AD INGRESSO LIBERO

Per maggiori informazioni consultare il sito www.cinenapolidiritti.it

L'edizione 2019 del Festival è dedicata a Silvia Romano

AMNESTY INTERNATIONAL ITALIA

Diari di Cineclub

COORDINAMENTO FESTIVAL CINEMATOGRAFICI CAMPANIA
C F C C

Human Rights Film Network
Connecting human rights film festivals around the world

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XXXII)

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 italico? 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. Perchè 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)

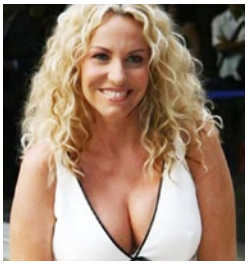
Sandra Milo

Mauro Corona

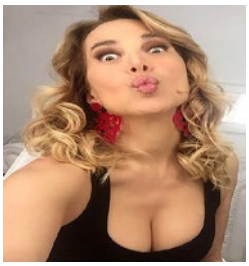
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

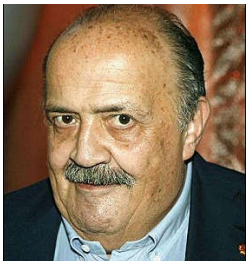
Flavio Insinna

Bruno Vespa

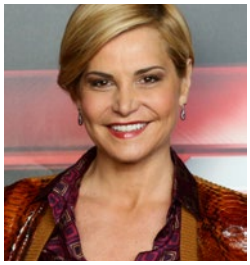
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

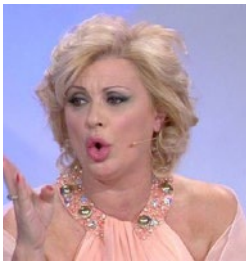
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappa's 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 Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

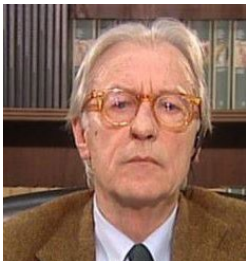
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

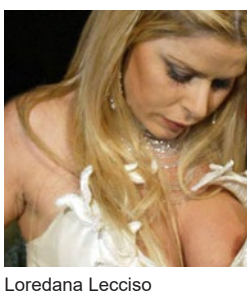
Federica Panicucci

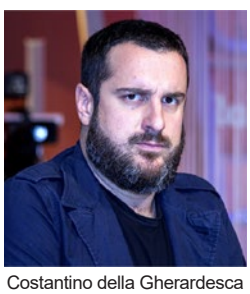
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Interstellar (2014) di Christopher Nolan

"Ciao papà, oggi è il mio compleanno ed è un compleanno speciale perché tu mi hai detto... tu mi hai detto che al tuo ritorno avremmo potuto avere la stessa età. E oggi ho gli anni che avevi tu quando sei partito. Quindi questo sarebbe un ottimo momento per tornare."
Murph
(Jessica Chastain)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriveredìCinema'
Magazine on-line di cinema 2015
ISSN 2431 - 6739
Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

E' presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, 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 Tantaro
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.cineclubsassari.com
www-pane-rose.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.cgsweb.it/edicola
www.babelfilmfestival.com
www.lacinetecasarda.it
www.cinemafedic.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.passaggidautore.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.educinema.it
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.centroesteticolacrisalidesassari.it
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.rivegauche-artecinema.info
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.bandapart.altervista.org/diari-di-cineclub
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.laspeziaoggi.it
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
www.suonalaancorasam.wordpress.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.firenzefilmcortifestival.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladicinemaindipendente.com
il 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.raccontardicinema.it
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact