

Abbiamo cercato di capire sempre qualcosa di più del mondo

Conversazione con Béla Tarr



Judit Pintér

Tra i ventidue e i cinquantasei anni hai diretto nove lungometraggi, quattro cortometraggi e l'adattamento della tragedia "Macbeth" di Shakespeare. Poi, nel 2011, dopo "Il cavallo di Torino" (A torinói ló), hai deciso di smettere di fare film. Attualmente sei uno dei cineasti più importanti del mondo. Perché hai preso volontariamente questa decisione così difficile?

Durante questi trentaquattro anni sono arrivato passo dopo passo, film dopo film, a una meta, certo non da solo, ma insieme a un gruppo. Dunque quel brand chiamato

Béla Tarr in realtà è costituito da più persone. Prima di tutto da Ágnes Hranitzky, Mihály Vig, László Krasznahorkai e dai diversi registi a noi associati. Dopo la realizzazione di un film, di solito emerge subito un problema, una

domanda ulteriore. A questa nuova domanda però non si può dare la stessa risposta, la nuova domanda genera un altro film, perché le risposte vecchie non funzionano rispetto alle nuove domande. Pian piano dunque si viene formando un linguaggio cinematografico, uno stile che – per quanto riguarda il pensiero – sta scavando sempre più in profondità. Insomma, abbiamo cercato di capire sempre qualcosa di più del mondo.

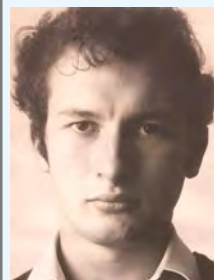
In questo arco di tempo ci sembra tu sia arrivato a uno sguardo filosofico sull'uomo e sul mondo partendo dal bagaglio sociologico ereditato dallo Studio Béla Balázs.

La prima lezione mi è venuta dalla realtà della vita. Ho lavorato come operaio non qualificato in un cantiere navale e mi sono avvicinato allo Studio Béla Balázs per la sensazione che ci

segue a pag. 6

Fantacinema

Il boom delle sale cinematografiche ecclesiali e religiose del 2020



Roberto Venturoli

La crescita esponenziale del numero delle sale cinematografiche ecclesiali e religiose è uno dei più sorprendenti effetti della legge n. 333/2017 sulla cultura cinematografica e audiovisiva (detta "Pasolini", dal nome del ministro che l'ha proposta). La legge ha mantenuto, semplificandola, la

vecchia classificazione delle precedenti leggi sul cinema, che definivano sala della comunità ecclesiale o religiosa la sala cinematografica di cui sia proprietario o titolare il legale rappresentante di istituzioni o enti ecclesiali o religiosi dipendenti dall'autorità religiosa riconosciuta dallo Stato. Oggi le sale d'essai e le sale religiose possono ricevere premi per la programmazione svolta ma alle stesse condizioni (prima le religiose erano favorite). Tutti i film in lingua originali e di cinematografie poco conosciute o senza distribuzione commerciale sono, però, automaticamente classificati d'essai. Fino al 2017 le sale ecclesiali o religiose erano soltanto le sale parrocchiali cattoliche e le norme erano, praticamente, un sostegno all'attività della sola Chiesa cattolica. Benché all'inizio del XXI secolo i culti religiosi riconosciuti dallo Stato mediante intese fossero ormai dodici, nessuna sala cinematografica non cattolica era ufficialmente in funzione alla fine del 2016. Incredibilmente, invece, alla fine del 2018 le nuove sale religiose non cattoliche erano circa cento, e sono diventate esattamente 201 nel 2019 e 466 alla fine del 2020. Se questa tendenza alla crescita esponenziale dovesse continuare, alla fine del 2021 le sale cinematografiche non cattoliche potrebbero essere più di 800 e superare, complessivamente, il numero di quelle cattoliche. Le ragioni di tale incredibile fenomeno sono più di una. Sicuramente le tante misure a favore della cultura cinematografica introdotte dalla "Pasolini" (premi alle sale d'essai e religiose; contributi speciali alle sale per immigrati; libero accesso al patrimonio cinematografico e audiovisivo; apertura sale senza autorizzazione; accesso universale alle opere prodotte con il contributo

segue a pag. 2

Attori, una categoria di aspiranti professionisti



Enzo Saponara

Un mio caro amico, produttore e regista, nel mezzo di una intricata discussione sull'industria cinematografica mi dice: "Tu lavori solo se ti pagano?". E io ho risposto lapidario: "Perché tu lavori anche se non ti pagano?". "No certo" è stata la risposta. Gli attori sono dei soggetti professionali che intraprendono un

percorso di formazione teatrale di base, frequentando, negli anni, i corsi più disparati: danza, canto, dizione, boxe, Yoga, Tai Chi e chi più ne ha più ne metta. Tutto è essenziale nella preparazione di un attore per motivi



Dario Fo nel ricordo di Pierfrancesco Uva

abbastanza ovvi. Un apprendimento che non ha confini per una categoria di professionisti altamente specializzata, ma molto fragile a causa della dimensione intermittente e atipica in cui si trova ad operare. La distinzione fra dilettanti e professionisti non è mai chiara. Negli States, ad esempio, il distinguo è operato dall'iscrizione al sindacato. In Italia, invece,

segue a pag. 5

segue da pag. 1

pubblico, forfettizzazione dei diritti di fruizione culturale delle opere cinematografiche e audiovisive; semplificazione delle procedure di pagamento dei diritti; sostegni e sconti fiscali per apparati di proiezione e arredi; contributi a fondo perduto per il kit di apertura sale; la regola del 50/50 per tutti i progetti; il sostegno agli abbonamenti mensili e alle sale on-demand; l'abolizione della censura e di ogni autorizzazione per la proiezione in pubblico dei film, ecc.) hanno reso semplice e possibile l'uso del cinema come strumento di aggregazione ma anche di rafforzamento dell'identità di molte comunità religiose. La nuova classificazione dei film d'essai ha, inoltre, favorito le sale religiose, il cui pubblico è per oltre la metà composto da immigrati. Ma forse ancora più importanza ha avuto l'attività missionaria svolta dai circoli del cinema per far conoscere ogni aspetto della legge a chi poteva utilizzarla. La stessa legge n. 333 si è, infatti, preoccupata non solo di fissare nuovi principi e nuove forme di sostegno per la cultura cinematografica ma anche di farli conoscere ricorrendo ai centinaia di circoli del cinema riconosciuti dallo Stato, che svolgono anche la funzione di CCC (centri di consulenza cinematografica), terminali informativi in ambito locale per promuovere e far conoscere la legge. Fino alla legge "Pasolini" nessuno sembrava essersi accorto che tra rumeni, ucraini, moldavi, bulgari, russi, ecc. il numero di ortodossi potenziali in Italia era di oltre un milione e mezzo di soggetti. La Sacra Arcidiocesi ortodossa d'Italia, già riconosciuta dallo Stato nel 2012, ha cinquanta parrocchie ma quasi duecento sono le parrocchie di rito ortodosso rumeno che dal 2019, anche grazie al Regolamento (UE) 2018/419 sulle società, istituzioni e persone giuridiche (Art.3/1 "le anche persone giuridiche, gli enti, le istituzioni riconosciuti da uno stato sono riconosciuti automaticamente da ogni stato membro salvo quanto previsto dall'articolo 8") sono state legalmente riconosciute dall'Intesa con la Chiesa ortodossa rumena e dispongono di cento sale. Gli iscritti all'Unione delle Comunità ebraiche in Italia, invece, non sono apparentemente numerosi (35-45.000) ma le 21 comunità ufficiali (Ancona, Bologna, Casale Monferrato, Ferrara, Firenze, Genova, Livorno, Mantova, Merano, Milano, Modena, Napoli, Padova, Parma, Pisa, Roma, Torino, Trieste, Venezia, Vercelli, Verona) sono molto attive dal punto di vista culturale e tutte, già nel 2018, hanno colto le opportunità della legge per aprire 21 sale cinematografiche e altre 7 tra il 2019 e il 2020 nelle comunità più grandi come Roma e Milano, Venezia e Genova. Il cinema israeliano ma soprattutto il cinema di qualità sono particolarmente presenti nelle sale ebraiche, il cui pubblico è formato in massima parte da cinefili. Le sale del regno, i locali di culto della Congregazione dei Testimoni di Geova in Italia, sono

più di tremila. Sono tutte aperte al pubblico e circa cento, finora, hanno iniziato a svolgere attività di sala cinematografica, programmando centinaia di film in lingua originale, per lo più di provenienza anglosassone, sottotitolati dagli stessi testimoni, dal contenuto talmente edificante che farebbero invidia a molte sale parrocchiali cattoliche. Di fatto le sale cinematografiche stanno diventando per i Testimoni di Geova uno degli strumenti più efficaci per reclutare nuovi adepti. Le sale cinematografiche islamiche sono non meno di 70 e sono divenute in poco tempo un punto di aggregazione importante per le comunità bangladesi, frequentate soprattutto da anziani e bambini nel corso della settimana ma da intere famiglie nei giorni festivi. Assieme alle



sale induiste, una ventina per ora, stanno diventando il veicolo per diffondere il cinema della penisola indiana in Italia che comincia ad avere un pubblico sia tra gli italiani sia tra le comunità africane già abituali consumatrici di film di Bollywood. Come è noto il cinema nigeriano ha molto successo tra le comunità degli immigrati provenienti dall'Africa. Le 25 sale cinematografiche pentacostali, sia delle Assemblee di dio che della Chiesa apostolica, sono il cavallo di Troia per la diffusione in Italia del cinema di Nollywood, il maggior produttore di opere audiovisive del mondo. Le due organizzazioni religiose dispongono complessivamente 1210 sedi. Sicuramente, quindi, verranno aperte altre sale cinematografiche nei prossimi anni. I valdesi, benché poco numerosi (25.000), hanno aperto delle sale cinematografiche nei locali dei templi di Roma, Torino, Milano, Trieste, Firenze, Livorno, Napoli e Palermo. Le sale valdesi, come la loro comunità, sono un veicolo per il cinema di impegno civile e vengono frequentate soprattutto da laici. Per ora solo il tempio di Roma della Chiesa dei santi degli ultimi giorni, inaugurata, dopo 10 anni di lavori, nel 2019, ha una sala cinematografica e questo benché la Chiesa mormone abbia più di cento sedi in Italia. È probabile, quindi, che altre sale cinematografiche mormoni aprano in futuro. Il cinema di lingua tedesca è programmato regolarmente nelle sale della Chiesa evangelica luterana, per statuto bilingue, nelle sedi di Bolzano, Venezia, Trieste, Milano, Roma e Napoli, che ormai ricevono regolarmente anche un contributo finanziario dalla Germania.

Il fenomeno più importante sono, però, le sale cinematografiche delle comunità buddiste, sia quelle dell'Unione buddista italiana ma soprattutto quelle dell'Istituto buddista italiano Soka Gakkai. Come è noto Soka Gakkai (letteralmente società che crea valore) ha oltre 10 milioni di seguaci in Giappone e in Italia si sta diffondendo molto rapidamente tra intellettuali, personaggi dello spettacolo, anche atei e agnostici (il buddismo non impone la credenza in un dio) che diventano i responsabili culturali dell'attività delle sale, partecipandovi, anche personalmente, almeno una volta alla settimana. Le sale cinematografiche buddiste sono divenute anche punti di riferimento per i moltissimi italiani appassionati della cultura giapponese (dai manga al sushi passando per anime e cerimonia del té) che utilizzano le sale on-demand per rassegne organizzate autonomamente da singoli cinefili per condividere la propria passione con altri. Sono state aperte 20 sale buddiste nel 2018, altre 36 nel 2019 e ben 41 nel 2020. Altre intese religiose che stanno per essere approvate dal Parlamento, potrebbero modificare ulteriormente lo scenario descritto. La chiesa del Kopimismo, che predica la libertà assoluta di copiare e condividere qualsiasi tipo di informazione online, riconosciuta in Italia perché già registrata dal 2010 in Svezia, attende l'approvazione da parte del Parlamento dell'intesa già sottoscritta con lo Stato italiano. Se il Kopimismo potrà agire come religione anche in Italia sicuramente aprirà delle sale cinematografiche creando non pochi problemi. I dogmi del Kopimismo, infatti, sono: "l'atto di copiare è sacro"; "copiare, condividere e diffondere sono eticamente giusti"; "copiare e modificare (copymixing) è ancora più sacro del solo copiare"; "internet è un luogo sacro", "CTRL+C e CTRL+V (cioè le combinazioni di tasti del copia e incolla) sono simboli sacri", ecc.). Se verranno praticati nelle sale religiose delle comunità kopimiste, impedire o punire la proiezione di un film copiato potrà essere considerata una forma di persecuzione religiosa. Anche i pastafariani che hanno come oggetto di culto il "prodigioso spaghetti volante" che ha creato l'universo, dopo aver ottenuto in Nuova Zelanda di poter officiare i matrimoni, hanno avviato trattative con lo Stato italiano per il riconoscimento e per sottoscrivere un'intesa. Secondo fonti ben informate altre comunità religiose, i metodisti, i cultori del Sikhismo e quelli dello Gianismo, che sta facendo rapidamente proseliti tra i vegani, vogliono il riconoscimento giuridico anche di intese e le loro sale potrebbero ulteriormente diversificare lo scenario delle sale cinematografiche italiane. Si può, quindi, concludere che, ormai, nell'Italia del 2020, la religione, non è più l'oppio dei popoli e non garantisce il paradiso ma assicura un biglietto per il cinema. Buone visioni.

Roberto Venturoli

La priorità dell'azione politica nell'ambito della cultura

Il Senato approva la legge sul cinema che non ci piace

Il 6 ottobre è stato liquidato il disegno di legge Franceschini sul cinema con 145 sì, 6 no e 30 astenuti. Pubblichiamo il testo integrale della sen. Alessia Petraglia del gruppo che ha detto NO



Alessia Petraglia

PETRAGLIA (MISTO-SI-SEL). Signora Presidente, al fin siam giunti. Dopo sei giornate di Aula e tanti mesi fermi in Commissione - e non certo a causa del bicameralismo perfetto o del Senato dei fannulloni - arriviamo al voto finale. Il Governo e la maggioranza non si sono smentiti nemmeno questa volta. Gli annunci e gli spot non sono mai all'altezza dei contenuti.

Questo disegno di legge ha avuto un iter travagliato (lo abbiamo visto tutti); gli annunci roboanti del Ministro hanno avuto solo l'effetto di archiviare il lavoro che la Commissione aveva iniziato su una proposta di legge parlamentare a prima firma della relatrice. Dopo gli annunci il nulla: un testo che è stato dimenticato, al punto da svolgere la relazione in Aula a luglio (per poter fare l'annuncio a Venezia) e ora in tempo per l'annuncio al Festival di Roma, riportato in Aula solo per tappare i buchi dei problemi della maggioranza sulle prescrizioni e il processo penale. Questa è la considerazione che hanno questo Governo, il Ministro e la maggioranza della cultura.

Conosco da anni la relatrice e capisco bene il suo imbarazzo: non solo non è il suo testo, ma quello che presenta è un riempitivo di Aula per niente efficace.

La legge per un settore così importante e rappresentativo come il cinema dovrebbe soprattutto occuparsi di cinema; dovrebbe inoltre comprendere, sulla scia della storia passata e recente della nostra cinematografia, che qualità, creatività e innovazione sono il capitale culturale su cui investire. Il testo non disegna una prospettiva per il settore cinematografico: nel testo in discussione l'opera cinematografica diventa opera audiovisiva, e di conseguenza il risultato, che è il vero obiettivo del Governo, è sovvenzionare un po' di più tutti i grandi interessi, dai produttori di videogame (che il linguaggio burocratico definisce "contenuti videoludici") alle fiction tv, a favore dei grandi e potenti, e a danno dei piccoli, ancora una volta e come sempre.

Siamo partiti dalla costituzione di un Centro nazionale del cinema e delle espressioni audiovisive, per far nascere nuovi cinema, modernizzare le sale già esistenti e soprattutto sostenere le nuove opere cinematografiche e audiovisive, per approdare poi ad un banale Consiglio superiore, tanto scontato e, temiamo, inutile.

Il capitolo sulle modalità di finanziamento è quello più inquietante. I contributi tratti dal

fondo implementato dal prelievo sono sostanzialmente appannaggio delle imprese già posizionate nel mercato; il resto riguarda i contributi selettivi (arrivati al 25 per cento con un emendamento presentato in sede referente in Commissione, poi ritirato), rivolti ai «film difficili con modeste risorse finanziarie». Per tradurre: le società forti e trainate dal mondo televisivo (quattro o cinque, se osserviamo i titoli di coda) fanno la parte del leone; alla produzione indipendente, a quei film che spesso vincono i premi e si segnalano per la qualità, andrebbe il poco che avanza.

La percentuale attribuita alle eccellenze e ai prototipi scende notevolmente, essendo compresa nella quota una sequenza di voci che attingono alla promozione in Italia e all'estero. Si leggono ovviamente tra le righe le scelte del Governo: una generosa mano offerta ai produttori e alle loro associazioni, uno schiaffo all'universo degli autori e delle piccole strut-

ture. Insomma, il rischio di premiare sempre i soliti diventa realtà. Si poteva, ad esempio, scegliere di tutelare le opere difficili, ma anche questo sembra impossibile in questo Paese.

Sono state ridotte persino le risorse alle associazioni di cultura cinematografica non più finanziate con un contributo annuale per la loro attività ma su progetti specifici; parliamo di quelle associazioni che fanno attività diffusa nei territori, anche attraverso la gestione di piccole sale d'essai che si occupano di pluralismo culturale, di iniziative culturali sul cinema,

di far crescere i potenziali spettatori passivi in cittadini più attenti e attivi alla vita culturale. Non si capisce poi la ratio in base alla quale viene inserita una norma specifica per le sale cinematografiche religiose ed ecclesiastiche, dimenticando che si tratta sempre di associazioni, in barba ovviamente al principio di laicità e uguaglianza. Non siamo stati tranquillizzati dalle parole della relatrice sul non avere accettato un emendamento sulla parità di genere, perché una cosa sono le buone intenzioni, altro le norme di legge. Si prevedono contributi per la ristrutturazione di sale e apertura di nuove sale, ma non si pongono rigidi vincoli urbanistici per evitare la costruzione dei multisala o meglio dei centri commerciali con sale cinematografiche. Anzi, le Regioni e le Province autonome di Trento e Bolzano - in virtù del voto del 4 dicembre, in questo disegno di legge si è aperta



Foto tratta da "Viva la libertà" film del 2013 diretto da Roberto Andò, il quale ha scritto il romanzo da cui è tratto, intitolato "Il trono vuoto" Ed. Bompiani.

una grande trattativa - possono introdurre comunque previsioni urbanistiche in deroga per le sale e i centri culturali multifunzionali. Insomma la legge non punta come dovrebbe sulla qualità, sulla creatività e sull'innovazione del cinema indipendente; una denuncia che ha fatto a luglio il direttore del Festival di Venezia Alberto Barbera, il quale, in piena conferenza stampa, ha parlato di riduzione della qualità media della produzione italiana, di cui i produttori sono consapevoli, ma - si sa - i soldi sono a pochi e si finanzia senza scelta. Come è stato

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

scritto da autorevoli e attenti commentatori del testo, in questo disegno di legge manca la parola "passione", manca la capacità di suscitare passione per il futuro, nei ragazzi, negli spettatori e nel pubblico: tutto è concentrato sulla produzione e su pochi produttori. "Il cinema vive se il pubblico è attento, coinvolto, se trasmette cultura, se è accessibile a tutti". Ad esempio, sarebbe stato utile prevedere misure fiscali per dimezzare i costi degli abbonamenti mensili alla sale cinematografiche, come avviene in Francia. Nessuna politica è stata prevista sui costi del biglietto. E non possono bastare le giornate del cinema a prezzi scontati, ma serve una politica diversa sui costi dei biglietti. Oggi i dati ci dicono che i ragazzi non vanno a cinema come e quanto vorrebbero perché non possono permetterselo.

Non tralasciamo poi il famoso articolo 31-bis che è stato introdotto: in nome della stabilizzazione del precariato in un settore che vive di precariato, abbiamo votato e introdotto il jobs act anche nel cinema.

C'è poi il tema dell'alfabetizzazione audiovisiva, nel testo ridotta a "educazione all'immagine", da insegnare genericamente a scuola, senza specificare come, dove e da chi. Ci è stato ampiamente illustrato ed è stato anche oggetto di una discussione questa mattina in Assemblea con i soliti richiami alla legge n. 107 del 2015. Non abbiamo tuttavia capito se sarà una materia vera e propria o una competenza trasversale. Inoltre - a nostro avviso - l'alfabetizzazione audiovisiva dovrebbe essere considerata un vero e proprio diritto di cittadinanza.

Siamo dinanzi a un ennesimo disegno di legge delega con troppe deleghe, che avrà bisogno di decreti attuativi, che saranno preparati ancora una volta nel chiuso delle stanze del Ministero, come questo testo, senza alcun vero confronto pubblico per ascoltare le tante proposte e disegnare il futuro del cinema, piuttosto che fotografare il presente e la gestione degli ultimi anni.

Questo provvedimento non migliora lo stato di salute del cinema italiano. Non basta dare un po' di soldi in più e nemmeno tanti soldi in più, perché ricordiamo che la produzione di film italiani è diminuita, i registi sono quasi esclusivamente uomini e il mercato delle sale e della tv in Italia (anche nella rete pubblica e generalista) continua a essere dominato da produzioni americane.

Da anni eravamo in attesa di una legge sul cinema ispirata al modello francese. Invece abbiamo l'ennesimo annuncio gattopardesco di cambiare verso per lasciare esattamente tutto così com'è e con meno risorse. Per questo motivo, la componente di Sinistra Italiana del Gruppo Misto voterà contro il disegno di legge al nostro esame.

(Applausi dal Gruppo Misto-SI-SEL).

Alessia Petraglia

Le posizioni del MiBACT renziano sulla Nuova Legge Cinema

Nel panel ospitato al Festival Visioni dal Mondo sulla Nuova Legge Cinema si è avuta l'ennesima conferma delle posizioni del MiBACT renziano. Ecco un resoconto della giornata



Chiara Zanini

"Con la cultura non si mangia" disse Giulio Tremonti a quel Sandro Bondi che si avviava verso la fine del suo dicastero dopo aver annunciato i tagli al settore. L'attuale Ministro vuole invece legare per sempre il proprio nome a una Riforma che il cinema italiano attende da tempo. Una discussione riaperta al festival *Visioni dal mondo* (promosso da Unicredit) da una battuta di Alberto Pasquale, collaboratore di Franceschini che in realtà si riferiva al Consiglio Superiore per il cinema e l'audiovisivo, i cui membri riceverebbero solo dei rimborsi spese. Il Consiglio potrebbe in realtà non vedere mai la luce - abbiamo appreso in seguito - nonostante le pressioni della firmataria del ddl originario, Rosa Maria Di Giorgi. Sono passati cinquant'anni dall'ultimo corposo intervento strutturale dello Stato sull'intero comparto, e questa volta si tratta di normare anche le diverse forme che gli audiovisivi stanno assumendo. Sembrerebbe tutto molto bello, ma il cinema è allo stesso tempo arte e industria. Chi ci lavora (a volte sottopagato o in forma gratuita) vorrebbe veder modificati certi rapporti di potere esistenti e non rischiare di perdere in termini di libertà espressiva, come prontamente sottolineato dalle principali associazioni di professionisti. Il panel moderato a Milano da Cinzia Masòtina di 100 autori si è aperto con un tempismo perfetto: mentre Maria Giuseppina Troccoli e Alberto Pasquale del Ministero elencavano le novità previste dall'ex ddl 2287 è arrivata la notizia che il testo è stato votato nella sua interezza, passando così alla Camera. Senatori pentastellati e forzisti hanno infatti lasciato gioco facile al PD, con Rosa Di Giorgi che ha diretto quasi tutto il film da sola (145 sì, 6 no, 30 astenuti). Considerata la scarsa propensione dei deputati ad interrogare su temi con cui non hanno dimestichezza, la nuova legge potrebbe essere pronta a breve. I documentaristi e produttori presenti all'incontro hanno chiesto di fermare lo sbilanciamento di risorse a favore di grandi gruppi produttivi e televisivi e di dare più possibilità agli indipendenti, mentre il ricercatore Bruno Zambardino ricordava che ad elargire fondi non deve essere solamente il Ministero (che ha promesso 400 milioni l'anno) ma possono farlo anche Regioni e Film Commission. Ma per gli autori presenti i fondi statali rimangono difficili da avvicinare. Rispetto al genere documentario, cui il festival è dedicato, è stato ricordato come il Fondo

Unico per lo Spettacolo (FUS) non faccia distinzioni in merito alla durata. Il problema però è che si può ottenere al massimo quanto serve per partecipare ai festival. "Nessuno si aspetta da un documentario l'incasso che può avere un film commerciale" si è lasciata scappare Troccoli, mentre Zambardino evidenziava che *Fuocoammare* è stato visto sulla Rai da più spettatori di quanti abbiano scelto il reality show di turno. A dimostrazione che se il pubblico potesse vedere più documentari, probabilmente confermerebbe quanto fatto con il film di Gianfranco Rosi candidato all'Oscar. Come Marco Visalberghi (produttore di film coraggiosi come *Sacro Gra*, *La linea sottile*, *87 ore* e *Triangle*) ha spiegato nel proprio intervento dal pubblico, a preoccupare maggiormente sono proprio le possibili nuove

definizioni di "indipendente" e di "documentario" che la legge sancirà, per via delle conseguenze che ne verranno. Ad Elena De Varda di FilmLux che chiedeva se la nuova legge eliminerà la tassa di 800 euro per i produttori indipendenti e il requisito di almeno quarantamila euro di capitale sociale per accedere ai fondi, Troccoli ha risposto seccamente che va distinto ciò che è amatoriale da ciò che è industriale. E dire che nelle stesse slides mostrate dagli emissari di Franceschini si rammentava che il sostegno al cinema è previsto sia dalla Costituzione, sia dal Trattato sul funzionamento dell'Unione Europea, sia dalla Convenzione Unesco per la protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali.



Un momento dell'incontro: da sx Alberto Pasquale, Maria Giuseppina Troccoli, Cinzia Masòtina, Bruno Zambardino (foto di Chiara Zanini)

Chiara Zanini

Sta curando per Il Lavoro Culturale il primo e-book sulla Riforma del cinema. Collabora / ha collaborato con Sentieri Selvaggi, Rapporto Confidenziale, Arabeschi, Cinemafrica, Sicilia Queer Film Festival, Corriere delle migrazioni, A-dif, Le Cose Cambiano. I suoi interessi includono il genere documentario, la legislazione e le politiche culturali, l'alfabetizzazione cinematografica, il precariato.

segue da pag. 1

il mandato ad un'agenzia di artisti, ancora scarsamente regolamentato, rappresenta un debole elemento discriminante. Veniamo al dunque. Lo slogan "Chi lavora gratis rovina il mercato" è ricorrente ormai in tutti i settori, figuriamoci nel mondo dello spettacolo; infatti molti attori e attrici accettano di lavorare senza paga, senza contributi previdenziali né copertura assicurativa. È ormai pienamente strutturato un segmento della produzione di cinema "indipendente" di lungometraggi, cortometraggi e web series che associa alla figura dell'attore quella della prestazione gratuita. All'attore-accattono viene elemosinato il mito della visibilità, il contentino dell'espressione artistica, il nutrimento dell'ego. Nel migliore dei casi ci si trova tra le mani una sceneggiatura interessante, un bel ruolo, un progetto tematicamente coraggioso, un regista con idee chiare e buone capacità tecniche. Il progetto però è "indipendente" e "non ci sono soldi". La produzione, scavalcando l'agenzia di artisti, contatta direttamente l'attore che si domanda se sia meglio rimanere a casa o fare comunque un'esperienza sul set. Beh, si risponde l'attore, meglio lavorare gratis anziché pagare un nuovo laboratorio di formazione o il workshop intensivo con la superguru

americana di passaggio nella Capitale. Vittima di sé stesso e dei suoi sogni di gloria, mendicante di occasioni e di visibilità, ricattato da sé stesso, l'attore inesorabilmente accetta. Immerso per giorni e giorni nella preparazione del ruolo, studia a fondo il personaggio in ogni sua sfumatura; seguono settimane, mesi di lavorazione, a volte anni per completare le riprese e vedere finalmente l'opera finita. L'impegno si

traduce spesso in progetti filmici che per contenuti o fattura tecnica non hanno nessuna possibilità di raggiungere il pubblico; un bene per il pubblico, una beffa e una frustrazione per chi ha investito le proprie capacità professionali, il proprio tempo, le proprie risorse economiche. Nel migliore dei casi, e può senz'altro capitare, il film ha un certo successo, l'attore godrà di un po' di visibilità, ma di certo non gli sarà riconosciuto un trattamento economico a posteriori. È come giocare al lotto, ma il lavoro non può e non deve essere un'attività ludica da ambo o terno. Siamo onesti: l'autoregolamentazione etica e professionale della categoria è una chimera. Gli attori sono spesso ignari anche dei diritti economici acquisiti come quello di Copia Privata ed Equo Compenso della cui ripartizione si occupano in regime di concorrenza le società di collectingArtisti7607 e Nuovo Imaie. Cosa fare? Cerco di ipotizzare uno dei possibili scenari. Il punto di partenza è sicuramente il riconoscimento

dello status giuridico di "attore professionista" che, in assenza di un criterio oggettivo di valutazione, può essere associato all'appartenenza ad un'agenzia di artisti. Per quanto riguarda invece i rapporti di lavoro con le produzioni, l'attore deve percepire obbligatoriamente un adeguato compenso per la prestazione, con-



tributi previdenziali e copertura assicurativa; in alternativa alla paga, il produttore può riconoscere delle royalties sui potenziali guadagni dell'opera. In questo caso il cast artistico diventerebbe coproduttore di fatto e la partecipazione professionale sarebbe un vero e proprio investimento sul progetto. Nel caso in cui la produzione non prevedesse alcun trattamento economico allora l'opera realizzata non potrà essere commercializzata e sarà esclusa



finanche dalla partecipazione a festival o rassegne che prevedono premi in denaro. Introducendo questi obblighi di legge si inquadrerebbe maggiormente la figura dell'attore e si opererebbe una distinzione netta fra dilettanti e seri professionisti del mondo produttivo e artistico. Mi auguro che questo mio contributo, che non ha nessuna pretesa di esaustività, possa avviare un confronto serio sull'argomento e portare il legislatore e i soggetti interessati a definire gli strumenti per il riconoscimento e la tutela degli attori e delle attrici. Lavoratori della bellezza, certo, ma pur sempre lavoratori.

Enzo Saponara

E' attore e socio fondatore di Rete Cinema Basilicata. Nel 2016 è tra i protagonisti di Ustica di Renzo Martinelli, Jesus VR - The Story of Christ di David Hansen e Adepsic Rebounds di Amila Aliani

Abbiamo ricevuto

Me and my Hat



Giampiero Bazzu

di Giampiero Bazzu
illustratore e regista
119 x 40
2012
acrilico su tavola

segue da pag. 1

fosse qualcosa in comune tra noi. Insomma, non ho mai imparato niente dai film degli altri, non sono mai partito da uno stile cinematografico ma da qualche concreta situazione esistenziale, da qualche problema individuale o sociale. Al termine di questi trentaquattro anni abbiamo raggiunto un obiettivo, e allora abbiamo capito, io e i miei collaboratori, tutti d'accordo, che qui bisognava fermarsi, perché da ora in poi non avremmo potuto fare altro che ripetere le stesse cose, che di conseguenza tutto si sarebbe pian piano svuotato, il che era inaccettabile, almeno per noi. Tutto è stato fatto, finito, punto!

Nel mondo invece sono successe tantissime cose che sicuramente preoccupano un artista di così grande talento e impegno come sei tu. Pensiamo che il mondo avrebbe tanto bisogno di te...

Il problema è che dopo aver parlato delle tenebre è impossibile proseguire, perché le tenebre sono LA FINE. Il cavallo di Torino dice che l'apocalisse immaginata non esiste, perché sarebbe un enorme show televisivo, reso spettacolare con delle fanfare, dei cavalieri e molte altre cose. Ma in realtà non è assolutamente così. La fine si sta avvicinando giorno dopo giorno – così come anche tu sei sempre più debole, giorno dopo giorno... Non esistono due giorni uguali, perché il giorno successivo nemmeno tu sei lo stesso, anche dal punto di vista biologico. La presa di coscienza di questo è una cosa assai dolorosa. La fine è una cosa impossibile da digerire. Certo, ci sono molte cose che mi fanno arrabbiare, mi irritano molto, come la guerra in Siria, tutta questa porcheria, questa orrenda mascalzonata, ma queste cose secondo me fanno parte più della categoria del giornalismo che di un approfondimento, di un approccio vero e proprio.

Rivedendolo in prospettiva, il tuo cortometraggio Az utolsó hajó(t.l.:L'ultimo battello) potrebbe forse riferirsi anche ai migranti...

Non credo, era semplicemente l'espressione del nostro congedo dall'Ungheria in un periodo in cui eravamo costretti a lasciarla per l'impossibilità di lavorare. Perciò la situazione in cui mi trovo adesso è un déjà vu per me, perché mi sta capitando una seconda volta.

Quasi tutti i tuoi film trattano di un presente in cui però – a partire dal tuo primo cortometraggio, "Hotel Megnezit" – si prevede sempre anche il futuro.

I film trattano di una situazione esistenziale con tutte le sue componenti. Cioè, il nostro passato si trova nella situazione presente e, certo, anche il nostro futuro – se ci sarà! – è incluso in questa situazione, dato che ogni cosa genera un passo ulteriore. In teoria questa sarebbe l'evoluzione...

All'inizio della tua carriera eri molto determinato e crediamo tu abbia voluto fare dei film contro o in favore di qualcosa o di qualcuno. Come ricordi il Tarr di allora? Avevi fiducia nella possibilità di poter cambiare qualcosa?

Avevo una fiducia assoluta non tanto nel cinema quanto nella possibilità di cambiare il mondo. Da allora ho capito che nessun film riesce a cambiare il mondo, soprattutto se il mondo non è molto disposto a essere cambiato. Ma



Béla Tarr (Pécs, 21 luglio 1955) regista ungherese

si tratta... si trattava del fatto che il cinema per me costituiva uno strumento per dimostrare qualcosa. Poi, appena mi sono accorto che il mio lavoro stava cominciando a prendere un significato politico, ho capito subito che da questo non ne sarebbe uscito niente di buono. Perciò ho sempre cercato di fare dei film su concreti personaggi quotidiani. I rapporti diretti con la politica non mi hanno mai interessato, noi abbiamo pensato o abbiamo cercato di pensare sempre a relazioni molto più profonde di quelle determinate dalla politica, con risultati più o meno soddisfacenti.

Il tuo primo lungometraggio, "Családi tűzfészek" (t.l.:Nido familiare) è praticamente tutto costituito da primi e primissimi piani. Come sei riuscito a ottenere il consenso e la fiducia dei protagonisti del film – attori non professionisti! – per poterli guardare così da vicino, entrare nella loro privacy?

Si tratta di un problema di comunicazione, di sensibilità e di empatia. Bisogna avere sensibilità... poi ogni individuo è diverso, ci vogliono chiavi diverse, dipende dalle circostanze personali. I miei genitori hanno divorziato presto, mia madre aveva poco tempo da dedicarmi, sono cresciuto un po' da ragazzo di strada, appropriandomi molto presto delle esperienze di vita. Dopo gli esami di maturità ho preso la decisione di andare a lavorare in un cantiere navale, dove ero certo che avrei imparato molto della vita. Se mi chiedono la ricetta non posso dire altro che bisogna dare l'attenzione a quelli con i quali lavoro, con i quali sto insieme. Per fargli capire che la storia riguarda loro, non me. Devi sentire quello che vuoi fare. Non si possono dare delle istruzioni precise a nessuno. Cerco di costruire un rapporto paritario con gli altri. Quando c'è questo rapporto, l'altro ha fiducia in me, osa essere sincero con me, riesce ad aprirsi, perché quando uno sa che io non ho intenzione di umiliarlo, di metterlo in una situazione difficile, allora tutto va bene.

Hai parlato dell'importanza del tuo brand che

– soprattutto a partire da Perdizione (Kárhozat) – è costituito da un gruppo di collaboratori fissi...

Anche questo è il risultato di un processo continuo. Con Mihály Vig e Gyula Pauer, morto nel 2012, ho lavorato insieme dal 1983.

Dici sempre di Mihály Vig che lui non è soltanto un musicista, ma anche un poeta. Ci puoi parlare del ruolo che ha avuto nei tuoi film?

Quando cominciavo a pensare a un film conversavo molto con lui, che mi aiutava a chiarire le mie idee. Lui è infinitamente sensibile, molto intelligente e di grandissimo talento. La cosa essenziale nel nostro gruppo è che vediamo il mondo allo stesso modo – nonostante Pauer fosse scultore, Mihály sia musicista e Krasznahorkai scrittore. Come si dice in inglese, il nostro point of view era molto simile, per questo tutto diventava molto facile anche nel lavoro. Insomma, con Mihály non parlavamo mai concretamente dei problemi della realizzazione di un film, a quelli pensavamo io e Ágnes. Ero sempre molto contento quando Mihály veniva sul set e mi stava vicino. Anzi, lui è stato uno dei protagonisti di *Sátántangó*. Semplicemente mi dava una grande sicurezza vederlo e conoscere perfino i suoi pensieri. Una volta gli ho chiesto di occuparsi di un attore non professionista di *Il cavallo di Torino*, che doveva imparare un lungo monologo in cui parla di quelli che corrompono tutto quello che toccano. Si trattava di un testo molto lungo e lui non riusciva ad impararlo senza errori. Allora ho chiesto a Mihály di aiutarlo a imparare il monologo, perché capiva perfettamente il significato del testo e sapeva con precisione dove bisognava mettere gli accenti.

Come vi distribuivate i compiti tu e Ágnes Hranitzky?

Quello che Ági faceva nel film è inenarrabile, perché lei faceva tutto. Perciò la chiamiamo co-autore. Del resto, i nostri film erano decisi durante le riprese, in sala di montaggio non bisognava fare troppe cose. Dunque, sul set il contributo di Ági era fondamentale nella decisione del ritmo, della durata, del trattamento del tempo, della successione delle sequenze. Stava lì a guardare sul monitor le riprese, controllava tutto e, del resto, tutti le concedevano la più assoluta fiducia.

L'incontro con László Krasznahorkai è stato decisivo anche per la vostra comune visione del mondo. Con lui come lavoravate?

In *Sátántangó* la situazione era molto semplice. Krasznahorkai aveva scritto il romanzo e... devo dire fra parentesi che noi volevamo trarne un film già nel 1985, ma ci hanno cacciato via tutti con il nostro progetto. Ma questa è una storia vecchia, lunga e noiosa, ormai non mi piace nemmeno ricordarla. Dunque, forse abbiamo scritto una sceneggiatura, ma alla fine non la usavamo. Abbiamo semplicemente preso le pagine del romanzo e le abbiamo messe in scena. Siamo rimasti molto fedeli al libro, aggiungendo soltanto poche cose per rendere più comprensibili certe situazioni. Ma era molto semplice perché il materiale di Laci era perfetto. Nel caso di *Le armonie di Werckmeister* (Werckmeister harmóniák), invece,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

mentre il romanzo di Laci ha tre parti, noi abbiamo utilizzato soltanto quella intermedia. Abbiamo scritto una "quasi" sceneggiatura, ma non l'abbiamo mai usata. Di solito gli esponevo le mie idee, poi lui a casa le metteva per iscritto descrivendo più o meno la situazione immaginata insieme.

Tornando a "Sátántangó", il tempo, la durata vi assumono un ruolo decisivo. Sapevi già dall'inizio che saresti arrivato a una durata insolita?

Il tempo era già molto importante anche in *Családi tűzfészek*, penso ad esempio ai suoi lunghi monologhi. Mi sono sempre lambiccato il cervello sul fatto che il tempo nel cinema – in generale ignorato, dato che i film sono costruiti sulla logica di azione, montaggio, azione – non si accorda con la logica della vita. Me ne sono accertato definitivamente durante il mio primo viaggio in Giappone, nel 1984, quando un vecchio professore giapponese mi ha portato a una mostra, dove ho visto un'opera, un'enorme superficie bianca con due punti neri sopra. Il professore mi ha detto: «La differenza tra di noi consiste nel fatto che per te che vieni dalla civiltà "quasi" occidentale la storia si trova nei due punti neri, mentre per noi nella superficie bianca». Da allora ho riflettuto molto su questo concetto. Ho avuto anche un'altra esperienza importante: in quegli anni, in Giappone, quando ti servivano un piatto ti sembrava di vedere un'opera d'arte. Spesso non osavo nemmeno toccarlo talmente era bello. C'erano il pesce, il mare, la terra, tutto messo in un modo da sembrare davvero un'opera d'arte oltre che un piatto... Insomma, per quanto riguarda il tempo, l'influenza giapponese è stata molto forte. Un'altra esperienza che mi ha fatto molto pensare è stato uno spettacolo di teatro che durava nove ore. Ho capito allora che si può usare il tempo con grande coraggio, che non ci sono delle regole e che è una stupidaggine quando nel cinema qualcuno ti prescrive come fare una cosa. Al diavolo! Puoi farla come ti pare, come ti piace. Una cosa è sicura: questo viaggio in Giappone mi ha incoraggiato a fare quello che poi si vede in *Perdizione*. All'inizio del film, per esempio, c'è una scena con un tempo molto lungo, poi improvvisamente la abbandoniamo perché troviamo importante anche come l'acqua gronda su un muro, poi ci concentriamo su un terzo punto, poi – volendo – possiamo tornare a una scena precedente. Perché le storie sono sempre simili, in fin dei conti identiche, dunque la storia è la cosa meno interessante di un film. Perciò non m'interessava mai la story, non le dedicavo troppa attenzione. M'interessava cosa succede tra due persone, come si sviluppa il loro rapporto, come si costruiscono le tensioni tra di loro.

Anche Macbeth è interessante dal punto di vista della rappresentazione del tempo, visto che il film è costituito di due sole lunghe inquadrature...

A mio parere *Macbeth* tratta essenzialmente del rapporto tra due persone. Perciò abbiamo buttato via molti elementi di tutta la lunga storia, adoperando soltanto quelle azioni che riguardano loro due. Insomma, l'elemento



"giallo" non lo consideravo troppo importante, mi sono concentrato sulla creazione di tensioni forti. È stata un'esperienza davvero speciale. Dopo il ciak tutti i personaggi dovevano essere presenti sul set, perciò dopo quindici minuti si creava una tensione molto particolare. Girando le sequenze lunghe mi sono accorto spesso che, per esempio, praticamente tutti i personaggi respiravano con lo stesso ritmo, essendo partecipi dello stesso processo. In più, gli attori non avevano nessuna possibilità di fuga, perché era come se fossero tutti sullo stesso treno, coinvolti in una dinamica speciale. M'interessava proprio questa dinamica, perciò abbiamo deciso di fare le riprese in due sole inquadrature.

Avete dovuto fare molte prove?

Le prove sono durate dodici giorni e le riprese tre.

Ci sembra che l'uso che fai del piano sequenza sia più vicino a quello di Tarkovskij che di Jancsó.

Nei film di Miklós Jancsó era essenziale fare dei grandi quadri storici, di conseguenza lui usava dei bei campi lunghissimi, mescolandoli naturalmente anche coi primi piani. Lavorava basandosi sulla coreografia. Tarkovskij invece mi è molto lontano per la sua fede profonda, perciò – per farvi un esempio – mentre nei suoi film la pioggia pulisce i personaggi, nei miei rende ancora più senza speranza la nostra vita e ci costringe a sguazzare nel fango e nella merda che arrivano fino al ginocchio. Insomma, il nostro modo di pensare, la nostra logica è completamente in contrasto, perciò non mi sento vicino a Tarkovskij sotto nessun punto di vista. Naturalmente, nonostante questo, apprezzo molto le sue opere e, per esempio, *Andrej Rubliov* è uno dei miei film preferiti. Lui aveva un'idea diversa del mondo, ma va bene così, anzi, deve essere così, perché non siamo uguali.

Per quanto riguarda il tuo rapporto con altre culture, che cosa ti ha interessato in Simenon e in Nietzsche?

Di Simenon mi ha affascinato l'atmosfera. Il fatto che ci sia un uomo di oltre cinquant'anni, con una vita quotidiana molto monotona e, improvvisamente, sia preso da una tentazione che ha la forma di sessantamila sterline. Il film tratta della rivolta provocata dal panico della mezza età, come se si volesse realizzare qualcosa con il nostro ultimo respiro, un tentativo che ovviamente fallisce. Per me però la cosa più importante di questa storia era l'atmosfera,

con uno che sta seduto da solo tutta la notte in una gabbia sopra la città che dorme e sta vedendo, sorvegliando tutto quello che succede laggiù. Mi ha ispirato questa atmosfera ma, naturalmente, intorno abbiamo costruito una storia. Nietzsche invece era la risposta a una domanda che mi aveva fatto Krasznahorkai nel 1985. In una serata di reading ha letto un capitolo del suo romanzo *La melanconia della resistenza*, poi, per finire, il suo racconto intitolato *Più tardi a Torino*, in cui si trova la domanda iniziale di *Il cavallo di Torino*. Quello che è successo a Nietzsche lo sappiamo, ma chi sa cosa è successo al cavallo? Dal 1985 ho parlato con lui almeno cinque volte di che cosa sarebbe successo al cavallo. Poi, durante le riprese di *L'uomo di Londra* (*A londoni férfi*) abbiamo avuto un periodo di crisi nera. Dopo il suicidio del produttore francese abbiamo dovuto fermare la lavorazione e io sopportavo molto male tutto questo. Una volta Krasznahorkai è venuto a trovarmi con l'intenzione di aiutarmi a uscire dalla depressione. Allora il discorso è caduto di nuovo sulla storia del cavallo. Ne abbiamo parlato molto a lungo, ma alla fine abbiamo litigato di brutto, non eravamo assolutamente d'accordo. Lui se ne è andato via infuriato, ma è tornato due giorni dopo col progetto completo di un film. Che è poi diventato *Il cavallo di Torino*, la storia di una genesi al contrario, che mi ha fatto prendere la decisione che quel film sarebbe stato il mio ultimo. Alla conferenza stampa della prima parigina di *L'uomo di Londra* ho detto per la prima volta che avrei fatto ancora un film, poi avrei smesso di fare il regista. Che quel film avrebbe segnato la fine della mia carriera. La mia dichiarazione era uscita sui «Cahiers du Cinéma», non era un segreto, era il 2008. Ma è diventata una vera notizia soltanto nel 2011, quando l'ho di nuovo comunicata a Berlino.

Tra i tuoi film ci sono solo due lungometraggi, "Szabadgyalog" (t.l.: L'outsider) e "Őszi almanach" (t.l.: Almanacco d'autunno) e due corti, "Az utolsó hajó" e "Utazások az Alföldön" (t.l.: Viaggio nella pianura ungherese) a colori, più la versione televisiva di "Macbeth". Quali sono i motivi della tua predilezione per il bianco e nero?

In *Őszi almanach* i colori avevano una funzione drammaturgica. Poi ho riflettuto molto sul fatto che i colori abbiano un senso. Se non hanno nessuna funzione particolare, allora è meglio il bianco e nero, perché tra il bianco e il nero

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
ci sono tutte le sfumature del grigio. Anche quella storia giapponese dei due punti neri alla quale accennavo prima l'ho usata per decretare la sorte del colore. Da allora in poi ho girato a colori soltanto i due cortometraggi, ma anche in essi il colore ha una funzione ben precisa.

Puoi parlare della scuola per giovani cineasti che hai diretto a Sarajevo?

Ho lasciato l'Ungheria per poter fare qualcosa...

Che importanza ha avuto per te?

Quando ti trovi di fronte a un ragazzo negli occhi del quale vedi l'entusiasmo, non può non essere importante. Si tratta di una scuola internazionale, arrivano degli allievi dal Giappone, dalla Corea, da Singapore, India, Messico, Colombia, Brasile, Stati Uniti, dall'isola di Faro, da molti paesi dell'Europa, dunque da tutte le parti del mondo. E' importante anche solo per il fatto di stare insieme, che un ragazzo arrivato dall'Islanda con esperienze assolutamente diverse si metta a parlare con una ragazza giapponese... Una cosa è sicura: in questa scuola si ragiona su scala globale, non possiamo guardare alla Terra come a una serie di nazioni separate, perché dobbiamo comprenderci totalmente per realizzare qualcosa. Per quanto riguarda l'insegnamento, io non lo so cosa sia, perché secondo me non si può insegnare il cinema. Si può fare una cosa sola: capire quello che l'altro vuole fare e, una volta capito... qui si tratta della

stessa empatia di cui ho parlato riguardo gli attori. Se li capisci, se trovi la chiave giusta, allora puoi aiutarli. Perché io non faccio altro che aiutarli, o meglio, cerco di offrire loro una rete di protezione contro tutto questo mondo terribilmente sporco, sia nel campo del cinema, sia in quello della politica... Cerco di liberarli un po' da tutta questa sporcizia perché possano vedere e capire meglio tutto e, evidentemente, cerco di insegnare loro ad avere una grande responsabilità sociale. Perché non è assolutamente vero che noi non siamo responsabili per gli altri.

Quanti sono i tuoi allievi?

Ventidue hanno già terminato il corso, ora ce ne sono trentacinque.

Continui ad avere dei rapporti con quelli usciti, stai seguendo la loro vita professionale?

Certo, una ragazza messicana, per esempio, ha avuto un film a Cannes. Hanno costituito un collettivo di produzione, mantengono i rapporti tra di loro - e anche con me. Hanno un website e vorrebbero anche realizzare un film collettivo. Vedremo. In realtà, stanno formando una comunità estremamente forte.

Hai invitato a fare dei workshop molti grandi cineasti di tutto il mondo...

Faccio soltanto l'elenco dei nomi di questo semestre: Fred Kelemen, Nicole Brenez, Pedro

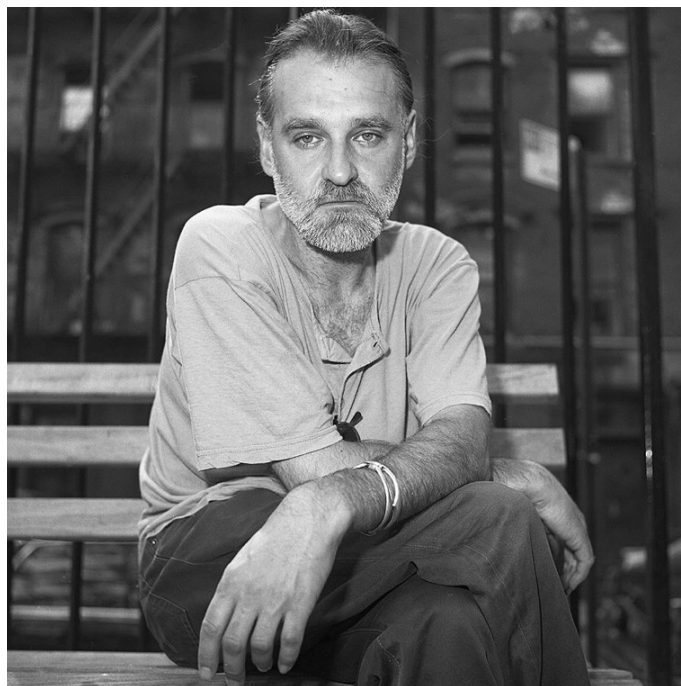
Costa, Kinga Keszthelyi, Apichatpong Weerasethakul, Tacita Dean, Tsai Ming-liang, László Rajk, Athina Tsangari, Victor Erice, Carlot Reygadas, Juliette Binoche.

Che budget avete a disposizione per fare i film?

Zero, stanno realizzando i loro film col telefonino, con l'iPhone e così via, anche perché è essenziale far imparare loro a realizzare dei film low-budget e con tutti i mezzi disponibili.

Sono tutti giovani?

L'età media è sui ventisette-ventotto anni, il più giovane ne ha ventidue, il più vecchio trentotto. Gli esami d'ammissione li fanno



mandandomi un film realizzato da loro, io lo guardo e decido chi sarà ammesso e chi no. Certo, questo è un metodo molto autoritario, però, dato che dopo sarò io ad affaticarmi con loro, devo capire se certi errori derivano dalla mancanza di conoscenze e allora vale la pena insegnare loro a correggerli. Se invece uno dispone già di tali conoscenze gli dico semplicemente che non deve venire alla mia scuola perché è molto più bravo di me.

Continuerai questa esperienza?

Da parte mia la finirò il 15 dicembre prossimo. Sicuramente non procederà in questa forma e con questo programma, ma spero che la mantengano almeno come una scuola regionale.

Cosa ne pensi della situazione attuale del cinema ungherese?

Ci sono sempre persone capaci di fare film, quello che mi dispiace è che da una parte ci sono i film, dall'altra la vita reale, ma io non vedo il rapporto tra le due cose. Questo mi preoccupa soprattutto quando si tratta dei registi giovani. Per quanto riguarda la nuova organizzazione del cinema ungherese, giudico la situazione drammatica. Secondo il mio parere questo non è un sistema democratico, per il fatto che si possono presentare i progetti soltanto a un ente, dal quale o ricevi qualche contributo o non ricevi nulla. Il fatto che tutte le

altre alternative siano chiuse, paralizzate, non significa altro che la statalizzazione del cinema e una forma di costrizione per i registi. E non si può fare niente, per poter fare qualcosa ci vorrebbe un cambiamento politico.

Pensi di continuare la lotta per il cinema ungherese come presidente dell'Associazione dei Cineasti?

Certo che continuo, finché ho l'incarico, finché i membri dell'Associazione mi sopportano e finché riesco a fare qualcosa.

Continui ad avere molti inviti all'estero, a ricevere dei premi...

Infatti, sono già decorato come un albero di Natale...

Non puoi mettere a profitto i tuoi rapporti internazionali in favore del cinema ungherese?

Potrei farlo, ma in una situazione diversa. Noi abbiamo avuto una casa di produzione chiamata TT Film-műhely, mediante la quale ho potuto cercare e trovare dei contributi stranieri per i nostri registi. Se non avessimo dovuto chiuderla, adesso farei il produttore, dato che nel giorno della chiusura avevo settanta progetti sulla mia scrivania. Abbiamo dovuto restituirli tutti agli autori dicendo loro: <<Provate ad arrangiarvi come potete>>. Mi dispiace soprattutto per il progetto di Péter Gothár, da una sceneggiatura di Lajos Parti Nagy, uno scrittore di grande talento. In gran parte era pronto per la realizzazione, ma i collaboratori di Andy Vajna (il produttore di Rambo, al quale è oggi demandata la direzione della cinematografia ungherese, ndr.) mi

hanno detto di rifare il concorso. Io invece ho deciso di non farlo, perché se l'avessi fatto avrei riconosciuto la legittimità del nuovo sistema.

Judit Pintér, Paolo Vecchi

(Intervista realizzata a Budapest nell'ottobre 2016, traduzione dall'ungherese di Judit Pintér rivista da Paolo Vecchi)

Per Béla Tarr

È infinitamente triste constatare che la cultura e il cinema ungheresi si trovano di nuovo in un periodo in cui il potere politico, invece di apprezzarne e appoggiarne i valori più autentici, sta causando dei danni irreparabili, in questo caso costringendo un autore di grande talento, apprezzato in tutto il mondo, a chiudere la sua casa di produzione e a fondare la sua scuola di cinema a Sarajevo. Anche per questo vorremmo esprimere i nostri più sentiti ringraziamenti a Béla Tarr per il suo straordinario lavoro di regista, chiuso volontariamente troppo presto, oltre che per questa intervista che ci ha generosamente e pazientemente concesso.

J.P., P.V.

Filmografia di Béla Tarr

Nido familiare (Családi Tűzfészek)

Il primo film di Béla Tarr pone le basi per i suoi film successivi. Tutti i suoi temi centrali sono qui visibili: un'attenzione costante al profondo malessere esistente nella società, disfunzioni familiari e individuali, e un'incapacità diffusa di trovare la felicità. Come i due film successivi, Nido familiare fa suo lo stile realistico e documentaristico del cinema-verità, focalizzandosi sui problemi quotidiani della gente che lavora. Nel tentativo di catturare momenti veri della vita dei protagonisti, Tarr utilizza attori non professionisti e li riprende nella loro ricerca di un appartamento, un problema che affligge molti paesi comunisti. La giovane coppia del film è costretta a vivere in un appartamento di una stanza in compagnia dei genitori di lui. Questa prossimità forzata crea problemi e discussioni senza fine. Quando il giovane marito torna dal servizio militare, tutte le tensioni esplodono. Suocero e nuora cominciano a scannarsi, mentre il povero marito viene preso in mezzo e lasciato solo a se stesso. (Piers Handling, Toronto 1995)

Hotel Magnezit

Già in questo primo cortometraggio appaiono i temi cari al regista ungherese: l'ostilità e il senso di disperazione che sono alla base dei rapporti umani. Il film farà parte successivamente di una raccolta intitolata Hat Bagatell (Sei Bagatelle), composta da produzioni dello Studio Tárzúlás. Gli altri cortometraggi sono: The Audition di András Jeles, A Bagatelle di Gábor Bódy, Ságpuszta di Pia Pá Wilt, The Old Ones di György Fehér, Just to be on the Safe Side di István Dárday. Tutti e sei gli episodi sono girati in bianco e nero e tutti si muovono sul confine tra documentario e finzione.

L'outsider (Szabadgyalog)

Il secondo film di Béla Tarr amplia parecchie idee esplorate in Nido familiare. Il film si concentra su un giovane infermiere balordo, frustrato dalla sua stessa vita. «I grandi artisti come Beethoven vivono da soli, non si sposano mai», ma András scopre che questo credo è molto più complesso di quanto sembri. Egli è da poco diventato padre, ma non vuole andare a vivere con la madre, e la sua irresponsabilità – viene trovato ubriaco con un paziente – lo costringe a cercare lavoro in una fabbrica. La sua esistenza priva di scopi lo porta a sposare un'altra donna che lui in realtà non vuole, e i due questionano continuamente a causa del denaro che non hanno. Girato in primi piani, il film restituisce con efficacia un mondo chiuso, dalle opzioni limitate, dove ogni cosa sembra oppressiva. L'unica via di uscita per András sembra passare per la musica, il ballo e le ubriacature nei locali notturni, dove trascorre occasionali momenti di calore con la sua fidanzata/moglie. Il film possiede il sentimento della vita, come se anch'esso vi partecipasse – estese scene di dialogo, lunghi momenti di osservazione, la macchina da presa

sempre addosso ai personaggi. Tutto contribuisce a formare quella "maniera di Tarr" che il regista ungherese perfezionerà ulteriormente nel film successivo, Rapporti prefabbricati. (Piers Handling, Toronto 1995)

Rapporti prefabbricati (Panelkapcsolat)

Il film delinea i parametri della visione del mondo di Béla Tarr. Girato in uno stile semi-documentario, in una cruda atmosfera realistica, esso cattura le vite di ordinari cittadini ungheresi. Questi vivono in locali ristretti, alle prese con problemi di bambini e di lavoro, moglie e marito che lottano per restare insieme. In un modo o nell'altro sono come intrappolati, e questo si riflette nei luoghi claustrofobici in cui vivono: dai monolocali ai bar affollati agli ambienti di lavoro. Sottolineando queste cose, il film trasmette un innegabile senso di critica sociale e politica. C'è presente anche una sorta di determinismo, che sommerge azioni e individui. Il mondo di fuori non si vede, ma informa ogni fotogramma, non ammette fuga alcuna. (Piers Handling, Toronto 1995)

Macbeth.

Questo film, adattamento della pièce di Shakespeare e realizzato per la Televisione ungherese, segna una svolta nell'opera di Béla Tarr. Solo due piani costituiscono il film, uno di 5 minuti, una sorta di incipit, e l'altro di 67 minuti, dove l'azione principale si svolge in primo piano, con la macchina da presa che insegue gli attori nella nebbia alla luce delle fiacole, scoprendo le macchinazioni e i movimenti dei personaggi. La tragedia Shakespeariana si disegna in tutta la sua drammaticità sui volti dei protagonisti.

Almanacco d'autunno.

Al suo quarto film Béla Tarr si colloca più che mai tra i nomi più interessanti del cinema ungherese, con questo film che indaga spietatamente su un "falso movimento" corale di sentimenti e di passioni, in realtà calamitati dall'unico, reale, polo d'attrazione, che è il denaro, il benessere da accaparrarsi alle spalle dell'anziana protagonista. Niente cinema-verità; il set è un laboratorio dove si lavora distillando recitazione, luce, tagli d'inquadratura, movimenti di macchina, per un massimo di conoscenza su questo vaso di veleno, che eviti al contempo di rimanere infettati. L'appartamento è un paesaggio di battaglia che l'occhio della macchina da presa fruga distaccato in tutti i suoi anfratti, alla ricerca dei movimenti, guardinghi, infidi, insinuanti, sguaiati, che ne percorrono la geografia; il lavoro sulle luci, di altissimo livello, costruisce le inquadrature e modula le sequenze in modo dichiaratamente antinaturalistico, apertamente indirizzato a dare respiro cromatico all'avida ossessione di cui questa forma di convivenza è impregnata. Si può forse rimproverare a Béla Tarr di scivolare a volte nella freddezza del grande esercizio di stile, ma, se il cinema ungherese

è comunque capace di produrre simili talenti a trent'anni, c'è soprattutto da dispiacersi della quasi totale cecità del mercato italiano nei suoi confronti. (Bruno Fornara)

Perdizione (1988)



È un film che ti si deposita dentro, delicato e inarrestabile come la pioggia di cui le sue inquadrature sono piene. Béla Tarr non è amato dai burocrati, né da molti dei colleghi più anziani, e non si tratta solo di gelosie. Innanzitutto, il giovane proviene da un'esperienza, quella dello studio Tárzúlás (l'organismo produttivo più aperto e "sperimentale" della cinematografia ungherese), la cui fine (per motivi "economici") è stata molto traumatica: uno dei registi dello studio, Gábor Body, si è suicidato, gli altri hanno trovato grandi difficoltà nel "riciclarsi" altrove. Perdizione è un anomalo caso di "produzione indipendente", perché solo svuotandosi le tasche Tarr e i suoi collaboratori hanno potuto finire il film. Altro, e non secondario motivo: Perdizione è completamente diverso da tutti gli altri film ungheresi del 1987. Non parla del '56. Non tenta un'analisi (critica, o satirica, o accomodante) dell'Ungheria di oggi. Non è fatto per i mercati esteri. In poche, insufficienti parole, Perdizione mette in scena un tradimento. Un uomo che perseguita una donna sposata, e che di fronte al suo rifiuto denuncia lei e il marito alla polizia. Ma, credeteci, è un riassunto che comunica l'uno per mille della ricchezza del film. Potremmo provare a lasciare che sia Tarr stesso a spiegarci il perché: «Non bisognerebbe mai raccontare le trame dei film. Non solo perché non sono importanti, ma perché sono menzognere. Ci ingannano. Ci fanno credere che anche nella vita esista una "trama". Nei miei film io cerco di evitare la storia, mettendo invece in scena delle circostanze, degli umori, degli stati d'animo. E cerco di dimostrare come gli interessi quotidiani determinano i nostri sentimenti, ci calpestando, ci travolgono nel loro fango». Tutto ciò, forse, non è ancora abbastanza. Diciamo allora questo: che in Perdizione tre esseri umani si inseguono, si cercano, credono di desiderarsi, finiscono per distruggersi; che piove sempre; che paesaggi e ambienti sono squallidi, ma di quello squallido affascinante che hanno gli esterni newyorkesi di Scorsese, o le paludi russe di Tarkovskij; e che le sequenze sono percorse da

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
cani, una moltitudine di cani, uno dei quali "aspetta" il protagonista alla fine, quando il tradimento è stato consumato e a chi ha venduto la propria umanità nel nome dell'egoismo non resta altro che abbaiare, e avvoltolarsi nel fango. «Il film – dice Tarr – nasce da un paesaggio. Un paesaggio artificiale, ricreato in tanti angoli sparsi per mezza Ungheria. E i protagonisti sono, appunto, il paesaggio, la pioggia, i cani. I cani non sono un simbolo. È molto semplice. Di cosa parla il film? Di un uomo solitario, che ha bisogno di questa donna solo per soddisfare, diciamo così, delle necessità biologiche. E quando lei lo caccia, lui la denuncia, accettando quelle stesse regole sociali che sembrava aver rifiutato. Quando alla fine trova il cane, trova se stesso, e rimarranno compagni per sempre». Le regole, le leggi, la ribellione. Un tema che Tarr sente con dolore, e intransigenza. Ha parole dure nei confronti di un certo cinema ungherese che sembra fare "laicamente" i conti con il passato: «Siamo stati ingannati tante volte. E se comincio a gridare contro questi inganni, divento simile a coloro che ci hanno ingannati. Così, almeno, la penso. Bisogna guardare altrove. Bisogna concepire l'uomo come un'entità cosmica. Io non rifiuto una determinata società, socialista o capitalista: rifiuto tutti i sistemi sociali in cui la dignità umana può essere cancellata dal denaro. Tutti, qui come in Occidente, viviamo condizionati dalle stesse strutture. Mi sento più vicino agli orientali, alla loro capacità di contemplarsi, di non guardare fuori di sé». Nulla di strano che fra gli artisti capaci di trovare almeno nella loro opera quella dignità ormai scomparsa dalla vita, Tarr citi (accanto a tre europei, Fassbinder, Jancsó e Tarkovskij) due giapponesi. Kurosawa («ma solo i vecchi film», non ne dubitavamo) e naturalmente il più spirituale dei cineasti, Yasujiro Ozu. Anni fa, in un celebre saggio, il regista americano Paul Schrader individuò in Ozu, Dreyer e Bresson i registi "della trascendenza". Se si riscrivesse oggi quel saggio, si dovrebbe trovarci un posto per Béla Tarr. Anche per non lasciarlo solo. Perché – tanto per chiudere con una sua frase – «secondo la Bibbia coloro che rimangono soli, impossibilitati ad amare e ad essere amati, sono i veri dannati». (Alberto Crespi, «L'Unità», 17 febbraio 1988)

L'ultimo battello *City Life – The Last Boat (Az utolsó hajó)*

Béla Tarr mostra Budapest, prima della fine dell'evacuazione. Gli ultimi abitanti lasciano la città; il giogo del comunismo è caduto, le tentazioni del capitalismo stanno adescando le menti. Il film mostra il sentimento profondo di un abitante dell'Est europeo nel momento di passaggio verso una società diversa. *City Life* è una serie di dodici cortometraggi realizzati da registi di tutto il mondo. Gli episodi sono presentati all'interno di un'elaborata struttura di suoni e immagini. La torre di Babele è il legame tra tutti loro, essendo il simbolo della diversità delle culture nel mondo. La

musica è stata composta da Zbigniew Preisner, il compositore di Krzysztof Kieslowski. *City Life* può essere caratterizzata come un'introduzione alla varietà delle culture. Non solo le culture delle città in cui i corti sono stati girati, ma anche quelle dei diversi stili cinematografici, sviluppati da registi ampiamente conosciuti e altri nuovi.

Sátántangó



La storia è ambientata nella grande pianura ungherese dove tutto è orizzontale, dove gli insediamenti abitati sono a grande distanza l'uno dall'altro. I personaggi del racconto vivono in un edificio abbandonato che conteneva un tempo macchinari agricoli. Per loro tutti i valori che avrebbero potuto indirizzare la loro esistenza hanno cessato di esistere. Tutto è stato distrutto dal tempo e dai progressivi cambiamenti delle stagioni. Il senso di desolazione che paralizza tutto è rotto da un unico desiderio, forte e imperioso, quello di fuggire. Fanno piani insignificanti e vivono nell'illusione che rubando e truffando gli altri potranno risolvere il loro futuro. Il segno della loro totale mancanza di fiducia è dato dal fatto che sono incapaci di dar forma ai loro progetti. Stanno tutti aspettando l'arrivo di un messia che li faccia uscire dalla loro complicata vita quotidiana, che li salvi dalla pioggia torrenziale e dal fango che tutto ricopre, che li assolve dai loro peccati. (Adriano Piccardi, «Cineforum» 393)

Viaggio nella pianura ungherese (*Utazás az Alföldön*)

Béla Tarr ritorna sui luoghi delle riprese di *Sátántangó* per rendere omaggio al poeta ungherese Sándor Petöfi (1823-1849) che ha cantato con grande lirismo la pianura ungherese e il suo amore per la moglie. La terra, insieme spirituale e materiale, luogo di nascita e di morte, è al centro del film, così come i turbamenti e l'erranza dell'amante malinconico, che annega i suoi dispiaceri nel vino. Il tempo è sospeso, un silenzio di piombo domina la pianura, il poeta finisce per accasciarsi. Un uomo si incammina su una strada fino a diventare un piccolo punto all'orizzonte. Poi gironzola in una casa vuota e abbandonata, dai muri scrostati e dai colori sbiaditi. I versi del poeta parlano di solitudine, di ricordi, di amicizia; la pianura, per lui, evoca idee di morte e di silenzio. Ma la morte che arriva, per il poeta, non significa la pace perché la vita, malgrado il dolore, si porta dietro il suo carico di desideri e di rimpianti. L'infelicità può essere lenita dal vino, la persona che pena ha diritto

a una tripla dose e il vino può diventare il rimedio di tutti i mali. Il viaggio sulla pianura è un viaggio dello sguardo, accompagnato dalle parole declamate e dai rumori che sono nell'aria. Una meditazione sull'esistenza: «Il dolore? Un grande oceano. E la gioia, una piccola perla dentro, che io spezzerò risalendo.» Sopra la pianura di un giallo spento il cielo chiaro e biancastro dell'estate: «Un uccello vola così veloce che lo si crede un sogno che passa.» La vita se ne va via ancora più veloce, ma non torna come l'uccello migratore. La pianura come paesaggio dell'inconoscibilità di Dio. L'uomo non riuscirà mai a sapere cosa c'è oltre quello che vede. E qui, sulla terra, non può fare altro che rassegnarsi al proprio destino. Neppure l'amicizia, con la sua natura vampiresca, è in grado di consolare il cuore del poeta. «Ho sfogliato la storia sono arrivato all'ultima pagina.» Ma che cos'è la storia umana? Un fiume di sangue nato dalle rocce primordiali che scorre fino a noi e continuerà anche quando noi non ci saremo. Visione amara quella del poeta Petöfi, che ricorda tante situazioni del cinema di Béla Tarr, in questa terra ungherese dove il paesaggio è di una uniformità ipnotica e opprimente. E anche in questo mediometraggio ritroviamo luoghi abituali: muri fatiscanti, edifici in rovina, il bar con le sue file di boccali, i vecchi con lo sguardo basso come se non avessero più bisogno di guardare altro, quel senso di chiusura che si percepisce anche negli spazi aperti.

Le armonie di Werckmeister 2000 (*Werckmeister harmóniák*)



(...) Un piano-sequenza di apertura di dieci minuti stupefacente, in cui degli ubriacconi personalizzano i pianeti, il sole, la luna e la terra, e rappresentano per noi il fenomeno dell'eclisse, momento «in cui tutte le luci si spengono per gli uomini e in cui tutto sembra perduto». La rappresentazione avviene sotto la direzione del personaggio centrale, János, giovane uomo innocente e sprovveduto, un semplice distributore di giornali in questo villaggio da cui non ne usciremo mai, e che non verrà mai nominato. Dall'inquietante bellezza delle immagini del film, che segnano profondamente e in modo durevole con la loro lentezza ipnotica e la loro precisione ossessiva, dalla presenza e singolarità dei volti che appaiono sullo schermo, noi non verremo a conoscenza di nulla. Béla Tarr coltiva con cura il segreto della sua ispirazione: «Voi potete parlare di Kafka e di Dostoevskij, o anche di mitologia, ma in realtà ciò non ha alcuna importanza. Noi non pensavamo al mito di Giona

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 durante le riprese. Ora che le persone me ne parlano, riconosco che il rapporto è strano. Ma noi volevamo semplicemente fare un film su un tipo molto aperto, che avverte ma non comprende bene quello che succede attorno a lui, perché è innocente. Egli ama le persone, ama l'universo e ha un vecchio amico, con il quale ha una relazione molto forte. Questo vecchio amico suona il piano e riflette sulla musica, e questo è importante». Eszter, in effetti, sommità artistica del villaggio, vive recluso, ossessionato dall'idea di riparare agli errori di Andréas Werckmeister, che ha spezzato il rapporto della musica con il divino. Né János né Eszter potranno alcunché contro la catastrofe annunciata. Contrariamente a ciò che potrebbe far temere l'atmosfera da setta leggermente paranoica che circonda Béla Tarr, la maestà tenebrosa del film non è mai annientante, ma al contrario, misteriosamente abitabile e amichevole. Alla fine di quegli scivolamenti della macchina da presa, che si potrebbero credere realizzati proprio da una balena, che porta in giro il suo occhio ingombrante e pieno di compassione per la tragedia umana, di fronte a questo perfezionismo che vuole lasciare ogni immagine lavorare in maniera omeopatica nel cervello dello spettatore, si è portati a pensare a Kubrick. La ragione più profonda è senza dubbio un sentimento tragico e diffuso, presente in tutto il film, che la Storia è di sicuro quella degli uomini, ma che essa non appartiene loro per niente. Essi sono semplicemente attraversati da lei, magnetizzati. I movimenti umani, apparenti e ingannevoli, nascondono placche telluriche sotterranee che si spostano lentamente e delle quali è possibile solo percepire il prossimo boato. Gli uomini sono gli attori disgraziati di una scena che è loro preesistente, e che sarà recitata di nuovo sotto altre forme. Le armonie di Werckmeister volta la schiena al montaggio classico, produttore di effetti drammatici di riflesso, per mettere in gioco piani-sequenza molto lunghi, che hanno senso per se stessi. In uno dei momenti più belli, il saccheggio di un ospedale, scopriamo alla fine del piano il personaggio di János nascosto in un angolo. Non si sapeva che era lì, spettatore inorridito, incapace di muoversi. Il tempo, l'irrimediabile ha compiuto in lui la sua opera. (Pascal Richou, «Cahiers du cinéma» n. 547, giugno 2000)

Prologus (t.l.: Prologo), ep. di Visions of Europe (2004)



In un film antologia di brevi progetti di film di (n. 25) registi per un obiettivo comune. L'Unione Europea. Il corto di Béla Tarr rappresenta

in un lungo piano sequenza una fila di ungheresi che stanno per entrare in Europa vengono identificati con i poveracci che in Moskva Tér fanno la fila per ricevere un piatto di minestra e un tozzo di pane. Immaginiamo come venne accolto il corto dalle autorità ungheresi.

L'uomo di Londra (A londoni férfi) (2007)



ispirato al romanzo di Georges Simenon "L'uomo di Londra". Il film, con Tilda Swinton è stato presentato in concorso al Festival di Cannes. Uno scambista addetto alla stazione ferroviaria di un porto è testimone di un omicidio, entrando in possesso di una grossa somma di denaro. Da quel giorno la sua vita non sarà più la stessa. Film inquietante, lento, rigoroso. Un'opera speciale, dove il bianco e nero aumenta la suspense della trama che viene svelata lentamente, accompagnata da una musica triste ma melodiosa, struttura portante del film stesso.

Il cavallo di Torino (A torinói ló) (2011)



premiato con l'Orso d'argento al Festival di Berlino. Il film prende spunto da un episodio della vita di Friedrich Nietzsche. La colonna sonora è costituita da un unico brano musicale che si ripete in vari momenti del film. Le riprese sono effettuate secondo lo stile ormai consolidato di Béla Tarr: lunghi piano sequenza in bianco e nero in cui la cinepresa si muove più o meno lentamente a seguire le azioni dei personaggi o a mostrare gli ambienti. L'intero film è composto da sole 30 riprese. «Vi è un'insistenza patologica nel riprodurre costantemente le stesse azioni nell'attesa che qualcosa di nuovo accada. È una tendenza tipica dell'essere umano. Quello che ho fatto nel mio film è stato riprodurre la vita.» (Béla Tarr).

La filmografia è stata ricostruita grazie al volume:

Béla Tarr, a cura di Angelo Signorelli e Paolo Vecchi, Bergamo Film Meeting, 9-17 marzo 2002

La bustina del Dott. Tzira Bella

La rubrica ha avuto una piccola modifica, è diventata la posta del dott. Tzira Bella. Il compito del Dott. sarà da ora quello di raccogliere nella sua rubrica postale le bazzegate, le bizzarrie, le stramberie inviategli dal nostro microscopico, impercettibile pianetino e diffonderle per tutto l'universo, acciocché le forme intelligenti che da qualche parte verosimilmente pure abiteranno, possano giustamente deriderci per la nostra stoltezza. Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes. Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella



Tzira Bella

I coniugi, signora K'Udda e signor K'Ussu, mi scrivono da un remoto villaggio della Sardegna, pittoresca regione italiana popolata di pecore, nerboruti e irsuti uomini chiamati pastori, proprietari di imbarcazioni eccessive chiamate nella lingua di questi luoghi yacht. Questi ultimi però sembrano essere una specie migratoria, perché nell'isola, a differenza dei pastori e delle pecore, che l'abitano tutto l'anno da diversi millenni, vi risiedono chiassosamente solo d'estate, preferendo nelle altre stagioni, per svolgere i loro affari, spostarsi verso altre terre. Per l'arretratezza del servizio postale intergalattico la bella e spassosa lettera dei coniugi sardi è arrivata con quasi tre anni di ritardo!! Ma si può? Dove andremmo a finire? Povera Alfa Centauri!! Eureka! Eureka, eureka! Hanno scoperto l'acqua calda!!! Il topo è prevalentemente femminile, l'uccello, invece, prevalentemente maschile.

Stimatissimo e gentilissimo Dott. Tzira Bella, Leonardo, presuntuoso telegiornale delle scienze delle testate giornalistiche regionali del TG3 RAI, in un discutibile servizio del 4 di dicembre del 2013 ci informa che, nella procreazione il cromosoma femminile trasmette praticamente tutti i geni al topo, con un rapporto di 1/10.000. Vi sarebbe invece, (ma la scoperta non è ancora stata ufficializzata), una preponderanza di geni maschili nella trasmissione dell'ereditarietà per gli uccelli. Arrazza de scrobeta! Sono cose risapute nella cultura popolare, la nostra sarda, in particolare. I puristi della lingua contestano però il fatto che per la grammatica sarda, l'uccello primigenio, il padre di tutti gli uccelli, detto anche creapopoli, abbia un nome femminile, sarebbe cioè, linguisticamente parlando, s'intende, un'uccella insomma, mentre il ratto, più o meno muschiato, a volte è detto al maschile, a volte al femminile. Ma che diamine, ecchè versi sono! Lo sanno anche i bambini, che in questi casi vale infinitamente di più la pratica della grammatica! E che capperò!! Scusate l'enfasi, il trasporto, ma questi dibattiti c'infocano! Attendiamo trepidanti di conoscere le ultime scoperte scientifiche sull'ambaradan cromosomico dei pesci. Chissà che altre diavolerie s'inventeranno questi scienziati!

Firmato Bustianedda K'Udda e Batore K'Ussu

Una legge cinema subalterna alla TV e al marketing

Tra i tanti dubbi: Il MiBACT è il ministero della cultura o dello sviluppo economico?



Marco Asunis

Il 12 ottobre scorso Francesco Rutelli, ex ministro dei Beni Culturali ed ex sindaco di Roma, è stato designato presidente dell'Anica, l'associazione nazionale industrie cinematografiche audiovisive e multi-mediali. Cosa ha di particolare la notizia?

In realtà niente, solo il fatto curioso che un ex ministro ed ex sindaco di Roma accetti di buon grado tale incarico. L'AGIS, l'associazione italiana dello spettacolo, ha prontamente plaudito a tale nomina, auspicando che il nuovo impiego dell'ex ministro sia indirizzato a vantaggio della categoria, verso la nuova legge sul cinema e audiovisivo per 'agevolazioni fiscali e per la difesa del Fondo Unico dello Spettacolo'. Obiettivi in parte già fortemente acquisiti da parte dei potentati dell'industria cinematografica e della televisione pubblica e privata, se si pensa alle forti agevolazioni fiscali presenti nel DdL n. 2287 sul cinema e audiovisivo recentemente approvato dal Senato. E difatti, ciò che particolarmente colpisce di questo disegno di legge è il forte sostegno alle ragioni del marketing e dell'industria generale dell'audiovisivo. Sebbene il MiBACT, prima di ogni altra cosa, dovrebbe occuparsi di cultura anziché di sviluppo economico. Tale ambigua discrepanza tende ulteriormente a restringersi, se non a sovrapporsi, con il parziale inglobamento della televisione (a giustificazione del titolo della legge del termine 'audiovisivo') e con il formale sdoganamento delle più svariate produzioni fiction pubbliche e private condite da mercificanti pubblicità. Ma tant'è che di ambiguità e di ombre questa legge sembra averne più d'una, nonostante gli sforzi prodotti nella preparazione e il largo consenso avuto al Senato. Giusto per fare un esempio, si potrebbe obiettare, a proposito di Cultura, che questo nuovo disegno di legge ha previsto perfino uno sviluppo dell'alfabetizzazione audiovisiva nelle scuole! La risposta a questa possibile osservazione suona alle nostre orecchie come un paradigma dell'essenza stessa di questa 'riforma'. Il proponimento della legge sull'alfabetizzazione nelle scuole non chiarisce, infatti, come in altri aspetti su cui il testo interviene, se si tratti di un obiettivo di pura formazione tecnica e, in prospettiva, di sbocco professionale. Oppure se si tratti di una idea di sviluppo formativo critico e culturale da compiersi con il cinema, per iniziare ad affrontare anche a scuola il delicato e complesso rapporto tra pubblico e mezzi di comunicazione di massa. Ma, per l'una cosa o l'altra, chi dovrebbe attuare tutto questo? Gli insegnanti? Si ha la conoscenza di quali condizioni strutturali e organizzative versano le nostre scuole? E' un quadro desolante quello che si ha davanti, con picchi straordinari che riguardano

gli abbandoni scolastici e le difficoltà a garantire alla massa degli studenti il puro e semplice apprendimento del leggere e dello scrivere. Il caos interno creato da un'altra riforma, quella della Buona Scuola, è davanti agli occhi di tutti. E' vero, il tema indirettamente posto dalla legge Franceschini riguarda una questione centrale dell'educazione democratica nella comunicazione audiovisiva, che trascina con sé un impianto complessivo di riforma che non può essere lasciato in modo indefinito e alla mercè delle pure logiche del Mercato. Tale fondamentale questione dovrebbe riguardare l'idea stessa di una società che si organizza al suo interno per sviluppare civiltà e attitudini critiche alla risposta nella comunicazione, 'perché sia risposta reale e non eco ripetitiva e subalterna alla trasmissione', avrebbe aggiunto l'indimenticabile operatore culturale e fondatore della Cineteca Sarda Fabio Masala. Questa fondamentale questione sarà invece decisa, se lo sarà, con un decreto a posteriori all'approvazione definitiva della legge. Sono più di 50 le volte in cui si fa riferimento ai decreti attuativi per dare sviluppo agli indirizzi del disegno di legge. Saranno in definitiva questi passaggi a svelare la sostanza e il carattere distintivo della 'riforma', che a quel punto si determineranno all'interno di uno scambio esclusivo tra governo e burocrazia ministeriale. Può emergere da questa impostazione un orizzonte culturale sul cinema e l'audiovisivo che aiuti a far progredire una società più critica e meno massificata? Oppure si pensa che il rilancio e il ruolo del settore cinematografico sia semplicemente questione che riguarda le sole ragioni del mercato? Sta di fatto che già ora, ancor prima dell'approvazione definitiva del nuovo disegno di legge, stiamo sperimentando con due nuovi decreti (DM 9 marzo 2016 e DD 12 maggio 2016) gli effetti deleteri di tali scelte sul sistema della promozione cinematografica. Dopo oltre 50 anni, per le associazioni nazionali di cultura cinematografica non sarà più possibile giustificare finanziariamente per la loro attività una sede in affitto, con cineteca, biblioteca e collaboratori amministrativi. Le associazioni con i propri circoli, che svolgono in tutto il territorio nazionale attività di formazione e promozione cinematografica senza scopo di lucro, già da quest'anno saranno obbligate a coprire con una percentuale del 10% di entrate proprie il bilancio complessivo delle uscite. Con le disposizioni della nuova legge non vi saranno per loro più i presupposti per un contributo annuale, concesso ora sulla base della struttura organizzativa e dell'attività svolta nell'anno precedente. Questo strappo è diretto verso l'idea stessa che il volontariato e il lavoro associazionistico possano continuare a utilizzare il cinema come strumento di formazione e promozione culturale nel nostro Paese. Sono decisioni che sottovalutano e mettono in mora un sistema partecipativo e distributivo alternativo tra i

più forti nel panorama internazionale, con i suoi circa 250.000 soci e il migliaio di sale cinematografiche gestite dai circoli in tutto il Paese. La FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, aderente alla *International Federation of Film Societies* dalla sua nascita nel 1947, ha già espresso un giudizio critico su queste scelte politiche, denunciando come 'la promozione culturale cinematografica, la produzione e la distribuzione autoriale e indipendente risultino fortemente marginalizzate in questo disegno di legge, col risultato di depotenziare l'obiettivo culturale primario di uno sviluppo armonico e formativo del pubblico e di tutto il sistema cinema nazionale'. Alcuni giorni fa, il Servizio Studi - Dipartimento Cultura e la Segreteria Generale - Ufficio Rapporti con l'Unione Europea della Camera ha presentato ai deputati un esame critico del disegno di legge in questione, attraverso schede articolate e documentate. Il titolo di tale costruttivo lavoro è: *Disciplina del cinema e dell'audiovisivo - A.C. 4080*. Nella sua lettura si possono riscontrare osservazioni precise e perfino suggerimenti di modifica al testo uscito dal Senato. Questo emerge, per fare un esempio a noi vicino, sulla mancanza di chiarimento dello *status* delle associazioni nazionali di cultura cinematografica. Nel disegno di legge approvato in Senato esse sono state depresse inopinatamente di identità, storia e funzioni specifiche di rappresentanza del pubblico cinematografico. Da qui l'invito, nelle schede di lettura, di ripristinare necessariamente alcuni articoli del precedente d.lgs 28/2004 Legge Cinema, che bene chiarivano ruolo e funzioni delle associazioni nazionali di cultura cinematografica. E' una delle diverse note critiche che hanno riguardato il DdL n. 2287. Sarebbe certamente utile che i nostri legislatori leggessero con molta attenzione questo dossier, prima di approvare acriticamente le nuove disposizioni su cinema e audiovisivo.

Marco Asunis

Presidente FICC

Federazione Italiana dei Circoli del Cinema

FICC Federazione Italiana dei Circoli del Cinema
dal 1947 aderente alla *International Federation of Film Societies - IFFS*

FICC

Via Romanello da Forlì, 30, 00176 Roma

www.ficc.it

info@ficc.it

Tel. 06 8632 8288

Reale – Virtuale nel cinema



Carmen De Stasio

Nel linguaggio cinematografico reale e virtuale in apparenza si scontrano, pur se invero, entrambi si collocano nella sfera del possibile-probabile che investe la concretezza e consente attributi in grado di variare la traiettoria situazionale in un verso o l'altro, contribuendo ad ogni modo a rendere significativo il linguaggio. Sicché si verifica che una manifestazione dalle caratteristiche reali (riconoscibili) acquisti i crismi di una virtualità concepita a fini meramente cinematici, tale da coinvolgere più emozioni di concerto alla razionalizzazione scenica. In un certo senso la sinergia reale-virtuale sembrerebbe trasgredire tanto il mandato descrittivo-illustrativo, che quello immaginativo. A risuonare, in tal senso, non già è la concorrenza tra cinema e realtà, quanto il contrasto che della realtà si rimanda (l'una rinvia alla seconda; la prima vive il visuale della realtà in concomitanza con l'espressione singola della seconda). E si tratterà di una realtà concepita come *virtuale* poiché evita l'oggettivazione globale e inclina lo sguardo-mente verso condizioni e rimandi che sullo schermo sono assenti e che pure si rappresentano in un identitario contenuto linguistico significativo. È un dato che il cinema sia esposizione di *fatti* rappresentati in solida attualità, pur se l'inclinazione è comprensiva di trascorsi (riprese da un tempo storico che è, per ciò detto, sempre precedente) e proiezioni (il presente *fatto* si propone come *ante* ipotetico per emanazioni o dilatazioni potenziali). In termini artistici, questa potrebbe significarsi come creazione in itinere, integrativa. Chiaro che una chiave estensiva comporti la scelta delle modalità d'attesa, d'attenzione, di lettura attribuibile all'azione filmica. Starà, pertanto, ai due macro-soggetti della visualizzazione e dell'osservazione ridipingere scenari in cui si tenga bene impresso sia la modalità legata al reale, quanto la modalità impressa dal virtuale. Su queste basi si pondera la logica che sottende reale e virtuale: il primo sovente inteso come riproposizione soggettivale di accadimenti vissuti o potenzialmente vivibili; accanto, il virtuale nella sua accezione irrealizzabile, anti-reale, intra-reale, onirica, garante di sollecitudine motoria all'immaginazione, eccetera. Su tutto giganteggia, sebbene in trasparenza, la capacità d'interlocuzione secondo modulabilità e graduale commistione di fattori linguistici stretti in rapporto simbiotico con l'immagine e le sue caratteristiche, le sue impressioni. In altri termini, una concentrazione che esula da *passività creativa*¹. Ma quale il lessico che meglio si adoperi ai fini della gradualità costruttiva? E poi: in qual misura s'in-

tende che la narratività trovi corrispondenza con la costruzione – o costruibilità – effettiva? Nel cinema, quella che negli accadimenti della quotidianità è sintetica anarchia si coniuga in una strutturazione ininterrotta di connessioni che proseguono – ognuna secondo modalità e spazi interlocutori – in una profondità che non pone limiti e che investe sia tempi che temi, assimilandone i ganci in superficie (sullo schermo, vale a dire). Ciascun'immagine si carica di proto e meta-scenari in movimento, quale memoria contigua ad altre immagini di memoria dinamica. Per conferire un'immagine mediante parole che siano il più possibile esplicative, potrei riferire di un cielo notturno istoriato di stelle pressoché numerabili ad occhio nudo e che, invero, è luogo di infiniti astri invisibili, ma tutt'altro che inesistenti. Solo distanti e non percepibili nemmeno con un cannocchiale. Viepiù, con cannocchiali organizzati per potenza crescente si può ravvisarne un numero sempre più considerevole, con un processo di visualizzazione vicina alla precisione. Allo stesso modo, le immagini mobili cinematiche godono di un'ambientazione percepibile in relazione con le modalità percettive, intellettive, immaginative, dunque. Conseguente è una sorta di metamorfosi visuale reciproca e palindromica costante, evolutiva, che in apparenza s'allontana dal reale per assumere caratteri di virtualità e che ritualizza in reale ciò che sembra appagare la deviazione virtuale – in questo caso, avatariana, cioè dissuasiva rispetto alla concretezza. Il modo concentra un neologismo auto-costruttivo che si forgia su elementi capaci di disincastare dalla pietrificazione le diversità reale-virtuale, nelle quali rientrano – come esempio – le diversità ricognitive di una pellicola impregnata di momenti resi in fasi successive (a loro volta impregnate di esperienza e modalità culturale crescente) e, perciò stesso, diversamente memorizzate. In questo caso si parlerà di ricognizione di tipo proustiano marcatamente efficace. L'attenzione rivolta, quindi, all'osservabile e non solo all'osservato, genera una sorta d'installazione artistica visibile da più punti di vista – variabili anche in termini temporali – secondo un'intelaiatura che si vivacizza in base ai rapporti che riesce a stabilire con l'osservatore e il quid che collega l'intero soggetto filmico al soggetto osservante. In questo modo il cinema si potenzia di un'ulteriore funzione: *diviene strumento molteplice di osservabilità* attraverso



"Eyes Wide Shut" di Stanley Kubrick. Ultima opera del regista, tratta dal romanzo "Doppio sogno" di Arthur Schnitzler, film in anteprima europea alla 56ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia il 1º settembre 1999

anche solo uno degli elementi costruttivi – una scena, un colore, un'evocazione tonale, un'espressione musicale – anche quando l'elemento determinante (in senso anti-universale) sembra disgiunto e si *disintona*, o si disintonizza dal contesto visuale e proprio nella disintonazione evidenzia un neologismo che ignora somiglianze, recuperi, imitazioni. Così la cinematografia spinta in un clima in-



"La corazzata Potëmkin" (rus. Броненосец «Потёмкин», Bronenosec Potëmkin) film sovietico del 1925 di Sergej Michajlovič Ejzenštejn. Una delle più note e influenti opere della storia del cinema

novativo di reale-virtuale evita l'etichettatura, overrosia, la ridondanza di un marchio non sempre convertibile in qualità e, pertanto, in memorabilità. Si dispone a *inventare* modi di guardare alla storia e alla storia individuale: tentativo di alto intelletto per estinguere sul nascere la caricatura, la reiterazione, la parodia che crea vertigine e che, calata in condizioni d'apparente realtà, sollecita una giustezza solo presunta, emulativa e pericolosa.

Carmen De Stasio

¹ P. Perilli, *La parola esteriore*, Edizioni Tracce, Pescara, 1993, p. 57

*Prossimo numero:

Il carattere virtuale-reale della colonna sonora

Il tempo è denaro, un luogo comune preso alla lettera nel film *In Time*



Giacomo Napoli

Una pellicola del 2011, scritta e diretta da Andrew Niccol e decisamente di nicchia pur presentandosi come possibile blockbuster fantascientifico, ha attirato in questi giorni la mia attenzione durante una delle mie periodiche "sessioni cinematografiche". Si tratta di un film potenzialmente molto corposo e interessante che potrebbe (o vorrebbe) lasciare lo spazio per numerosi seguiti se non fosse forse per la sceneggiatura, scritta dallo stesso regista, che pur partendo in maniera quasi eccellente nel suo superbo intreccio narrativo reso molto efficacemente attraverso un montaggio asciutto ed essenziale e molto ben direzionato, finisce per appiattirsi un poco verso i tre quarti di pellicola, divenendo a tratti più prevedibile e meccanica (e quindi per definizione meno longeva). Ma poco importa, in fondo. "In Time" è un film che può benissimo ergersi da solo nel panorama recente, spiccando ampiamente su altri esempi di genere fantascientifico più celebri (e celebrati) senza bisogno di tanti prequel o sequel. La trama tratta in maniera assolutamente originale di un futuro non troppo lontano (ma ancora nemmeno troppo vicino) in cui la valuta corrente non è più rappresentata dal denaro bensì dal tempo. Il tempo di vita, in senso stretto. Ogni individuo nasce quindi normalmente e vive la sua esistenza fino ai venticinque anni di età dopodiché, arrestandosi magicamente il processo di invecchiamento per merito di qualche ipotetico futuro progresso scientifico, ha tempo soltanto un altro anno per trovare il modo di andare avanti; in caso contrario, in preda ad una curiosa e agghiacciante "miseria di tempo", morirà sul colpo allo scadere del conto alla rovescia personalizzato che ognuno può esaminare in ogni momento guardandosi l'avambraccio: dentro l'arto infatti è installato un timer digitale che brilla attraverso la pelle i suoi inquietanti e spietati caratteri verde fluorescente, come un cronometro che corra inarrestabile verso il punto zero. Per poter sopravvivere più di un anno quindi, dopo i venticinque anni "regalati" per legge dal sistema, ogni individuo dovrà lavorare, rubare o giocare d'azzardo, insomma dovrà ingegnarsi precipitosamente e parossisticamente per guadagnare altro tempo, che gli sarà elargito attraverso macchinette elettroniche appositamente congegnate, come tante piccole cassaforti del tempo. Allo stesso modo, l'individuo

dovrà spendere del proprio tempo per pagare bollette, mutui, rate dei prestiti alle "banche del tempo", eccetra. Vediamo quindi che un caffè costa circa due minuti di vita, la rata di una casa costa un mese, mentre la paga giornaliera per un operaio consiste in circa un paio di giorni, e così via. In un mondo così organizzato, nessuno può sfuggire al tremendo countdown e tutti si adeguano correndo alla continua necessità di aumentare il proprio tempo di vita, mentre esteriormente rimangono con l'aspetto di un fresco venticinquenne. Avremo così le classi ricche, che marciano sul prestare tempo a usura, sull'accumulare tempo in maniera fraudolenta e su ogni tipo di affare più o meno pulito in questo senso che finiscono per avere a disposizione secoli di vita, millenni o addirittura milioni di anni;

in circolazione è nell'ordine del millennio... ma cosa accadrebbe se improvvisamente un milione di anni di vita venisse ridistribuito equamente tra le classi più povere? Ci troviamo in un orizzonte di senso in cui l'uomo ha definitivamente cessato di essere creatura naturale per diventare merce, trattabile e scambiabile sul mercato della vita. Come nel bellissimo "Gattaca", "In Time" è ambientato in una società distopica che contempla due macroclassi; nel primo film c'erano i "validi" e i "non validi", basati sulla classificazione genetica, mentre in questo troviamo "immortali" e "mortal", basati sulla disponibilità di tempo da vivere. In entrambi i casi la prima classe è quella degli eletti, dei potenti, dei dominanti; la seconda è quella degli sfruttati, degli schiavi, dei dominati. Similmente ad Ethan Hawke in "Gattaca", Justin Timberlake (azzeccato protagonista di "in Time") incarna l'impresa impossibile di un mortale che, destinato a una previsione di vita di pochi giorni, grazie a un colpo di fortuna ben meritato si ribella al suo destino e a quello dei suoi simili attaccando letteralmente il sistema tirannico cui appartiene. Il suo agire precipitoso, dato dall'abitudine a fare in fretta perché si è privi di margini di tempo, contraddice e insospettisce il muoversi flemmatico degli immortali, cui il tempo non manca e che quindi possono passare le giornate in una calma serafica, non mancando di colpire e innamorare la statuaria ed algida Amanda Seyfried (quasi una citazione del personaggio di Uma Thurman nel precedente "Gattaca"). Un esempio più che interessante di cinema fantascientifico e fantasociologico, in cui ci troviamo a fare i conti concretamente con il vecchio motto "il tempo è denaro" e scopriamo con angoscia che in un certo senso questo adagio capitalista è purtroppo già presente da sempre, anche se in forma diversa; parafrasando l'ex-presidente uruguayano José Alberto Mujica, il denaro che noi spendiamo per vivere non corrisponde alla moneta ma al tempo che noi abbiamo sprecato per guadagnarci quella moneta, quindi al nostro stesso tempo di vita. Oggi come nel film, noi paghiamo col nostro tempo la nostra esistenza qui sulla Terra, ma a differenza della pellicola non abbiamo venticinque anni per sempre e non guadagniamo tempo extra. Un film che fa riflettere dunque, e in generale un'opera cinematografica più che buona, con la partecipazione di un efficace Cillian Murphy (lo Spaventapasseri di "Batman Begins") nel ruolo del guardiano del tempo. Un film decisamente soddisfacente, lo consigliamo anche ai non appassionati di fantascienza.

Giacomo Napoli



Che cos'è un documentario? La non-definizione della non-ancora-legge cinema del ministro Franceschini e i maiali di Orwell

Non si dica: i tempi erano oscuri. Perché loro hanno taciuto?



Giovanni Ernani

Merita di essere letto e commentato il comunicato stampa del 14 ottobre 2016 dei 100 autori, che "esprime soddisfazione per il voto favorevole in Senato dello scorso 6 ottobre al Ddl 2287, noto anche come DDL "Franceschini"

o "Legge Cinema". Il comunicato prosegue sostenendo che: "Nel provvedimento, infatti, per la prima volta, vengono introdotte diverse definizioni, fra le quali quelle di "documentario", "film difficile", "film d'animazione" e "sala d'essai", importanti per le specifiche assegnazioni dei contributi". Inoltre: "L'Associazione ringrazia il Ministro Franceschini per l'ascolto e il clima collaborativo con cui si sta affrontando questa fase e ha richiesto al governo e già ottenuto: ... 2); l'inserimento tra le tipologie di prodotti cinema e av segnalati nel ddl, della definizione di "documentario" e di "film d'animazione" (art. 2, lettere "d" e "g") e infine: "100 autori continuerà, adesso, a lavorare sui decreti e si rende da subito disponibile a partecipare alla fase di audizioni aperte alle associazioni di categoria." Perché è significativo questo comunicato? Perché è utile per capire il senso del DDL Franceschini o Legge Cinema e chi ne beneficerà. Sono, però, necessarie alcune premesse. I 100 autori è un'associazione di categoria, nata nel 2008, che "rappresenta oltre 500 registi e sceneggiatori cinematografici e televisivi, autori di documentario, film d'animazione e autori legati al mondo dei new media" (così dalla sezione "chi siamo" del loro sito). Secondo Totò Fortuna, ex-dirigente del Mibact, alla Direzione Cinema i 100 autori sono normalmente definiti i 30 autori ma nessuno è riuscito a fargli dire se il riferimento è evangelico o meramente numerico (per dire quattro gatti) o entrambi. Il DDL Franceschini è un provvedimento del Governo, presentato nel gennaio 2016, che ha sostituito il progetto di legge presentato un anno prima dalla senatrice Maria Rosa Di Giorgi ed altri di una nuova legge sul cinema, discusso dopo aver audito pubblicamente "tutti" i rappresentanti dell'industria e della cultura cinematografica. Il provvedimento, finora approvato solo dal Senato, è scritto in un pessimo italiano, degno del testo della riforma costituzionale oggetto del prossimo referendum. Porta a 400 milioni i fondi disponibili per il cinema e, ora, anche per l'audiovisivo la cui gestione è totalmente controllata dal governo mediante oltre 50 rinvii a decreti attuativi (DM o DPCM) e a tre deleghe per uno o più decreti delegati. Ciò detto se ne può dedurre ai nostri fini quanto segue:

1. l'associazione di categoria 100 autori, rappresentante di 30, 100 o 500 autori, è stata ascoltata, assieme alle altre associazioni di categoria, prima e durante l'elaborazione e la

discussione del DDL Franceschini ed è pronta a partecipare alle audizioni per la definizione dei decreti attuativi.

Le 9 Associazioni nazionali di cultura cinematografica, non di categoria, che rappresentano un migliaio di circoli del cinema e 250.000 associati e sono quindi, in termini di cittadini, 500 volte più rappresentative dei 100 autori non sono stati consultati prima e durante dal ministro Franceschini o dai suoi rappresentanti e, presumibilmente, non saranno consultati per la definizione dei decreti attuativi. Le definizioni di Associazione nazionale di cultura cinematografica e di circolo del cinema, sempre citate anche con specifici articoli nelle precedenti leggi sul cinema, non sono incluse nel DDL Franceschini. Pertanto, se ne deduce che:

1.1 il vero contenuto della legge Cinema Franceschini verrà deciso dagli uffici alle dirette dipendenze di Franceschini stesso e non dal Parlamento, con l'accordo degli stessi beneficiari delle erogazioni governative, in segreto, senza la pubblicità dei lavori parlamentari,



Dario Franceschini visto da Pierfrancesco Uva

lo spirito partecipativo della Costituzione italiana prima della riforma proposta dal governo di cui fa parte il ministro Franceschini.

2. Il dlgs 28/2004 (c.d. legge Urbani), ancora in vigore, già contiene le definizioni di "film d'animazione" (articolo 2, comma 4) e "sala d'essai" (articolo 2, comma 9). La definizione di "film difficile", già prevista a livello europeo, è contenuta, tra l'altro, nell'articolo 1,



escludendo ogni controllo sociale da parte dei cittadini e contribuenti ed escludendo dalla partecipazione ai lavori proprio i rappresentanti dei cittadini appassionati di cinema e interessati alla cultura cinematografica;

1.2 il DDL Franceschini è un provvedimento di tipo meramente corporativo in contrasto con

comma 5, del DM 7 maggio 2009, uno dei decreti sul tax-credit per le imprese di produzione cinematografica.

Pertanto se ne deduce che:

2.1 le definizioni di "sala d'essai", "film d'animazione" e "film difficile" non sono definiti segue a pag. successiva

segue da pag. precedente per la prima volta dal DDL Franceschini; 2.2 l'ufficio studi dell'associazione di categoria 100autori che, sempre secondo il loro sito, "realizza ricerche e analisi sul mercato dei media, sui temi giuridici legati alla regolamentazione dell'industria dell'audiovisivo e alla tutela del diritto d'autore", non conosce le norme citate.

3. La definizione di documentario non è effettivamente presente nella legge in vigore che la dà per scontata all'interno della definizione di film: "per film si intende lo spettacolo realizzato su supporti di qualsiasi natura, anche digitale, con contenuto narrativo o documentaristico, purché opera dell'ingegno, ai sensi della disciplina del diritto d'autore, destinato al pubblico, prioritariamente nella sala cinematografica, dal titolare dei diritti di utilizzazione" (articolo 2, comma 1). La rottamanda legge Urbani ingenuamente e con due soli aggettivi pensava di classificare tutti i tipi di film in due sole categorie: a seconda del contenuto narrativo o di quello documentaristico. Giustamente Franceschini e i 100autori si sono chiesti: "ma cos'è narrativo e cos'è documentaristico?" e, grazie al lavoro del ministro, dei suoi consulenti e all'attivismo dei 100autori hanno partorito questa definizione chiarificatrice:

DDL Franceschini (Articolo 2, comma 1, lettera g) <documentario>: l'opera audiovisiva, la cui enfasi creativa è posta prioritariamente su avvenimenti, luoghi o attività reali, anche mediante immagini di repertorio, ed in cui gli eventuali elementi inventivi o fantastici sono strumentali alla rappresentazione e documentazione di situazioni e fatti, realizzate nelle forme e nei modi definiti con i decreti di cui al comma 2".

Questa veramente chiara ed evidente definizione, come direbbe Cartesio, ha molti pregi: innanzitutto stimola la fantasia e il buonumore. Da una parte, infatti, si cerca di immaginare chi e come ha partorito una tale sequenza di parole e di segni di punteggiatura, dall'altra ci si chiede da quale testo è stato copiato, desunto, tradotto tale parto letterario, giuridico e filosofico. Ha, però, anche alcuni difetti: 1. forse l'uso possibile di immagini di repertorio poteva essere messo in relazione all'opera audiovisiva stessa piuttosto che all'enfasi creativa; 2. non si capisce, poi, a chi si riferisce il participio passato "realizzate" (alle attività reali? alle immagini di repertorio? alle situazioni?); 3. anche se si scoprisse a cosa si riferisce "realizzate" non ci si potrebbe fare niente perché (in cauda venenum) le forme e i modi di realizzazione saranno definiti con i decreti di cui al comma 2 e quest'ultimo stabilisce quanto segue: "Le definizioni di cui al presente articolo, ove necessario, possono trovare ulteriori specificazioni tecniche nei decreti attuativi (quali?) della presente legge, tenuto anche conto della evoluzione tecnologica del settore".

Pertanto se ne deduce che:

3.1 la definizione di "documentario" non è "definita" finché il ministro Franceschini, i suoi consulenti segreti e le associazioni di categoria non si saranno incontrati in segreto per definire, con uno o più decreti, anch'essi indefiniti, come realizzare qualcosa (attività, immagini

o situazioni?) di non ben definito nella definizione di <documentario> dell'articolo, comma 1, lettera g) della versione, sinora, approvata del DDL Franceschini.

3.2 la definizione di "documentario" non è "definitiva", perché il ministro Franceschini, i suoi esperti consulenti segreti, e le associazioni di categoria prevedono una durata millenaria della legge Franceschini (e non decennale come tutte le altre leggi sul cinema che l'hanno preceduta) per cui, una volta approvata, data l'evoluzione tecnologica, sarà sicuramente necessario specificarla ulteriormente. Questo benché dai tempi dei fratelli Lumière, autori del primo documentario, ad oggi nessuna evoluzione tecnologica abbia modificato il significato del documentario;

3.3 come il governo Renzi di cui Franceschini fa parte, l'associazione 100autori si vanta di aver chiesto e ottenuto cose già esistenti o che non sono neanche ancora definite o definitive e ringrazia ed esprime soddisfazione per un testo talmente scritto male che nessun autore lo firmerebbe o si vanterebbe di averci contribuito.

Conclusioni:

Se il Mibact fosse veramente trasparente e il sito della Direzione generale cinema, invece di fare pubblicità ad alcuni film, festival o manifestazioni piuttosto che ad altri, pubblicasse con regolarità i testi delle leggi e dei decreti in corso di elaborazione, qualunque casalinga di Treviso o maestra di Vigevano o laureanda di Enna potrebbero almeno contribuire a correggere gli strafalcioni del ministro Franceschini, dei suoi esperti consulenti, dei suoi fedeli burocrati e delle associazioni di categoria. Il DDL Franceschini, invece, è una non-legge. È un decreto scritto in fretta e furia dai consulenti segreti e dai burocrati del ministro. La vera legge sarà scritta nei decreti attuativi e nei decreti delegati e discussa e approvata non dal Parlamento ma negli incontri segreti tra rappresentanti del ministro Franceschini e rappresentanti delle associazioni di categoria.

Come nella fattoria degli animali di Orwell dove "tutti gli animali sono eguali ma alcuni animali (p.es. i maiali) sono più uguali degli altri", così nell'Italia di oggi, che ancora non ha votato con l'Italicum e non ha ancora approvato la riforma costituzionale del governo, ci sono cittadini più uguali degli altri.

Giovanni Ernani

Filosofo, autore di "L'illusione di vivere", del "Manuale di illusionismo amministrativa" e del "Manuale di illusionismo cinematografico" (in preparazione)



Poetiche

Blues In Memoria

Fermate tutti gli orologi, isolate il telefono,

fate tacere il cane con un osso succulento,

chiudete i pianoforte, e tra un rullio smorzato

portate fuori il feretro, si accostino i dolenti.

Incrocino aeroplani lamentosi lassù

e scrivano sul cielo il messaggio Lui È Morto,

allacciate nastri di crespo al collo bianco dei piccioni,

i vigili si mettano guanti di tela nera.

Lui era il mio Nord, il mio Sud, il mio Est ed Ovest,

la mia settimana di lavoro e il mio riposo la domenica,

il mio mezzodì, la mezzanotte, la mia lingua, il mio canto;

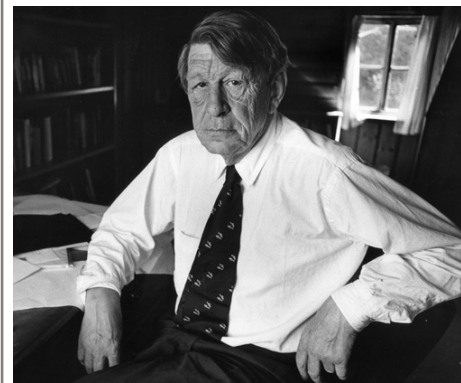
pensavo che l'amore fosse eterno: e avevo torto.

Non servon più le stelle: spegnete le anche tutte;

imballate la luna, smontate pure il sole;

svuotate mi l'oceano e sradicate il bosco;

perché ormai più nulla può giovare.



Wystan Hugh Auden

La poesia è recitata dall'attore scozzese John Hannah (Matthew) in *Quattro matrimoni e un funerale* (1994) di Mike Newell con Hugh Grant, Andie McDowell. Durante il funerale del suo amante Gareth (Simon Callow), Matthew ha gli occhi gonfi di lacrime e il rigore di un sentimento cocente. La dedica è dolorosa, sconfortata, resa. Valica il confine di genere con l'abbandono più intenso che l'amore possa creare.

Cinema muto

Le confessioni di una donna

Il primo film cineturistico siciliano



Sebastiano Gesù

Una pellicola muta del 1928, alquanto originale, realizzata dal regista d'origine palermitana, Amleto Palermi, e conservata presso la Cineteca Nazionale e mai più vista da allora, può considerarsi una vera rarità, una chicca assoluta per la nostra Isola e per noi siciliani, in quanto tutti gli esterni del film furono girati nei principali luoghi turistici della nostra regione. Lo stesso Palermi catalogava la sua opera come cineromanzo moderno, che raccontava una toccante storia di amore, tradimento, colpa e redenzione, dove, in verità, non manca nessun elemento del melodramma popolare, anzi del romanzo d'appendice alla Carolina Invernizio. Eppure questo *Le confessioni di una donna*, un sintomo di modernità lo contiene effettivamente, perché può essere considerato il primo film cineturistico della storia del cinema italiano, di sicuro di quello siciliano. Il primo film che promuove i più bei paesaggi monumentali e naturali della nostra isola, in linea con le direttive attuali delle Filmcommission nazionali e nel nostro caso con quella regionale, finanziatrice di progetti che valorizzano, in sintonia con le Borse del Turismo, nazionali e internazionali, il Cineturismo nella regione (film-induced tourism), ossia i flussi turistici influenzati dalla visione di film; fenomeno in costante crescita, in tutto il mondo e anche in Sicilia (caso Montalbano docet). Nonché accrescere lo sviluppo oltre che culturale, anche economico, mediante una ricaduta e un indotto legati a professionalità tecniche, organizzative e comunicazionali e a una più approfondita conoscenza del territorio da parte dei turisti-visitatori. Il plot del film narra di una ragazza, che, mortole il padre, torna a Palermo alla ricerca della madre che non trova e finisce col fare la dama di compagnia di una nobildonna, il cui figlio si innamora di lei e la mette incinta. Ma la tresca viene scoperta dalla baronessa che caccia di casa la ragazza, che va a vivere

con una coppia che la porta in giro per l'Europa facendo dare in affidamento la bambina, nata nel frattempo, a una coppia di pescatori, e inducendo la ragazza a prostituirsi. Tornati in Sicilia, dopo tre anni, alla ragazza capita di incontrare Paolo e viene incitata dalla strana coppia a vendicarsi dell'uomo che l'aveva abbandonata seguendo l'ordine della madre. Intanto la giovane scopre che la coppia vuole impossessarsi dei progetti di Paolo, e la donna che la incita è sua madre. In una sparatoria la ragazza viene ferita e si trova in fin di

scorsi del viale Libertà e sequenze della diciannovesima targa Florio del 1928, vinta dalla Bugatti, guidata da Albert Divo. La protagonista del film registra nel suo diario, a cui fa raccontare la sua tormentata vicenda tramite continui flashback, annotazione come queste: La mia terra è meravigliosa, nulla è paragonabile alla maestosità dei templi di Agrigento, mentre la pellicola inquadra il tempio di Giunone, per poi passare a Siracusa (che chiama la divina), di cui vediamo il teatro greco, le Latomie con l'orecchio di Dionisio, il fiume Ciane con i papiri lungo il suo

percorso. E ancora Taormina in fiore con la villa comunale, il San Domenico, l'Isola Bella. E quindi torna nel palermitano, tra le splendide colonne binate del chiostro della cattedrale di Monreale, che si aprono sul giardino del convento. Il fascino dei paesaggi - faceva dire a Luigi Serventi protagonista maschile del film - di quante ispirazioni potrebbe essere capace! «Ma dove troverete un paese ove nell'inverno i monti non sono ricoperti di nevi ma ammantati di tappeti vellutati di fiori, dove esiste un paese dalle coste dirupate illuminate dal sole con gli scogli coronati da castelli sovrastanti su precipizi profondi, silenziosi? Ove sono altrove i maestosi monasteri normanni dormienti in mezzo all'argenteo degli uliveti? Ma trovatemli altrove un paese che abbia i peristili dei templi greci o romani sonnecchianti in una valle o specchiantisi dall'alto, nel mare profondo, lucente. E questo non è tutto. Un paese dove trovi grandi occhi neri e sfavillanti dei ragazzi, delle donne bellissime, pronte ad attaccare discorso per pura e



vita. Nel mentre, Paolo ha recuperato la bambina e i progetti sottrattigli e quando la giovane riapre gli occhi, ormai fuori pericolo, si trova accanto l'uomo amato, la figlia e la madre pentita. Una storia così concepita, che non aveva nulla di moderno neppure all'epoca, si apre con la scena dell'arrivo della ragazza al porto di Palermo con navi gigantesche che allora solcavano gli oceani, per poi mostrarci il Teatro Politeama, le bellissime architetture sulla spiaggia di Mondello Lido, Villa Igea,

spontanea esuberanza di vitalità, col sorriso stesso dei fiori germinanti sui balconi e sulle balaustre, Tutto qui è un incanto!» Erano ancora lontani i tempi dei film di mafia e delle "crime-stories" che per lungo tempo contraddistingueranno il nostro "cinema siciliano" e la televisione italiana.

Sebastiano Gesù

Il Paradise Regained di Gian Luigi Rondi



Nuccio Lodato

Dovrebbe risultare pacifico per qualsivoglia essere umano degno di ritrovarsi venuto al mondo e di starci, che degli scomparsi -tranne estreme eccezioni- sia insieme spontaneo e doveroso non dire che bene. Personalmente -pur da tifoso milanista autosospeso, con Giovanna Grignaffini, da quel lontano marzo 1994 fino al provvido se pur allucinante arrivo anche qui dei cinesi...- temo che finirò per farlo persino per Silvio Berlusconi, se ci sarò ancora quel remotissimo giorno in cui saluterà. E devo tuttavia dire che l'imponente rassegna stampa cartacea e impercettibile prodottasi alla scomparsa di Rondi ha davvero sorpreso: per un'unanimità di cordogli e laudationes maestose traversante l'intera estensione dell'"arco costituzionale" (come si sarebbe detto ai suoi tempi...) e oltre. Diviene allora interessante cercare di capirne il più obiettivamente possibile i motivi. I delusi da un simile atteggiamento, in apparenza rinunciatario, potranno sempre rifarsi andandosi a rileggere l'ineffabile voce ad personam di Nonciclopedia, o tornando ad autorecitarsi a memoria l'anche troppo citato, se pur magistrale, epigramma pasoliniano del '58 raggiungibile ne *La religione del mio tempo*: che peraltro, non a caso, lo stesso interessato aveva successivamente sostenuto essersi da tempo tramutato in personale amicizia con l'autore. Devo confessare di cominciare a sentirmi un po' a disagio nelle vesti ormai consacrate (e non solamente dalle "Lune" di "Cineforum" ereditate proprio da Lorenzo Pellizzari...) e inevitabili di necrologizzatore di colleghi-maestri, se mai sia possibile più anziani di me, e troppo solleciti per loro sfortunata raggiungere la cattilliana località unde negant redire. "Continuiamo a parlare di morti e a fare cose per loro: troppo mi diceva non molto tempo fa proprio Pellizzari. Ho scritto di getto di numerose persone, ma si era sempre trattato di amici/apripista, sui cui scritti mi ero formato e avevo imparato, il mestiere dello stare al mondo prima e più ancora di quello del critico, avendo poi avuto la fortuna di incontrarli di persona, e assai spesso di frequentarli assiduamente e fare cose con loro: Enzo Ungari, Davide Turconi, Mario Orsoni, Angelo Humouda, Pino Turroni, Franco Quadri, Nedo Ivaldi, Nino e soprattutto Adelio Ferrero su tutti, Gianni Volpi, Claudio Fava, Gianni Rondolino, da ultimo in ordine di scomparsa ma primo in quello di durata e intensità di consuetudine proprio Lorenzo, e potrei continuare, ripartendo dai troppo tardivi e rapidi incontri con Tullio Kezich. Per Gian Luigi Rondi la cosa è diversa. L'ho visto in vita mia dal vivo una sola volta e da lontano, in quell'indimenticabile estate 1978 a Sanremo, in cui si preparava la grande retrospettiva rosselliniana (il Maestro dei maestri era mancato un anno prima) cui lui sovrintendeva pontificando remoto,

mentre Edoardo Bruno assicurava l'esecutività sul campo (e in quell'impresa c'erano anche Enrico Ghezzi allora ancora maiuscolo, Marco Giusti, l'ottimo padre Fantuzzi sj, Sandro Rezoagli, Don Ranvaud che a sua volta ha appena salutato, e Isabella Rossellini vissuta come un'apparizione che reincarnava miracolosamente sua madre, peraltro allora ancora in vita e attiva). Ma ho finito anch'io di identificarlo, o quasi, col cinema fin dall'adolescenza. Le recensioni vocali radiofoniche agli inizi degli anni Sessanta, quando "il nostro critico Gian Luigi Rondi" vi si alternava con Piero Gadda Conti (!) ed Enzo Ferrieri (!!). Le pionieristiche e rudimentali "presentazioni" tv di film in prima serata sul primo se non forse ancora unico canale, a occhio e croce più o meno alla stessa epoca. E poi un profluvio di presenze attive e passive, effettive e onorifiche, italiane e francesi, prolungate o saltuarie, ufficiali o ufficiose, dirette o indirette, spesso ricorrenti o progressive (come alla Biennale: direttore della mostra, poi presidente addirittura dello stesso ente), fino alla creazione ru-



tilante dei David di Donatello, in cui si è ed è stato fino all'ultimo assolutamente identificato: un crescendo vorticoso, che proprio il sito della manifestazione annovera puntigliosamente in una cronologia biografica dettagliatissima, alla quale gli estensori quotidianisti di qualsivoglia orientamento hanno dovuto inevitabilmente quanto puntigliosamente rifarsi. E insieme, immutabile quasi attraverso un settantennio, la titolarità della rubrica recensoria del "Tempo", ultimo sbocco di un incarico ottratto niente meno che da Silvio d'Amico, in apparente contraddizione con le posizioni politiche sostenute durante la Resistenza e per poco anche oltre, per approdare prima alla galassia del padre Morlion, poi di una maestosa navigazione ufficiale nel gran mare demoandreottiano, culminata addirittura (ma non incoerentemente) in una solo superficialmente sconcertante adesione al Pd del più recente periodo, nel quale al Festival veneziano si era sostituita la Festa romana, ma con una dichiarata nostalgia per l'altra denominazione. Sette decenni, quasi, di attività recensoria quotidianistica, forse non molto incisiva ma certo tanto fluente: da quando la critica sui giornali aveva tanto spazio e autorevolezza in poche pagine, fino a un periodo, il nostro, in cui sortisce pochissimo in righe e in attenzione, alla faccia di una foliazione fattasi

sfacciatamente misurata. Una cosa da capogiro, se ci si pensa: Rondi scriveva già di cinema sul quotidiano di Angiolillo e poi di Gianni Letta, quando chi scrive qui aveva un anno. Perché, allora, una parte di noi è rimasta in qualche misura sorpresa da questo riguadagno di Paradiso da parte del Grand Commis per eccellenza del cinema italofrancese e forse non solo, l'amico di famiglia di Rossellini e della Bergman Ingrid (intervistata dandole del tu in un memorabile flusso biografico a Londra), di De Sica e di Bergman Ingmar, cui riuscì a far accettare il Leone d'Oro alla carriera, se la memoria non inganna in un dei primissimi anni Ottanta? Lo ha colto bene Silvana Silvestri sul "manifesto": "Non che lo si sia visto frequentare i cineclub - non erano certo luoghi di potere. Le strade che aveva preso la critica al volgere degli anni '70 divergevano e poche volte si incrociavano. Eppure anche in questo ambito a un certo punto ebbe l'audacia di scegliere come selezionatori di Venezia le punte estreme della critica (Enzo Ungari, Roberto Silvestri) in un panorama che stava to-

talmente cambiando le coordinate della visione (l'ideazione di Massenzio sfuggiva ad ogni logica precedente e nasceva dopo anni di esplorazioni e scoperte degli spazi off)". Proprio qui sta il punto: a chi come i nostri coetanei si affacciava all'interesse per il cinema convinto di entrare in possesso, col discuterne anche per iscritto, di un formidabile strumento di opposizione per "cambiare le cose" (nel cui ambito poteva essere appassionante -anni Cinquanta-Sessanta- optare per il marxismo lucacciano di "Cinema Nuovo" piuttosto che per quello della volpiano, forse altrettanto immaginario, di "Filmcritica"...), sono passati addosso, uno dopo l'altro, i "Cahiers" e la politica degli autori, lo strutturalismo e la semiotica, la psicanalisi e i minimalismi, il cinema all'università e i cultural studies, il proliferare dei festivalini in ogni angolo di paese e "Hollywood Party", con quant'altro fino al quadro di oggi si voglia aggiungere. E Rondi invece sempre lì, nei decenni, a fare il Rondi, insieme camaleontico e immutabile, una sorta di Talleyrand potenziato: chi più di lui avrebbe meritato di riguadagnare un Paradiso, che avrà saputo individuare certo diverso da quello immaginatogli da Pasolini?

Nuccio Lodato

Claudia Cardinale: un volto senza voce



Gerardo Di Cola

Tra il 1958 e il 1962 Claudia Cardinale, nata a Tunisi da genitori di origini italiane, interpreta, in ruoli sempre più importanti, una quindicina di film con i maggiori registi tra cui Zampa, Germi, Loy, Bolognini, Zurlini. In nessun caso lo è permesso di recitare con la sua voce poco limpida e soffocata, inadatta per i codici sonori dell'epoca. Rita Savagnone la doppia in *Tre straniere a Roma*, *Il bell'Antonio*, *La viaccia*, e in *Un maledetto imbroglio*. In *Napoleone ad Austerlitz* Claudia, che sfodera nella parte di Paolina un generosissimo decolte, è doppiata da Maria Pia Di Meo, essendo la Savagnone impegnata a far parlare Daniela Rocca. Il doppiaggio è diretto da Giulio Panicali che si riserva anche il piacere di far recitare, con la sua timbrica felpata, Rossano Brazzi. Adriana Asti si sostituisce alla Cardinale in *Vento del sud*, *I delfini*, *La ragazza con la valigia*. I doppiaggi dei tre film sono affidati dal produttore Cristaldi a Mario Maldesi. Egli è assistito da un'attrice, Ornella Cappellini, con la quale da poco ha instaurato una stretta collaborazione. Anche la Cappellini condivide fortemente la scelta di tentare qualsiasi cosa per permettere agli attori di auto doppiarsi. Cristaldi, che nel frattempo si è legato sentimentalmente alla Cardinale - riproponendo vicende già viste (Dino De Laurentis-Silvana Mangano e Carlo Ponti-Sophia Loren) - ritiene Claudia meritevole di vincere il Nastro d'argento. Il produttore è consapevole che l'occasione si presenterà, ma due sono le condizioni senza le quali difficilmente il progetto può trovare soddisfazione: un personaggio femminile forte e centrale che possa mettere in risalto le indiscusse doti recitative di Claudia, oltre alla straordinaria avvenenza; la necessità da parte della stessa di recitare con la propria voce non essendo per regolamento contemplata la possibilità di premiare gli attori doppiati. Nel 1960 il "Premio Strega" per la narrativa è assegnato al romanzo "La ragazza di Bube" di Carlo Cassola. Cristaldi, intuendo le grosse potenzialità che offre il testo per una trasposizione cinematografica, acquista i diritti per far rivivere sullo schermo le vicende legate a Mara, una ragazza di campagna che, attraverso l'amore per un ex partigiano, prende coscienza della realtà dopo che le vicende belliche hanno messo a nudo tutti i limiti del regime fascista appena scomparso. Affida la regia di *La ragazza di Bube* a Luigi Comenincini e a Claudia Cardinale il ruolo di Mara Castellucci. Per la bellissima Claudia il primo passo verso il Nastro d'Argento è compiuto. Il secondo è legato alla capacità dell'attrice di recitare con la sua voce nella post-sincronizzazione del film. Cristaldi chiama a dirigere il doppiaggio il solito Maldesi che a sua volta affida la Cardinale alle cure della Cappellini con il compito di insegnare all'attrice le tecniche per auto doppiarsi. Non è una questione di dizione perché Claudia

ha frequentato per qualche tempo il Centro Sperimentale di Cinematografia. Neanche il timbro della voce si rivela un grosso impedimento. E' soprattutto un problema di ansia che rende l'attrice incerta; ansia fondamentalmente legata alla non accettazione della propria voce e al timore di non riuscire a tenere il sincronismo tra il movimento delle labbra e l'emissione delle sillabe. La Cappellini più che maestra di doppiaggio è buona psicologa! (Mentre mi raccontava l'aneddoto nell'intervista che le feci, Ornella Cappellini mi indicava il divano, dove Claudia si rilassava prima della lezione, n.d.a.). Claudia Cardinale vince il suo primo Nastro d'Argento con ogni merito. La sua voce rivela tali e particolari timbri che la sensualità della sua prorompente bellezza ne esce accresciuta. Da allora, pur sempre con una certa ritrosia, può auto doppiarsi; ciò avviene soprattutto nei film italiani tra cui *Il magnifico cornuto*, *Gli indifferenti* e *Vaghe stelle dell'Orsa*, dove Claudia si trova a recitare in sala di sincronizzazione con alcuni mostri sacri del doppiaggio come Massimo Turci, voce di Jean Sorel, Giuseppe Rinaldi di Michael Craig, Andreina Pagnani di Marie Bell. La Cardinale, grazie anche alle atmosfere che Visconti ha voluto creare e alle quali la voce roca di Claudia si adatta a meraviglia, regge bene il confronto con i doppiatori professionisti, inarrivabili per dizione, timbri e tonalità, recitazione. Ma in *Il Gattopardo* Visconti stesso ritiene opportuno far doppiare la Cardinale per le inflessioni siciliane richieste dal personaggio di Angelica Sedar. Maldesi, chiamato a dirigerne il doppiaggio, sceglie Solvejg D'Assunta (la voce di Sally Spectra in *Beautiful*, sic!) che è la figlia di Rocco, un noto caratterista siciliano. Nel 1967 Damiano Damiani affida alla Cardinale ancora un ruolo di siciliana, quello di Rosa Nicolosi, in *Il giorno della civetta*. Il doppiaggio è eseguito dalla CDC con ancora la Savagnone voce di Claudia. Alla doppiatrice viene chiesto di caricare i toni e rendere la voce più roca così da avvicinarsi ai timbri della Cardinale voluttuosamente bella come mai prima. Nella parte del Capitano Bellodi recita Franco Nero, che però è doppiato da Sergio Graziani. Entrambi vincono il David di Donatello... poi dicono che i critici cinematografici siano cattivi! Sempre la Savagnone occorre in soccorso della Cardinale per farla recitare, con accenti romani, nel capolavoro di Luigi Magni *Nell'anno del Signore*, dove Robert Hossein ha la voce di Rinaldi, Renaud Verlay di Turci e Britt Ekland di Maria Pia Di Meo che divide con la Savagnone e Vittoria Febbi lo spazio riservato alle più belle voci femminili dell'epoca. Se si è obbligati a doppiare la Cardinale quando ci sono di mezzo i dialetti, meno comprensibile risulta la scelta di farla doppiare se il film è di produzione italiana, anche se il soggetto è un western e il cast internazionale. Quali argomentazioni hanno indotto Sergio Leone in *C'era una volta il West* a far recitare in sala di doppiaggio in vece della Cardinale (Jill) la solita Savagnone? Sergio Leone ha imbottito il suo ottavo film, con diversi attori stranieri di grande

taratura come Henry Fonda (Frank), Jason Robards (Cheyenne), Charles Bronson (Armonica). Egli sa che non può dare a questi straordinari attori voci non gradite al pubblico italiano. La dimensione corale del racconto è uno degli obiettivi di Leone, ma per realizzare fino in fondo l'impatto desiderato è necessario rispet-



tare i codici sonori cui gli spettatori sono assuefatti. Anche se il regista è contrario alla pratica del doppiaggio non può farne a meno né può pensare di servirsi di voci diverse da quelle che hanno veicolato in Italia il cinema straniero e, in particolare, quello statunitense. Leone deve rivolgersi alla CDC per doppiare *C'era una volta il West*. Come nei suoi precedenti film è coadiuvato da Lauro Gazzolo che, quasi a firmare i doppiaggi che dirige, recita anche alcune battute prestando la sua inconfondibile voce da vecchietto all'anziano bigliettaio. Leone e Gazzolo non possono non scegliere, per doppiare Bronson nella parte di Armonica, Rinaldi, l'attore che più di ogni altro sa esprimere una vasta gamma di sentimenti grazie alle sue straordinarie capacità vocali. E Peppino, come affettuosamente era chiamato nel mondo del doppiaggio, li ripaga con una recitazione superba, sfoderando il suo miglior repertorio di timbri e tonalità da brivido. Lauro Gazzolo, in accordo con Leone cui spetta l'ultima decisione, sceglie il figlio, Nando, per doppiare una delle stelle di Hollywood, Henry Fonda, per la prima volta impegnato a interpretare un personaggio gelido e crudele come Frank, che non esita a sparare neanche di fronte ad un bambino. Nando Gazzolo, forte di un'esperienza quasi ventennale di doppiatore - anche se la sua attività di attore si manifesta soprattutto in teatro, radio e TV -, aderisce come un guanto alla recitazione di Fonda, restituendoci un Frank cinico e glaciale. Jason Robards ha la voce di uno straordinario Carlo Romano. In un concerto di tali voci, che si armonizzano splendidamente con la colonna sonora creata da un ispirato Ennio Morricone, non può esserci in alcun modo quella "stonata". A Claudia Cardinale è assegnato un premio alla carriera nell'ambito del Premio Flaiano di Pescara. Nella discutibile motivazione si legge: "Recitazione basata sulla sicurezza, l'eleganza del gesto, la particolarità e la bellezza di una voce che per diversi anni ha subito l'umiliazione del doppiaggio". Nella serata di gala il presentatore di turno, rivolgendosi alla splendida attrice, amplifica con superficialità il concetto: "L'attrice che ha subito l'onta del doppiaggio".

Gerardo Di Cola

Al cinema

Sing street



Eleonora Migliorini

Ci deve essere qualcosa di magico, nel rapporto tra adolescenza e Irlanda. Sembra che solo lì, infatti, tra i vicoli soffocanti e le stradine strette di pietra antica, sia possibile seguire — appassionandoci completamente e perdutamente fin dai fotogrammi iniziali — le trame sgangherate, buffe, emozionanti e addirittura commoventi di giovani e giovanissimi alla ricerca di se stessi e di una bussola con cui affrontare il passaggio all'età (un po' più) matura. *Sing Street* (diretto da John Carney, già autore dell'intenso *Once*), è, per l'appunto, uno di quei film, durante la cui visione il tempo subisce una battuta d'arresto e tutto scompare, tranne le vicende dei suoi protagonisti e del loro microcosmo particolare. Dublino, metà anni '80: nonostante la carriera d'architetto, Robert (Aidan Gillen) è costretto, dalle difficoltà economiche, a trasferire il figlio più giovane, il liceale Conor (Ferdia Walsh-Peelo), da un prestigioso istituto privato a uno pubblico, gestito dai tristemente noti Fratelli Cristiani. L'adattamento alla nuova realtà, gravata dalla chiusura mentale dei religiosi e dalla presenza del tipico bullo da corridoio scolastico (con la prima e con il secondo dei quali il protagonista presto si scontrerà), tuttavia, si dimostra meno aspro del previsto, grazie all'istantaneo legame con un coetaneo dalle idee chiare e dalle amicizie interessanti e, soprattutto, alla comparsa della bella e misteriosa Raphina (Lucy Boynton). Ed è appunto l'interesse nei confronti di quest'ultima a spingere il protagonista, con la complicità del fratello maggiore Brendan (Jack Reynor), verso la formazione di un gruppo musicale, nella speranza di coinvolgerli attivamente la ragazza: i videoclip hanno da poco fatto la propria comparsa sulla scena culturale, stimolando immediatamente sogni e visioni degli appassionati dell'arte, e Conor vorrebbe proporre alla ragazza il ruolo principale in quello che, in maniera ancora piuttosto vaga, ha iniziato a immaginare sull'onda delle emozioni che ora lo agitano. Quel primo filmato, dalle riprese divertenti e dagli esiti inaspettati, rivela delle indubbie capacità e il passo successivo, di nuovo ispirato dalla saggia guida fraterna, si incentra, dunque, sull'evoluzione dal "semplice" rifacimento delle canzoni altrui, alla composizione e all'arrangiamento delle proprie. Attorniato da un manipolo di fedelissimi, talentuosi e teneramente ingenui al tempo stesso, il giovane procede così, caoticamente e allegramente, alla ricerca di un suo stile e di una sua voce. Che, in un panorama oppresso dalle incomprensioni familiari e dal grigiore del conformismo di matrice cattolica, dà vita a una teoria esilarante di tentativi originali, dai

risvolti sempre imprevedibili. Di stile in stile, di trasformazione in trasformazione, Conor, inevitabilmente, prende coscienza dei cambiamenti intorno a sé e dentro di sé, trovando, infine, un qualche equilibrio e una — spiccata — personalità. A questo punto, la tentazione di strafare, innescando nuove e diverse considerazioni sulla pellicola è tanta: perché la narrazione scorre lieve e piacevole, perché gli interpreti, a cominciare dai giovanissimi al



centro della storia, sono davvero bravi, perché i colori, la musica e le parole ti si appiccicano addosso, perché i momenti comici sono sapientemente miscelati con quelli più seri e drammatici. Perché *Sing Street* è, semplicemente, una di quelle pellicole che ti riconcilia con il mondo e che vorresti non finissero mai. Invece mi fermerò, a malincuore: per lasciare ai futuri spettatori la gioia della scoperta del molto non detto e non scritto.

Eleonora Migliorini

Omaggio a Ettore Scola in Spagna



Antonio Llorens

Dal 7 al 16 ottobre di quest'anno, si è svolta la quarta edizione di MostraViva nella città di Valencia, definita dal suo Presidente Onorario, Vicen Garcés, come quella della "transizione", sotto il segno di un nuovo governo della città, una migliore forza economica, con il consolidamento di partner e sponsor, come nel caso del Dipartimento per la Cultura e l'Uguaglianza dell'Università di Valencia. MostraViva, che sarebbe riduttivo definire semplicemente un festival, è un movimento che rivendica la mediterraneità di correnti civili, in contrapposizione alla decisione unilaterale dell'ex Sindaco Rita Barberá e del governo della città, che, nel 2012, hanno cancellato il prestigioso Festival Internazionale del Cinema d'Azione e dell'Avventura, giunto alla sua trentaduesima edizione. MostraViva, nell'arco di dieci giornate, ha proposto interessanti

film, grande e ottima musica, mostre, teatro, dibattiti, laboratori didattici per bambini e piccole fughe culinarie e paesaggistiche, in collaborazione con l'Agenzia del Turismo di Valencia. Il cinema ha presentato, per la prima volta in Spagna, una retrospettiva completa dell'unico regista siriano che ha ottenuto la distribuzione nelle sale spagnole: Ossama Mohammed. Il cineasta ha partecipato personalmente nei primi giorni agli incontri che si sono tenuti nel Palazzo della Musica e nel cinema Arago dell'Università. Si è reso omaggio ad alcuni registi recentemente scomparsi, come i valenciani Enric Navarro, Manolo Calvo e Paco Gisbert o l'italiano Ettore Scola e si sono proiettati film inediti o poco noti a Valencia, come *Tras Nazarín* di Javier Espada, *Basilio Martín Patino: la décima carta* di Virginia García del Pino, *La extraña elección* di Carmen Comadrán, *L'últim ball de Carmen Amaya* di Judith Collell, con un'occhiata al musical mediterraneo con pellicole di Betriu, Alaria, Akin, Gatliff, Demy, Más Trelles, Andreu y Molés, Labaki; uno sguardo alle realtà saharawi, del Kurdistan e della Palestina; una selezione del nuovo cinema arabo, due cicli su La donna e il cinema, tre finalisti dei Premi Lux del Parlamento europeo (Un día perfecto, Mustang, La ley del mercado), un ciclo sulla Valencia film location in collaborazione con la filmoteca dell'IVAC. Profonde emozioni hanno suscitato nel numeroso pubblico i concerti di musica (tre nel Palazzo della Musica e uno nel chiostro dell'Università), grazie soprattutto alla presenza della cantante siriana Omram Noma,



Mario Patanè e Antonio Llorens

della saharawi Aziza Brahim, del gruppo balcanico dei Bessarabia, ecc. Indubbiamente, nonostante l'importanza di Ossama Mohamed e la bravura di molti altri registi, il momento più importante di quest'anno, al di là dell'assenza ingiustificata e assurda di Silvia Scola, è stato l'omaggio tributato al grande Ettore Scola, con la proiezione del suo ultimo film *Che strano chiamarsi Federico* e di *Ridendo e scherzando*, realizzato dalle figlie Paola e Silvia, che è stato proiettato al Palazzo della Musica nella serata finale. Il film è stato presentato da Mario Patanè, vecchio amico siciliano di Valencia, che, nel ricordare il Maestro, ci ha fatto dono di un breve album fotografico, contenente i manifesti e le foto della Sua lunga e prestigiosa carriera, con il sottofondo delle musiche di Armando Trovajoli.



Regista e giornalista di Valencia

Antonio Llorens

La Madonna del parto quale sublime icona cinematografica



Stefano Beccastrini

Non c'è dubbio che il complesso impianto figurativo de *Il Vangelo secondo Matteo*, 1964, di Pier Paolo Pasolini s'impenna, principalmente, sull'opera pittorica di Piero della Francesca. La riscoperta moderna del pittore di Sansepolcro - assai stimato al tempo suo ma al quale, per secoli, si era finito col dedicare scarsa attenzione - iniziò nel XIX secolo, come ci ricorda la bella mostra Piero della Francesca. Indagine su un mito allestita recentemente a Forlì, grazie a pittori quali Johann Anton Ramboux e Charles Loyeux che studiarono e copiarono punti-

Pasolini trovò in Longhi uno straordinario maestro di storia dell'arte e ne apprese - imprinting indelebile - l'amore per Giotto, per Masaccio, per Piero. L'ha più volte e orgogliosamente sottolineato, per esempio in quel *Descrizioni di descrizioni* ove ricorda, con intensa commozione, Longhi e il suo magistero. Piero della Francesca, di conseguenza, è sempre stato presente nella cultura pasoliniana: il primo poemetto di *La religione del mio tempo*, 1961, si apre con i versi dedicati a Gli affreschi di Piero ad Arezzo. Descrivono le sensazioni e i pensieri di una visita nella Chiesa di San Francesco in Arezzo - laddove si trovano gli affreschi pierfrancescani sulla Storia della vera croce - da lui compiuta negli anni 50. Ci tornerà poi spesso con Ninetto Davoli, che ad

Francesco, in lucenti/riproduzioni, e l'affresco di San Sepolcro, e quello di Monterchi: tutto Piero, / quasi simbolo dell'ideale possesso...". La luminosa memoria di Piero, però, non si esaurisce per Paolini negli affreschi di San Francesco - che saranno poi usati, fittiziamente trasferendoli a Montepulciano, da Anthony Minghella in una trapezistica scena d'amore del suo sfarzoso, *Paziente inglese*, 1996 - ma resta viva, nel cuore straziato ma indomitato di Pasolini, anche in riferimento all'affresco di Sansepolcro, quel *Cristo risorto* che il Vasari considerava l'opera più bella di Piero, e a Monterchi, ove Piero dipinse la propria Madonna più commovente e austera, tenera e sacrale, timida e solenne. Pasolini amò sempre molto *la Madonna del Parto*, che stava



glosamente i suoi affreschi aretini. A cavallo tra 800 e 900, venne poi l'ammirazione degli studiosi e pittori britannici, legati al Circolo di Bloomsbury, quali lo scozzese Duncan Grant e soprattutto Roger Fry, estimatore del Postimpressionismo francese - a partire da Paul Cezanne, il Piero della Francesca della Modernità - ma anche dell'antica pittura toscana. Il Novecento, infine, fu davvero il secolo della definitiva riconsacrazione dell'artista tiberino: sia da parte di valenti critici quali Berenson, Focillon, Longhi ("Se Masaccio ci diede il senso della forma primeva, quasi adamitica, Piero il colore del mondo per la prima volta tinto all'arrivo del primo raggio di sole"),

Arezzo faceva il militare: lo andava spesso a trovare e gli affreschi di Piero erano una sosta obbligata delle loro passeggiate aretine. In quegli anni 50 durante i quali Pasolini andava definendo l'orizzonte del proprio essere un drammatico cantore della crisi italiana eppoi mondiale - in versi o nelle sequenze cinematografiche che sarebbero di lì a poco venute: *La religione del mio tempo* esce in libreria nello stesso anno in cui esce sugli schermi *Accattone* - Piero della Francesca continuava insomma ad agire dentro di lui. Era un suo patrimonio, una sua ricchezza di povero intellettuale di cui la borghesia non sapeva che farsi: "L'essere povero era solo un accidente.../Mi appartene-

originariamente, ed è rimasta per oltre sei secoli, nella cappella campestre di Santa Maria di Momentana. Lo dimostra il fatto che, nel 1957, partecipò con Federico Fellini e Tullio Pinnelli alla stesura del trattamento di un film felliniano che poi Fellini non ha mai realizzato: si sarebbe intitolato *Viaggio con Anita*. I protagonisti, due amanti colti durante il loro "viaggio in Italia", si recavano a Monterchi proprio per visitare *la Madonna del parto*. Fellini ha confessato poi che era forse il soggetto cinematografico più bello che avesse mai avuto tra le mani. Non riuscendo a farne un film, aveva finito con il venderlo al produttore Alberto Grimaldi che ne fece poi un'opera - non



sia di illustri pittori italiani, quali Casorati e Morandi, e stranieri, quali Balthus e Hopper. Quand'era studente universitario a Bologna,

nevano, invece, biblioteche, /gallerie, strumenti d'ogni studio: c'era/dentro la mia anima nata alle passioni, /già, intero, San

certamente la sua più bella e nella quale Monterchi e Piero non erano presenti - di Mario Monicelli. Fellini, di tutto ciò, si era molto pentito. Il suo film avrebbe dovuto narrare il viaggio in automobile, da Roma fino in Romagna e in compagnia dell'amante di nome Anita, di uno scrittore di nome Guido (come il regista di *8 1/2*). Lo scopo era quello di recarsi al capezzale del padre morente. Una tappa di tale viaggio - e la scena fu scritta proprio da Pasolini - immaginava che i due, strada facendo, *segue a pag. successiva*

segue da pag. precedente

facessero una pensosa sosta a Monterchi, davanti alla Madonna del Parto, non soltanto eccelsa opera d'arte ma oggetto da secoli di popolare devozione delle contadine del luogo, quale protettrice delle donne gravide o simbolo di buon augurio per quelle che non riuscivano ancora ad esserlo. "Alla debole e vagante luce delle fiammelle compare la maternità di Piero, la madre-bambina, la matrona implume, coi capelli tirati e rossicci, le sopracciglia depilate, il dolcissimo, angoscioso sorriso... Guido è preso da un piacere febbrile: Anita, dalla parte della custode e del suo ragazzino, si fa il segno della croce". Come poteva filmare simil cose Monicelli? Evidentemente Pasolini si portò dietro il fascino di quella sconcertante, sublime Madonna: tanto che, sfumata l'occasione di renderle omaggio nel film di Fellini, tale occasione la trovò poi proprio girando *Il Vangelo secondo Matteo*. La Madonna del Parto di Piero divenne così la giovane Maria del suo film cristologico: la giovanissima interprete si chiamava Margherita Caruso (era la figlia poco più che adolescente del segretario della Pro Civitate Christiana di Assisi), castamente ritrosa e meravigliosa nella propria mediterranea e miracolosa gravidanza. Di questa ancestrale Madonna ha scritto - confondendo, questa volta, Monterchi con Sansepolcro - lo stesso Pasolini: "E' una giovanetta ma lo sguardo è profondamente adulto: vi brilla, vinto, il dolore. Il dolore che si trova nel

momento poeticamente importante del loro film. Il primo è Valerio Zurlini, il secondo è Andrej Tarkovskij. Zurlini fu cineasta di profonda cultura sia letteraria che figurativa. Mostrò la cappella presso Monterchi e la Madonna piefrancescana nel suo *La prima notte di quiete*, 1972. Un film d'ispirazione esistenzialistica, ispirato a quella nuova scuola francese di cui egli era osservatore attento e appassionato (ma, in Italia, non va dimenticata in merito la lezione di Antonioni). Narra la storia di una relazione amorosa, inquietamente malsana ed alla fine tragica, tra una bella e giovane ragazza di Riccione e un professore di lettere - interpretato da un Alain Delon non più giovane bensì del malinconico fascino dei capelli ingrigiti - che certamente ma un po' misteriosamente si trascina dietro un passato di errori e di colpe. Egli, che non si sa donde venga, insegna sulla riviera romagnola, uno dei luoghi più cari al cinema zurliniano. E' un uomo irrequieto, profondamente scontento, vagante nella vita come un incerto vagabondo in cerca di chissà quale riscatto. S'innamora d'una giovane allieva, bella ma spaesata, tormentata da un rapporto difficile con la madre. Un giorno si recano assieme a Monterchi, andando a visitare la Madonna del parto. Il professore parla della sublime icona, quasi dottamente illustrandola all'allieva quale fosse un miracolo: una intera comunità di agricoltori dell'Aretino, invece che un principe, commissionò a Piero quell'opera insigne, di cui è pro-

dolori. L'altro è, invece, Andrej Tarkovskij e lo straziante *Nostalghia*, 1983, primo film da lui girato fuori dalla sua Russia, ove ormai era mal sopportato dal regime sovietico. Il film è una mesta elegia della lontananza, dell'assenza, dell'addio. Prima dell'esilio, Tarkovskij aveva girato in Russia vari film, tutti assai belli: tra essi anche il profondo, e da me amatissimo, *Andrej Rublev*, 1966, il cui protagonista è il monaco quattrocentesco che fu anche valente pittore di icone. *Nostalghia* - girato in gran parte in una Toscana malinconica e sacrale: Monterchi, la Val d'Orcia, il Monte Amiata - narra d'uno scrittore russo, Gorgakov, che è venuto in Italia per cercare notizie di un suo connazionale, un musicista del XVIII secolo, Sosnovskij, esiliato a suo tempo nel nostro Paese. All'inizio del film, lo scrittore si reca a Monterchi con Eugenia, la propria interprete italiana, per visitare la chiesetta di Santa Maria Momentana e l'affresco della Madonna del Parto. Nel filmare la scena, Tarkovskij compie uno di quei miracoli che il cinema può fare grazie all'artificio del montaggio: le sequenze - nelle quali si vede l'affresco di Piero - sono effettivamente girate all'interno della cappella di Monterchi mentre quelle che mostrano decine di pie donne le quali, portando ceri accesi, chiedono alla sacra icona una speranza o una protezione, sono invece girate - ma lo spettatore non se ne accorge o deve far finta di non accorgersene - nella cripta dell'abbazia di Abbazia San Salvatore, sull'Amiata (così a



mondo contadino... E' una giovinetta ebrea, bruna naturalmente... come se ne vedono a migliaia, con le loro vesti scolorite,..., il loro destino a non essere altro che umiltà vivente. Tuttavia c'è in esse qualcosa di regale: e, per questo, penso alla Madonna incinta di Piero della Francesca a Sansepolcro, la madre-bambina. Il ventre leggermente gonfio, appuntito, per la miracolosa gravidanza, dà a quella giovinetta che tace, col suo dolore, una grandezza sacrale...". Non so attraverso quali vie - orali, cartacee, telepatiche, spiritualmente miracolose - ciò sia potuto avvenire, fatto sta che altri due memorabili cineasti, dopo la rinuncia di Fellini, inserirono il viaggio di una coppia a Monterchi nella storia da loro raccontata, quale

tagonista una dolce contadinella adolescente ma già gravida, modesta come sono le contadinelle adolescenti ma solennemente, toscaneamente altera come la figlia di un re. Oltre che, a un tempo, umile e altera, ella è triste: sa già che quel figlio che porta in grembo è destinato troppo presto a morire. Poi il professore dice che molti secoli dopo un poeta le rese un grandioso omaggio, che forse lei neppure comprese. E recita il meraviglioso brano dantesco Vergine madre figlia del tuo figlio che dà inizio al Canto XXXIII del Paradiso. Pian piano, i due finiscono non soltanto con il parlare tra sé dell'icona sublime che stanno ammirando ma con essa, trovando in essa un'interlocutrice attuale dei loro dubbi e tormenti, disagi e

me pare, anche sapendo dell'amore del cineasta per la Val d'Orcia e l'Amiata: altri parlano di una chiesa romanica nel Viterbese). Una scena complessivamente assai suggestiva posta all'inizio di un film che, generalmente, non è considerato tra i più profondi del grande artista russo ma che io amo molto per la sua spiritualità e la sua tristezza nonchè per l'occhio del tutto inedito con cui ritrae il paesaggio toscano. E l'icona, poeticamente duratura nei secoli e nel cinema, della Madonna del Parto.

Stefano Beccastrini

I dimenticati #25

Pablito Calvo



Virgilio Zanolla

Oggi parliamo di un attore-bambino, uno spagnolo noto in tutto il mondo grazie ad un solo film: *Pablito Calvo Hidalgo*. Nato a Madrid il 16 marzo del 1948, Pablito era d'umili origini; il padre lavorava in un'impresa di costruzioni. Quando aveva so-

lo cinque anni sua nonna lo portò a una selezione organizzata dalla casa di produzione Chamartín Falco e dal regista ungherese Ladislao Vajda per cercare il protagonista del loro prossimo film, «Marcelino pan y vino» (Marcelino pane e vino), tratto da un romanzo dello scrittore madrilen José María Sánchez-Silva y García Morales (1911-2002). Come aveva fermamente creduto la nonna, tra oltre cento candidati fu scelto proprio Pablito: un bel bambino di piccola statura illuminato da intensi occhi scuri d'espressione tranquilla, dolce e intelligente. Il film (che ebbe tra gli interpreti Fernando Rey, il quale prestò la voce a Gesù e rivestì il ruolo del frate oratore) si girò negli studi Chamartín nella capitale spagnola, e per gli esterni a El Espinar presso Segovia e a La Alberca presso Salamanca. La storia (pare in parte autobiografica e ispirata da un fatto in qualche misura realmente accaduto) è quella d'un orfano abbandonato alla porta d'un convento abitato da dodici frati francescani; i quali, anziché consegnare il bambino a un orfanotrofio, decidono d'allevarlo essi stessi, e lo battezzano ponendogli il nome del santo che si celebra quel giorno, Marcellino. Questi cresce vispo e pieno di curiosità; all'età di sei anni, in un vecchio solaio del convento Marcellino trova una vecchia statua di Cristo in croce, e vedendo quella figura così emaciata e sofferente pensa che abbia fame e gli offre del pane: Gesù allunga la destra e accoglie la sua offerta, scambiando qualche parola con lui; prima di congedarsi, Marcellino lascia a Gesù anche una brocca d'acqua da bere. Torna poi a trovarlo e quando Gesù, per ringraziarlo della sua carità, gli chiede quale sia il suo più grande desiderio, Marcellino gli dice: - Di conoscere la mia mamma. - Gesù allora, per premiarlo, lo porta con sé

nel cielo. Dalla produzione, Pablito venne pagato con 5.000 pesetas; una somma quasi irrisoria, considerato che il film, uscito nel 1955, ebbe un successo straordinario, non solo in Spagna (dove registrò il maggiore incasso cinematografico fino ad allora, e fu premiato dal Círculo de Escritores Cinematográficos), ma in molti altri paesi: l'opera infatti ottenne il 2° premio al Festival di Berlino, e a quello di Cannes una menzione dalla giuria dell'O.C.I.C. (Organisation Catholique Internationale du Cinéma), e la medaglia



d'oro quale miglior film da parte del Congrès International CIDAC du Cinéma Educatifs et d'Enseignement, mentre Pablito meritò una menzione speciale. Egli accompagnò il film ai festival di Cannes, Venezia e Berlino, dove conobbe star quali Cary Grant, James Stewart e Gina Lollobrigida; quando gli toccava presenziare a una programmazione del film, mentre tutti, commossi, piangevano, lui spesso addormentava. Nella versione spagnola del film, Pablito era

stato doppiato da una giornalista di Radio Madrid, Matilde Vilarino; in quella italiana, lo fece una bravissima doppiatrice bambina, Ludovica Modugno, che conobbe quando, a Roma, papa Pio XII gli concesse un'udienza speciale. Il successo mondiale di «Marcelino pan y vino» fece di Pablito uno degli attori-bambini più richiesti: egli interpretò con la Chamartín Falco altri due film, entrambi diretti ancora da Vajda: «Mi tío Jacinto» (Mio zio Giacinto, 1956), con Antonio Vico, per il quale al Festival di Berlino ebbe un'altra menzione speciale, e «Un ángel pasó por Brooklyn» (Un angelo è sceso a Brooklyn, 1957), con Pepe Isbert e Peter Ustinov. Nel 1958 Totò lo volle al suo fianco quale coprotagonista in «Totò e Marcellino» di Antonio Musu; nel '60 lavorò in «Juanito» di Fernando Palacios, girato in Spagna, Argentina e Germania Ovest; nel '61 in «Alerta en el cielo» di Luis César Amadori; nel '62 in «Dos años de vacaciones» di Emilio Gómez Muriel; nel '63 in «Barcos de papel» di Román Viñoly Barreto, girato in Argentina: fu questo il suo ultimo film. Pablito era ormai adolescente, e le storie strappalacrime erano passate di moda; così, diede senza rimpianto l'addio al cinema, e, pieno di buon senso, studiò con profitto ingegneria industriale. Coi soldi messi da parte, oltre ad aiutare i suoi mise su famiglia, sposando nel '76 Juana Olmedo, che gli diede il figlio Pablito jr., e si dedicò con successo all'attività imprenditoriale, aprendo un negozio d'impianti di riscaldamento, quindi una boutique; nell'86 si stabilì a Torreveja presso Valencia, dove aprì un albergo e alcuni negozi alimentari. Ogni tanto, in occasione della programmazione di «Marcelino pan y vino» o di qualche altro dei suoi otto film, la tv spagnola lo chiamava per un'operazione-nostalgia. Ma a chi gli chiedeva se sarebbe tornato sul set, Pablito rispondeva deciso: - No. Ricordo con piacere la mia esperienza d'attore, ma oggi m'interessano solo gli affari. La morte se l'è portato via all'età di non ancora cinquantadue anni, il martedì 1° febbraio del 2000, alla clinica Villahermosa di Alicante, dov'era stato ricoverato per un aneurisma cerebrale.

Virgilio Zanolla

A proposito di Lia Franca

Una doverosa rettifica sul personaggio del numero scorso di *Diari di Cineclub* n. 43 pag. 17, l'attrice Lia Franca. L'ultimo capoverso del testo è da leggersi così: «All'appena ventenne e ambiziosa attrice si schiudevano rosee prospettive. Invece, misteriosamente, tutto d'un tratto ella abbandonò il cinema. Sui motivi di quest'incredibile rinuncia, nulla si sa. Una sua nipote, morta lo scorso anno, asseriva che Lia era rimasta scottata da una delusione d'amore, avuta proprio dal suo ultimo partner sul set, Vittorio De Sica. Conosciuto il produttore (molto più grande



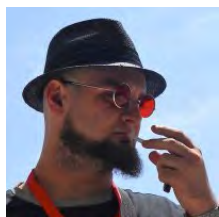
Lia Franca «Gli uomini, che mascalzoni» (1932) di Mario Camerini

di lei) Giuseppe Sequi, lo posò a Roma, nella chiesa del Gesù, il 14 ottobre 1934, e da allora si dedicò alla famiglia (ebbe una figlia, Anna Maria, poi nota imprenditrice) e all'agenzia del marito, che importava film dall'America facendoli doppiare e immettendoli nel circuito nazionale; l'unione tuttavia non dové rivelarsi felice, perché nel dopoguerra Livia tornò a Trieste. Nei suoi ultimi anni, l'attrice tornò ad abitare nella Città Eterna, dove si spense a settantacinque anni il 23 luglio 1988»

V.Z.

Fabio Rovazzi - Andiamo a comandare (Official Video)

Visualizzazioni - 77'922'879 ([link](#))



Massimo Spiga

La trama – Il dottor Fe-
dez diagnostica al suo
paziente Rovazzi un
alto livello di anda-
re-a-comandare. Nei
successivi tre minuti,
assistiamo al decorso
di questa condizione
medica in una pluralità
di situazioni ordinarie.

Gli spezzoni sono sporadicamente inter-
vallati da parodie dell'immaginario gangsta,
dominatore indiscusso dell'Hip Hop italiano
nel decennio precedente all'ascesa del trap e
del pop rap, in cui si iscrive il brano in que-
stione.

L'esegesi – Partiamo da una tesi netta: è un
esempio pop di hegeliana aufhebung (supera-
mento/inveramento/sintesi) della musica ap-
partenente al continuum hardcore-rave degli
anni '90, snodatosi nel passaggio tra techno,
acid house, jungle, drum 'n' base, dubstep e i
loro vari sottogeneri. Entrambi, il brano e il
continuum, si fondano su una concezione
musicale diversa da quella comune ed è forse
il motivo per cui Andiamo ha ricevuto una re-
azione così polarizzante da parte dei suoi
ascoltatori (divisi tra chi non la considera mu-
sica tout court e chi la ritiene un capolavoro).
Come le varie declinazioni della rave, Andia-
mo non è un'opera artistica incentrata sull'es-
pressione del sé – ad esempio, sui sentimenti
o le angosce dell'autore – ma è musica intesa
come campo di forza sonoro. Per questo, sim-
ilmente a molta musica tradizionale e
folklorica, è intrinsecamente "collettivista" e
non individualista. La rave trova il suo focus
primario non nella soggettività autoriale, ma
in una comunità-popolo costantemente deli-
neata e ribadita: il suo focus non è quindi po-
sto sui pensieri di un Artista, ma sulle sensa-
zioni fisiche degli ascoltatori che ballano sul
dancefloor. Ciò determina il senso d'incom-
piutezza riscontrabile nel continuum hardco-
re e in Andiamo: si tratta di musica modulare,
composta di infiniti rimandi a groove e sono-
rità già appartenenti al canone, pronti ad es-
sere remixati e riutilizzati in futuri brani.
Non sono opere finite, ma set di elementi che
confluiscono in una tradizione e la arricchis-
cono. Nello specifico caso del brano di Ro-
vazzi, notiamo come questo minimalismo sia
enfaticizzato fino a livelli ascetici: l'intero bra-
no è fondato su un unico groove di quattro
quarti, contornato da scarsissimi altri ele-
menti. Questo groove, inoltre, rimanda in
modo chiaro e forte a una versione ammorbi-
dita della dubstep. Altro elemento di connes-
sione tra la rave e Andiamo a comandare è il
titolo del brano: si tratta di un meme diffuso
su internet e non di una creazione individuale
dell'autore, così come gran parte dei brani an-
ni '90 portavano il nome di slogan o inside

joke della comunità hardcore, e non avevano
alcuna attinenza con il trascorso esperienzia-
le dei compositori (per questo motivo, irriso-
riamente definiti faceless techno bollocks,
"idioti techno senza volto", dai loro detratto-
ri). Il testo di Andiamo ci offre un doppio bi-
nario interpretativo, in questo senso: prima
di tutto, notiamo la sua elementare metrica e
il suo nonsense, che riecheggia il ruolo degli
MC ai rave, il cui compito era quello di susci-
tare cori e, in generale, alzare il pubblico a
muoversi, e non certo comunicare concetti ar-
ticolati. In secondo luogo, come avveniva nel-
la rave, i suoi telegrafici contenuti hanno come
obiettivo quello di delineare le caratteristiche
del membro tipo della comunità, un modello
antropologico, uno stile di vita: nel caso di An-
diamo, quello del giovane intelligente, sensi-
bile, astemio, "normale" e pulito. Questo ho-
mo novus si pone come superamento sia
dell'immagine del gangsta berlusconiano, ca-

aggiornata e ripulita delle idee rave sia a nivel-
lo formale che contenutistico, trasformando
la RAGE TO LIVE ("furia di vivere") tipica del
continuum hardcore in una versione più poli-
ticamente corretta. Non è un caso, infatti, che
la rave avesse come referenti politici degli
estremisti libertari, hippie, comunisti e anar-
chici, mentre Andiamo si rivolge a una soffice
e pettinata platea di pentastellati. Così come il
partito a cui fa riferimento, è il trionfo del
norm-core, una radicalizzazione in bilico pe-
rennemente irrisolto tra il conformismo e l'e-
sigenza di costruire una nuova normalità.

Il pubblico – Annotiamo con una certa noia tut-
te le solite varianti ironiche («Andiamo a sma-
donnare/scorreggiare/etc») espresse dagli
spettatori del video, così come gli alti lai dei
critici (incentrati sul sopra spiegato «Questa
non è musica»), i quali sollecitano ad ignorare
Rovazzi per rivolgersi a Freddie Mercury, Ba-
ch o chi per loro. A questo proposito, un com-



pitalista mannaro e tamarro, la cui icona ha
regnato sul rap degli ultimi dieci anni, che del
modello rave anni '90, tipizzato da psiconauti
dionisiaci "collettivizzati" dalla dissoluzione



delle barriere interpersonali operata dall'MD-
MA. Come ultimo elemento d'analisi, possia-
mo constatare che Andiamo offre una versione

mentatore afferma che «le canzoni devono
avere un tema e questa non ce l'ha», incappan-
do, confuso e smarrito, proprio nella contrap-
posizione tra musica come campo di forza e
musica come espressione del sé. Una
vasta maggioranza di spettatori sem-
bra essere giovane, entusiasta e basita
nel constatare che le visualizzazioni
di questo video superano di gran lun-
ga la popolazione intera dell'Italia. Da
un punto di vista puramente anagra-
fico, pare quasi scontato affermare
che, in un futuro non lontanissimo,
saranno proprio loro ad andare a co-
mandare, nel senso letterale del ter-
mine. Resta soltanto da sperare che,
come nel phylum concettuale tra la
musica rave e Andiamo, non solo sap-
piano dove stanno andando, ma an-
che da dove vengono.

Massimo Spiga

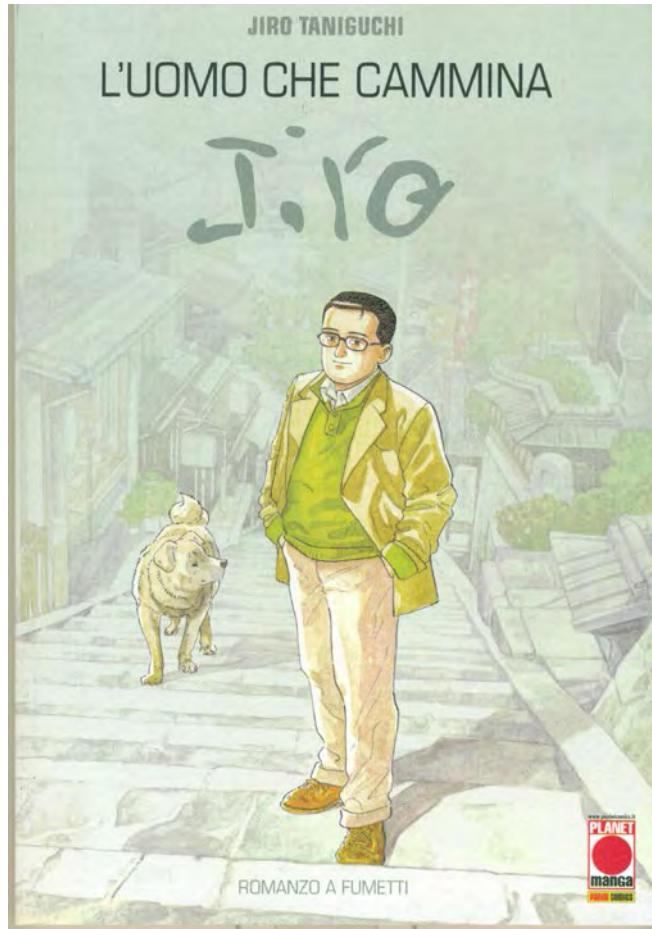
L'uomo che cammina



Davide Deidda

Immersi in una vita spesso troppo zeppa di impegni e frenetica non ci riesce che di rado di fermarci e osservare le piccole cose, gustarci gli attimi che ci scorrono veloci sotto il naso senza che ne possiamo percepire il vero valore. Ogni tanto ci vuole una passeg-

giata e il buon senso di non pensare a niente se non alla bellezza di ciò che ci circonda. Ma a volte ce lo dimentichiamo e a ricordarcelo ci pensa un fumetto come *L'uomo che cammina*. Avete capito bene, niente avventure rocambolesche, viaggi straordinari o sconvolgimenti interplanetari: semplicemente un uomo. Che cammina. *Aruko Hito* (questo il titolo originale) viene realizzato da Jiro Taniguchi, fumettista nato a Tottori, in Giappone, nel 1947, e pubblicato dalla Kodansha a episodi tra il 1990 e il 1991, per poi venire raccolto in volume unico. È in questo formato che lo conosceranno i lettori Italiani, ma solo 8 otto anni più tardi, nel 1999, quando verrà pubblicato da Panini Comics. Non sappiamo molto del mite cittadino che passeggia per le strade di una cittadina giapponese, eppure ci basta uno sguardo per entrare in sintonia col suo mondo. Un gatto, una cinciallegra, una conchiglia diventano l'occasione per fermarci e osservare ciò che osserva l'uomo che cammina. Il muto e quieto guardare lascia spazio anche ai suoni della natura e della città e nella calma riusciamo a sentire lo **SPLASH** di un pesce che salta, il **PLICK** di una goccia di pioggia e persino il **ROLL** di un rossetto. Prendiamoci il tempo che ci serve, respiriamo a lungo e a fondo, ora abbassiamo lo sguardo, ora alziamolo al cielo. Per strada scambiamo uno sguardo, un sorriso. Breve, certo; fugace, ma più profondo di mille parole. Così quando l'uomo che cammina incontra un altro passeggiatore gioca ad accelerare il passo e a superarlo per poi rallentare e lasciarlo passare fino a che i due non passeggiano insieme, silenziosi complici di un intesa misteriosa, magica. Le emozioni traspiono dalle tavole allo stesso tempo così semplici ed elaborate. Il tratto sottile ed elegante di Taniguchi unito ad un uso sapiente della luce (tramite l'utilizzo dei retini per le ombre) trasmette al lettore le sensazioni che prova il protagonista e lo accompagna in un viaggio a passo d'uomo, alla scoperta (o riscoperta) del quotidiano. Stiamo passeggiando con un libro sotto braccio e improvvisamente incomincia a piovere: parte un va e vieni generale, chi ne è provvisto apre il suo ombrello, gli altri cercano un riparo o incominciano a correre. Bastano tre vignette. Tre sole sono le vignette in cui l'uomo che cammina corre. Poi il libro che aveva in mano cade a terra e la carta che lo avvolgeva si sfalda ormai zuppa per la pioggia, che continua imperterrita: ci si potrebbe immaginare una reazione ben poco tranquilla da



Copertina della ristampa dell'edizione italiana de *L'uomo che cammina* nella Taniguchi collection, a cura della Planet Manga (Panini comics). Disegno di Jiro Taniguchi.

una situazione simile eppure l'uomo che cammina ritorna a passeggiare e con lo sguardo si

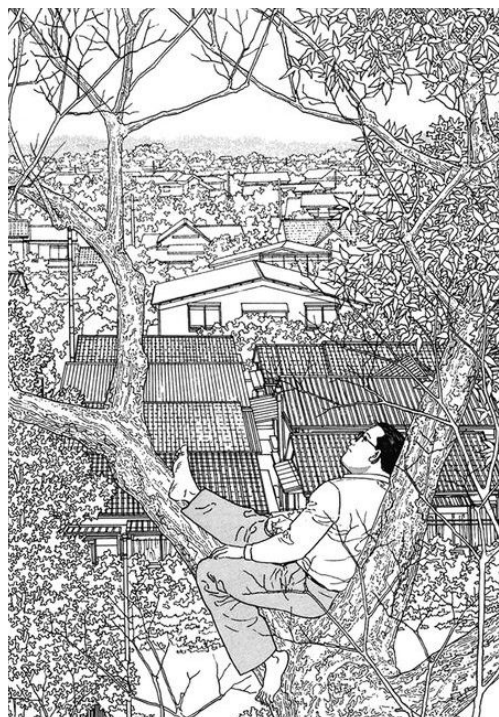


Tavola di Jiro Taniguchi dal capitolo 4 de *L'uomo che cammina*

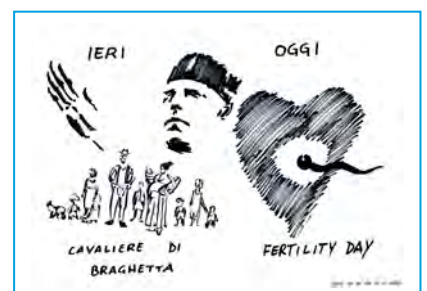
prende il tempo di notare la presenza di un bagno pubblico. Una pagina dopo lo vediamo disteso in una grande vasca tra i tiepidi vapori dell'acqua calda: due piedi in primo piano e un po' più su, in secondo piano, uno sguardo rilassato, quasi assente, perso nei piaceri di un bagno rigenerante, così come nella pagina successiva, dove l'inquadratura si sposta mostrandoci il soggetto dall'alto, lasciando alla tavola il respiro di cui ha bisogno. *L'uomo che cammina* non è un fumetto che descrive grandi cose, è un fumetto che descrive grandi cose. *L'uomo che cammina* è un fumetto che fa bene, è un fumetto che ci apre gli occhi e ci invita a chiuderli quando ne abbiamo bisogno. *L'uomo che cammina* è un fumetto che va preso in mano quando siete stanchi o stressati. *L'uomo che cammina* è un fumetto da vivere in tutta la grandezza della sua semplicità e spero che presto venga il vostro turno e lo possiate amare.

Davide Deidda

..REFERENDUM



"Referendum" visto da Davide Deidda



"cavaliero di braghetta" Vignetta di Davide Deidda

Il paesaggio instabile e il paesaggio stabile



Tonino De Pace

Lo spunto nasce da una utile riflessione di Alberto Saibene autore di documentari per la Rai e da ultimo regista del film *La ragazza Carla* dal cruciale poema milanese di Elio Pagliarani. Saibene in un suo intervento su Doppiozero (www.doppiozero.com) dal

titolo *Il paesaggio italiano al cinema* compie un'analisi del mutamento della percezione del paesaggio nella cinematografia italiana. Il lavoro di Saibene può tornare utile per una differente riflessione che riguarda la percezione del paesaggio al cinema e in televisione. In tempi in cui i prodotti televisivi si confondono con quelli cinematografici, oppure in cui il mutamento della fruizione televisiva, ormai in atto da anni, spinge gli autori a limare le differenze tra prodotto tv e prodotto per il grande schermo, ci pare resti comunque, anche nello sforzo che si fa per appianare le diversità, una tendenza a mantenere una necessaria diversità nello sguardo proprio sul paesaggio, marcando la differenza tra prodotto televisivo e prodotto cinematografico. Si è tutti d'accordo, ormai che anche i linguaggi strettamente visivi tendano a confondere i codici e se Gomorra funziona in Italia come negli Stati Uniti (dove in fatto di cinema e tv la sanno lunga) non vi è dubbio che anche la nostra produzione televisiva sia diventata adulta con buone speranze di affermazione. Ma è anche vero che esiste, d'altra parte, e la cosa non disturba, una realtà televisiva italiana che non risponde ai canoni mediatici di Sollima, che non si riconosce nelle oscure vicende malavitose di *Ciro* e soprattutto non si riflette in quell'incendere nervoso con cui quei prodotti rispondono alle contemporanee esigenze commerciali internazionali. Sollima, in altre parole costruisce un prodotto di alta qualità vendibile e spendibile, sicuramente accattivante e sicuramente realizzato con un impegno produttivo non indifferente. Visione altra rispetto alla medietà televisiva del lunedì sera. Non vi è dubbio che la fruizione televisiva e le pretese degli spettatori siano state innalzate dall'avvento della Tv satellitare e che oggi diventa difficile per quel pubblico, di solito il più esigente, tornare sui propri passi per fruire di altre produzioni che abbiano quella sufficiente sicurezza della confezione per famiglie. Le tv generaliste, dovendo fare fronte ad una richiesta di intrattenimento differente, più ancorato ad una fruizione anche più distratta, lavorano su canoni che assicurano una certa sicurezza e non quell'incertezza narrativa, poco rassicurante, del prodotto più direttamente influenzato dalle produzioni destinate al grande schermo. In altre parole, le reti che assicurano la certezza del "come va a finire" forniscono indirettamente una garanzia della confezione di cui l'utente prende subito coscienza.

Entrambe le posizioni sono utili e legittime, diversificate e necessarie, al di là di ogni voga del momento che tende a ridurre ogni diversità ad un pensiero unico, tanto pericoloso quanto noioso ed è anche vero che le due visioni spingono a riflessioni differenti anche in relazione all'utilizzo del paesaggio come elemento indispensabile della struttura narrativa. Il cinema si è servito largamente del paesaggio, il pezzo di Saibene ci spinge, ancora una volta a considerare questa componente essenziale del cinema. Ma ci pare, con una buona sufficienza di prove che diventano innumerevoli se si guarda al panorama internazionale che la componente del paesaggio abbia una funzione differente la dove viene utilizzata dal cinema rispetto all'utilizzo che se ne fa per prodotti esclusivamente destinati alla televisione. Mentre nel primo caso diventa elemento duttile e malleabile nelle mani del regista e dello sceneggiatore, vera componente dello sviluppo delle emozioni, tassello narrativo e principio fondante dei generi (e se si potesse sconfinare basterebbe pensare anche solo a John Ford con la sua *Monument Valley* e alla creazione della nuova mitologia), nel secondo assume un aspetto del tutto differente.



John Ford

Nelle opere destinate alla televisione il paesaggio, perde ogni connotazione diegetica e quindi anche incastro narrativo, per trasformarsi in componente decorativa, se non a volte in puro orpello accessorio. Da qui la necessità di segnare una differenza che ha a che fare con l'effetto che ricade direttamente sul fruitore, caratterizzazione sicuramente non ignota, né estranea alla volontà di chi crea il film o la fiction televisiva. Il fine ultimo è quello di suggerire o non suggerire emozioni e incertezze. Da qui quello che abbiamo voluto chiamare l'instabilità come necessità di movimento, incertezza del procedere che appartiene naturalmente al cinema come luogo privilegiato dell'effetto sabbie mobili della percezione; dall'altra l'esatto opposto. La stabilità della percezione del paesaggio diventa il dispositivo che azzerava ogni inquietudine, che non suggerisce alcun allarme, che non produce alcun panico della visione. Un esempio illustre di quanto il paesaggio possa destabilizzare la costruzione del film è quello di Michelangelo Antonioni che è l'autore che forse più di altri si è servito del paesaggio secondo una modalità propriamente pittorica, ispirata dai canoni di quella espressività che parte da De Chirico e approda alla freddezza di Mondrian e alla estrema



"L'eclisse" (1962) di Michelangelo Antonioni

glaciale delle operazioni di Fontana. Antonioni ha utilizzato il paesaggio per raffreddare i sentimenti, annullarli e restituirli a quella nebbia che impedisce le relazioni e la comunicazione (viene da pensare a *Identificazione di una donna*). Provo il bisogno di esprimere la realtà in termini che non siano affatto realistici in questa frase del maestro ferrarese il senso della sua poetica così lontana da ogni connotazione consueta e perfino narrativa. Il suo paesaggio urbano (*L'eclisse*, soprattutto) sottolinea la vocazione astratta del suo cinema, sicuramente rarefatta negli esterni anche non cittadini e ciò accade perfino quando diventa sfondo di un possibile melodramma (*L'avventura*, *Il grido*). Nella sua afasia narrativa si assiste ad una depurazione da ogni conflitto tangibile, per assumere il valore di uno scontro psicologico. Complice il biancore grigio del bianco e nero sfumato dei suoi film girati in questa modalità. Antonioni priva l'immagine di ogni prerogativa drammatica o romantica, depurandola e restituendocela quasi trasparente. Il paesaggio delle isole di *L'avventura* è forse il migliore esempio possibile grazie alla scabra e solare consistenza dei luoghi che sembrano avere una naturale vocazione a costituire lo sfondo dello smarrimento esistenziale dei suoi personaggi. Lo stesso accadrà in *Blow up* in cui la indispensabile essenzialità dell'ambientazione, non poteva che suggerire la Londra di quegli anni quale luogo ideale del film tratto dal racconto di Julio Cortázar sceneggiatore con lo stesso Antonioni. *Blow up* anticipa e di molto (è del 1966) la questione della virtualità dell'immagine che è tema dei giorni nostri, avviando, con incredibile anticipo, la riflessione. Ma è la complicità della scarna essenza del paesaggio ad arricchire di temi l'astrattismo già connotato a quel cinema. Il regista ferrarese resta una figura solitaria nel panorama italiano, ma il suo lavoro resta paradigmatico per l'utilizzo dello scenario, più o meno naturale, spesso, ma non sempre urbano in cui anche i manufatti, i grattacieli, hanno contribuito alla spoliatura dell'immagine attraverso quell'uso sapiente delle forme manifestato da ogni sua espressione filmica. Molti altri esempi potrebbero farsi conducendo più a fondo l'esame. Si dovrebbe fare cenno a tutto il cinema italiano degli anni a cavallo tra i '70 e gli '80 dello scorso secolo, che si è occupato, non del tutto incidentalmente, del paesaggio urbano: Lizzani con *Banditi a Milano* e *La vita agra* ad esempio, Festa Campanile, tutto il

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
poliziottesco, la commedia di costume, con Lattuada che girò *Oh Serafina* uno dei primi se non il primo film a tematica esplicitamente ecologica, complice uno stralunato Pozzetto ecc...). Si tratta di film che hanno scandagliato le mutazioni degli scenari. Poi ci sono stati altri autori che hanno guardato più direttamente al paesaggio intermedio della provincia italiana, rendendole quella giustizia necessaria (Germi, dalla Sicilia al Veneto, passando dalla Roma di Gadda), Fellini con le sue provinciali e iperboliche visioni che da *I vitelloni* e fino ad *Amarcord* ha guardato all'humus di quel paesaggio attraverso la lente deformante del ricordo, facendolo diventare protagonista della



"Un povero ricco" (1983) di Pasquale Festa Campanile

propria vita artistica. Se riusciamo ad avere anche un occhio attento sulla produzione cinematografica italiana più coraggiosa di questi anni, scopriamo che in quella ricca porzione del cinema italiano, che prova a lavorare su tracce narrative differenti, vi è un'attenzione del tutto inattesa verso il paesaggio e le sue mutazioni. È tutto quel cinema anche documentario così vivace e stimolante, ma indipendente che indaga sulle differenti potenzialità dell'immagine con l'occhio ad una poliedrica sperimentazione alleggerita da ogni imposizione di mercato. Il tema del paesaggio si fa originario e la sua osservazione è centrale nell'intervento filmico. Si comprende questo se si parte da qualche esempio: il decano Franco Piavoli che con il suo cinema lirico esalta il paesaggio immerso nel succedersi delle stagioni, ricercando con i suoi film quella perduta armonia tra l'uomo e l'ambiente. Prova ne siano i suoi film *Il pianeta azzurro*, *Voci nel tempo*, *Nostos*. Restando in Lombardia *Magog [o l'epifania del Barbabianchi]* opera ormai quasi remota del bergamasco Luca Ferri che da quel film è partito per farsi conoscere, ma avendo già alle spalle un lavoro intrapreso da anni che tentava di definire l'imminente catastrofe della civiltà contemporanea sia attraverso l'immagine, sia attraverso la scrittura. *Magog* è un film tessuto con le schegge del paesaggio che diventano epifania del presente formando con questa unica sostanza di cui è fatto il testo. Il molto successivo e apocalittico *Abacuc* porta quelle visioni alle conseguenze della polverizzazione. Hanno intenti non troppo dissimili le inquiete immagini di Anna Marziano in *Orizzonti Orizzonti*, ad esempio o in *Variationes ordinaires*, un film quest'ultimo pienamente realizzato sulla quella instabilità dei luoghi marginali, che pur restando pienamente cittadini si trasformano in paesaggi di

risulta che sembrano sopravvivere ad ogni mutazione. Luoghi che diventano teatro della commedia e del dramma umano. Lavori spesso brevi che esaltano la dignità del paesaggio come riferimento primario della carica emozionale del film. Ma, nello stesso ambito di ricerca visiva è da ricordare il lavoro di "spionaggio" sul micro scenario urbano che il pesarese Mauro Santini ha condotto in molti suoi film, da *Flor de Baixa* a *Il fiume a ritroso*. Una ricerca estesa, complessa e precisa, con naturata ad un cinema primitivo e quasi istintivo che fa del paesaggio lo scenario non più separabile da ogni visionario sguardo sulla realtà ripresa nella perenne instabilità della metamorfosi. Cosa accade invece in televisione? Se si pensa agli sceneggiati (parola così ricca di significati e carica di ricordi) non vi è dubbio che quelli dell'epoca d'oro più o meno dalla metà degli anni '60 e fino agli anni '70, venissero girati negli studi e il paesaggio assolvesse ad un ruolo di fondale necessario, ma non attivo, con una spiccata funzione solo teatrale (nel senso che serviva soltanto a caratterizzare l'epoca di ambientazione). Le poche scene all'aperto, rispondevano solo ad esigenze produttive più che narrative, in altre parole questione di costi e non di scelte artistiche e quindi non avevano alcuna influenza sulla storia e sulla sua evoluzione. Un fondale quindi, su cui cucire dialoghi (soprattutto) e personaggi. L'ambientazione, il paesaggio, non era quindi elemento essenziale della vicenda. Forse, l'unica eccezione, ma a volere essere pignoli, era costituita dal *Maigret* televisivo. Le pochissime sequenze della Parigi notturna e dei fumosi bistrot dove il Commissario beveva le sue birre nei brevi riposi, riservavano un bar-



"Le inchieste del Commissario Maigret" (1964/1972) di Mario Landi

lume di quell'instabilità che non era materia propriamente televisiva. Ma si rientrava subito nei ranghi e nelle ambientazioni con scriverie e parolumi. Uno sforzo naturalmente volto a ridurre qualsiasi sussulto nello spettatore e solo a suggerire l'importanza dell'intreccio, ma come sempre, anche questo ridotto all'osso, come successione di eventi. Con il passare degli anni le cose non sono mutate di molto, sotto il profilo strettamente compositivo avuto riguardo al paesaggio e alla sua influenza sulle vicende narrate. Gli sceneggiati sono divenute fiction e queste sono ovviamente girate a colori. Ma il prodotto eminentemente televisivo non ha perso i suoi geni originari, quanto ad utilizzo degli scenari più o meno naturali. I vari Rivombrosa e derivati, ma anche Il Commissario Rocca – girato nel

bel quartiere medievale di Viterbo – o Don Matteo (nella bellissima Gubbio o nella affascinante Spoleto) o ancora produzioni più strettamente televisive, destinate ai sabati sera o alle domeniche invernali come ad esempio *Il Medico in famiglia*, hanno in comune uno sguardo sul paesaggio che deve solo servire a rassicurare lo spettatore. Un'ambientazione che non è mai minacciosa e ricorda gli



"Il commissario Montalbano" 1° puntata 1999

scenari di Truman nell'apocalittico film di Wier. Un luogo ideale dove non piove mai e se piove è bellissimo. Una prova lampante è quella di *L'uomo che sognava con le aquile*, una fiction che, girata nell'Aspromonte calabrese, sembra estirpare ogni fascino selvaggio dei panorami per restituirli ad una assai tranquillizzante e innocua bellezza da cartolina. Il tratto comune è quello di una innumerevole quantità di stereotipi utili a consegnare una sedia sicura e stabile allo spettatore del divano. Ciò accade perfino con la fiction forse di maggiore successo degli ultimi anni che vede al comando la consolidata coppia Camilleri-Zingaretti. Le storie del Commissario Montalbano. Pur essendo ambientate dentro scenari cittadini che mettono in mostra il più bel barocco siciliano e nel quale la monumentale bellezza sembra contrastare con le meschine dei protagonisti delle storie, restituiscono allo spettatore quella stessa rassicurazione che appartiene ad ogni altro prodotto televisivo. Nel paese di Montalbano non piove mai e non fa mai freddo (tutto accade sempre e solo d'estate?, ma anche d'estate il tempo si rabbuia di tanto in tanto), il mare non è mai in tempesta e Montalbano dorme con le serrande alzate come nei paesi del nord della Norvegia, dove il sole dura due-tre mesi l'anno. Poi c'è una domanda: ma Montalbano sa che casa sua sarebbe abusiva se non fosse condonata, così scenografica, ma così quasi sulla battaglia in barba a tutte le leggi a difesa del paesaggio. Questo brevissimo e insufficiente excursus serve solo a suggerire alcune delle sostanziali differenze che esistono e forse sempre esisteranno tra il cinema e la televisione. La dove il cinema suggerisce quella naturale instabilità allo sguardo dello spettatore cinematografico, preannunciando l'inatteso e la sorpresa. Un paesaggio che quindi si fa testo e non pittorico e anonimo scenario estraneo alla struttura narrativa. Da qui l'instabilità del paesaggio al cinema contro la tranquilla stabilità della narrazione televisiva che senza farci aumentare i battiti cardiaci ci conduce serenamente verso la fine del racconto mandandoci a letto tranquilli e rasserenati.

Tonino De Pace

Persistenza retinica e movimento illusorio



Fabio Massimo Penna

Tutti conoscono il famoso giochino con il quale i bambini, disegnando degli omini in varie posizioni negli angoli dei fogli di un quaderno e facendoli poi scorrere a grande velocità, hanno l'impressione di vedere gli omini

muoversi. Il fisico belga Joseph Plateau nel 1832 creò il fenachistoscopia basandosi sullo stesso principio: lo scorrimento in rapida successione di alcune figure disegnate dava la sensazione che queste fossero animate. Nella realtà si trattava di un pezzo di cartone a forma di disco con fessure. Delle sue due facce la prima era adornata da figure il cui movimento era frammentato (un cavallo disegnato nelle varie fasi della sua corsa) e l'altra completamente nera. Collocato questo dispositivo di fronte a uno specchio (dalla parte della faccia con disegni) e facendo ruotare il disco ad alta velocità attorno al proprio asse si otteneva che chi guardava attraverso le fessure vedeva i disegni prendere vita. Ad un analogo fenomeno visivo è sottoposto lo spettatore cinematografico il quale vede sul grande schermo non un movimento ma l'illusione di un movimento. Una spiegazione di tale impressione di moto può essere data dalla compresenza di due avvenimenti di natura sensibile: "Si sa che le immagini animate si basano su un'illusione visiva, prodotta da due fe-



Photograph by Eadweard Muybridge

nomeni fisici: la persistenza sulla retina e la fusione, nell'occhio, d'immagini successive che si succedono l'una all'altra in un tempo più breve che la durata della loro impressione sulla retina" (Carl Vincent, Storia del cinema-I, Garzanti editore, 1988). La percezione di un movimento ininterrotto dalla visione di due fotogrammi statici è il prodotto di due fenomeni: uno psicologico (effetto phi) e uno fisiologico ("persistenza retinica"). La distanza, lo stacco tra le due immagini fisse viene colmata dal perdurare delle impressioni luminose: "Noi continuiamo a percepire un'immagine la cui sorgente luminosa è scomparsa - fino all'arrivo della successiva. L'intermittenza si trasforma così in visione continua e il concatenamento di tutte le immagini fisse dà la sensazione del movimento" (Vincent Pinel, Tecniche del cinema, Marsilio editori, Venezia, 1983). Il veloce avvicinarsi delle immagini avviene a meno di un 1/30 di secondo l'una dall'altra ed è maggiore, in termini temporali, della durata massima della permanenza dell'immagine sulla retina, che è di 1/10 di secondo.

Con il passare del tempo l'importanza della persistenza retinica (e quindi della parte fisiologica del fenomeno) è stata sminuita mentre, grazie alle ricerche della psicologia sperimentale, l'aspetto mentale ha acquisito straordinario valore. È quindi fondamentale il processo intellettuale nel rendere l'uomo capace di colmare le lacune nella percezione di due successive immagini fisse aggiungendovi il moto. Abbiamo così a che fare con quello che viene definito il "movimento illusorio": "MaxWertheimer ha descritto esperimenti in cui ha fatto balenare due fenditure illuminate, a piccola distanza l'una dall'altra, in rapida successione, dinanzi agli occhi di una persona in una stanza oscurata. Avendo scelto la distanza e il tempo d'esposizione si otteneva non l'impressione di due fenditure separate che s'illuminavano l'una dopo l'altra, ma di una sola fenditura che compariva a sinistra, correva a destra e là si spegneva" (Rudolf Arnheim, Film come arte, Giangiacomo Feltrinelli editore, Milano, 1989). L'illusione del movimento nasce dalla velocità con la quale i fotogrammi si succedono e dalla precisione con la quale si incastrano tra di loro. Di questo fenomeno si servì con successo Edward Muybridge nel suo famoso esperimento del 1878 con il quale intendeva dimostrare che esiste un momento nel quale un cavallo al galoppo tiene tutte le zampe sollevate da terra. L'animale correndo calpesta alcuni fili provocando lo scatto degli otturatori di alcune macchine fotografiche disposte a un vicino all'altra. Nel 1882 Etienne-Jules Marey inventò un "fucile fotografico" per analizzare il volo degli uccelli. Ma ormai era alle porte l'invenzione di Louis e Auguste Lumière che nel 1895 brevettarono il cinematografo. La persistenza retinica e il movimento illusorio dimostrano il peso dell'intervento della psiche umana nella ricezione di un film. Un'ulteriore testimonianza del rilievo che l'intervento psicologico ha nella ricezione del film è l'atteggiamento di duplice



Il Leica Telephoto Assembly Rifle, o Leica-Gewehr (in tedesco). Si tratta di un prototipo del 1937

natura che ha lo spettatore al cinema: da una parte cerca il realismo, la verosimiglianza, dall'altra accetta una serie di convenzioni che con la realtà hanno poco a che fare (come i salti temporali e spaziali consentiti da stacchi e dissolvenze). Grazie a questo comportamento definito "fenomeno dell'illusione parziale" lo spettatore vede sullo schermo cose totalmente lontane da quanto osserva nella vita quotidiana e ciò non gli crea fastidi poiché l'apparenza di realtà non è mai completa.

Fabio Massimo Penna

Biblioteca del Cinema Umberto Barbaro – Roma Operazione trasparenza – aggiornamento



Sul numero scorso di **Diari di Cineclub** abbiamo pubblicato a pag. 30 il risultato delle istanze presentate. Il giorno 11 ottobre la Biblioteca ha ricevuto comunicazione dalla Direzione Generale Biblioteche e Istituti Culturali G – BIC – Servizio, che le è stato concesso, per l'anno finanziario 2016, un con-

tributo di € 3000,00. **Diari di Cineclub** sostiene l'impegno di salvaguardare la Biblioteca del cinema Umberto Barbaro a rischio chiusura. La resistenza culturale contro l'oscurantismo continua.

Tutti coloro che vogliono aderire a questa campagna diano la loro disponibilità a diaridicineclub@gmail.com

Biblioteca del Cinema Umberto Barbaro

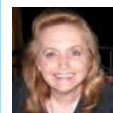
Direttore Mino Argentieri - Presidente Anna Calvelli

Sede legale e corrispondenza: Via Romanello da Forlì 30 - 00176 Roma Tel. 06. 86328288

Servizio consultazione libri e riviste: Casa dei teatri - Villino Corsini Villa Doria Pamphili, L.go 3 giugno 1849 ingresso Arco dei Quattro Venti - Roma

Mariolina Gamba è la nuova presidente del Centro Studi Cinematografici

La nuova Presidente del Centro Studi Cinematografici – Associazione Nazionale di Cultura Cinematografica, è Mariolina Gamba, direttrice di "Il Ragazzo Selvaggio", Presidente



Mariolina Gamba

del Centro Studi per l'Educazione all'Immagine di Milano, già Vice Presidente dell'Associazione, sostituirà Carlo Tagliabue, rappresentante storico dell'Associazione cinematografica cattolica, recentemente scomparso.

Diari di Cineclub, lieto di congratularsi, augura buon lavoro a tutto il Consiglio Direttivo del CSC. Siamo convinti che Mariolina saprà mettere la sua esperienza e la sua capacità al servizio, non solo della sua Associazione, ma di tutto il mondo dell'Associazione Nazionale di Cultura Cinematografica.

I ricordi di un cinefilo diviso tra impegno politico, cineclub e cinemacci

La sera andavamo al cinema Corallo



Oliviero Diliberto

Una sera, al cinema corallo, uccisero uno spettatore. Lo accoltellarono per futili motivi sulla poltroncina. Da quel giorno, nessuno si sedette più in quel posto: contrassegnato con una grande croce gialla, veniva evitato come cimiteriale, jellato. Al cinema, allora si fumava. E fumavano proprio tutti; dal loggione, i più audaci (o maleducati) lanciavano le ciche spente (o ancora accese, a seconda del film o dell'umore) sulla sala in basso. Il cinema era uno spettacolo in sè. Cagliari. Anni tra seconda metà dei '60 e la prima dei '70. Provincia profonda, periferia dell'impero. Città levantina e indolente. La mia città. La politica riempiva la vita come imperativo e categorico. Poi, certo, c'era la scuola e successivamente l'università. Ma incombeva anche una bulimia che si confondeva con la politica, la scuola, le amicizie, gli amori incerti di una volta. Tre sale, diversissime tra loro, segnavano la nostra vita. Un triangolo perverso. La prima era quella di un cineforum "impegnato", consacrato dal partito: classici sovietici, rassegne cinematografiche cecoslovacche e poi *Il sale della terra*, *Il cammino della speranza*, i capolavori del neorealismo, *Rocco e i suoi fratelli*, Chaplin, Rossellini. La seconda sala era gestita invece da un gesuita pazzo, innamorato del cinema. E' lì che abbiamo conosciuto tutto Antonioni, ma anche *Il sorriso del grande tentatore* di Damiani il Bertolucci di *Strategia del ragno*, il Germi meno convincente *Il ferroviere*, Fellini, Pasolini e tanti altri: da *Il laureato* a *Un uomo da marciapiede*. E ancora i grandi nuovi americani. Bogart in testa. In entrambi i casi, seguiva inesorabilmente il dibattito. Non crediate a ciò che si è detto poi. Il dibattito non è stato sconfitto nè da Nanni Moretti ("nooo il dibattito no!"), nè da Paolo Villaggio ("La corazzata Potëmkin è una boiata pazzesca!"). No, il dibattito era percepito come una drastica fregatura anche allora. Poi, vorrei dire quasi di nascosto a noi stessi, veniva il cinemaccio di periferia. Il Corallo, appunto. Ovviamente, non esiste più. Vedevamo a poco prezzo i grandi classici in seconda o magari decima visione: tutto Hitchcock, che abbiamo amato follemente, ma anche Dario Argento (e i suoi meno brillanti epigoni), che divenne per noi oggetto di autentico culto: scoprimmo solo dopo che aveva iniziato come co-sceneggiatore dell'inarrivabile Sergio Leone. Di quest'ultimo facevamo (e tutt'ora faccio) a gara nel prevenire le battute dei protagonisti. E poi, a cascata, le centinaia di interpreti del western cosiddetto all'italiana, senza il quale non avremmo mai avuto neppure il fantastico Sam Peckinpah, Damiani, Lizzani, Corbucci, Sollima e tanti altri. Non ne abbiamo perso (tra quelli che arrivavano in

città) neppure uno. Saltavamo dall'epopea della monumet valley di Ford ai villaggi spagnoli o sardi dei rifacimenti nostrani: Django, Sartana, Cuccillo, lo stesso Ringo, evocatico (forse non casualmente) di *Ombre Rosse*, Kinski, Gemma, Milian, e tutti gli altri attori poi variamente osannati dalla critica impegnata: basti ricordare Gian Maria Volontè e Lou Castel protagonisti insieme di *Quien Sabe* di Damiani. Di lì a poco Castel avrebbe incarnato la rivolta sessantottina dei *Pugni in tasca* e Volontè si sarebbe involato verso il cinema più impegnato politicamente. Ma non sono i soli. Klaus Kinski sarebbe diventato attore herzoghiano per eccellenza, come Tomas Milian, che alternava Monnezza con Antonioni. E poi le commedie all'italiana scollacciate tanto da evocare più che vedere. Lilli Carati superstar, ma anche la Giorgi, la Fenech, la Senatore, la Belli (poco in verità), Carmen Villani, Femi Benussi e mille altre. Ma anche caratteristi di straordinario talento, veri grandi attori. E ancora. Gli horror nostrani, con superbi registi: Fulci, Bava (padre e figlio), oggetto di culto postumo in patria, osannati da anni negli Usa. Ma allora, per noi il cinema non aveva etichette, nè generi, nè classifiche. Era appunto cinema. Ne sono convinto ancor oggi. Azzardo una definizione. Il cinema è passione ludica con gusto filologico. Si possono citare tutte le fonti (quelle "alte", "colte", come quelle di bassissimo profilo) de *Il Decamerone nero*, del mitico Vivarelli, così come si possono evocare gli archetipi di *Nude per l'assassino* (di Andrea Bianchi, con un Nino Castelnuovo ancora stordito dai *Promessi Sposi* televisivi e totalmente spaesato nella parte del protagonista di un giallo semi-porno all'italiana. Il cinema



"Il cammino della speranza" (1950) diretto da Pietro Germi, tratto dal romanzo "Cuore negli abissi" di Nino Di Maria.



Lou Castel "I pugni in tasca" (1965), scritto e diretto da Marco Bellocchio, all'esordio nella regia di un lungometraggio.



Edwige Fenech in una scena del film "Nude per l'assassino" (1975) diretto da Andrea Bianchi

è arte democratica. Non ammette gerarchie, nè canoni. Passa dalle vertigini alle bassezze e viceversa. Non è tolemaico, ma drasticamente copernicano. Questa avventura continua a piacermi così. Come nelle montagne russe, occorre allacciarsi le cinture.

Oliviero Diliberto

Per gentile concessione dello stesso autore da *Cine70* anno V n. 7 anno 2007 pag. 47 Direttore responsabile Ferruccio Giromini

Una storia per diventare autore

Incontro con Marco Antonio Pani



Alessandro Macis

In un'afosa mattinata ottobrina, con un sole che ti fruga i pensieri e ti fa stillare umidità da tutti i pori, do appuntamento a Marco Antonio Pani davanti a un vecchio cinema cagliaritano che ormai da tempo ha esalato il suo ultimo respiro: il Corallo. Negli ultimi anni della sua esistenza divenuto tempio pagano di film di seconda e terza visione, e rifugio per orde di giovani inquieti e scazzati che commentavano a voce alta ogni sequenza, soprattutto quelle ad alto contenuto erotico. Disturbando la visione degli spettatori di buona volontà che puntualmente invocavano l'intervento della maschera. Marco Antonio è già lì ad aspettarmi. Con passo deciso ci avviamo verso un bar di via Dante. E' l'ora dell'aperitivo. Scegliamo un tavolino in fondo alla sala e prima di iniziare a torturarlo con le mie domande, ordiniamo due coppe di Vermentino ghiacciato. Mentre assaporo il primo sorso do voce a un pensiero, chiedendogli quale percorso lo abbia spinto ad andare a studiare cinema in Spagna. «Da circa dieci anni mi occupavo di audiovisivo. Avevo girato una serie di documentari di taglio naturalistico che raccontavano la Sardegna da un punto di vista artistico e di promozione turistica. Ma l'idea fissa era quella di imparare il mestiere, sviluppare uno stile personale e diventare un autore di cinema che racconta storie per immagini». La grande occasione si presenta sotto forma di concorso, una borsa di studio per il settore artistico dello spettacolo, bandito dalla regione Sardegna, che permetteva di andare a studiare all'estero. «Pensavo di non poter partecipare, la mia idea era che fosse riservata solamente ai laureati. Invece il concorso prevedeva che i concorrenti avessero al loro attivo la partecipazione a dei corsi di formazione e delle opere pubblicate, ed io avevo già realizzato più di trenta documentari pubblicati e venduti in libreria. Mi son visto assegnare così la borsa di studio e mi son trovato a dover decidere, nel giro di due settimane, dove volevo andare. La Spagna era vicina, in qualche modo la lingua mi era familiare: ho fatto una ricerca su internet, ho trovato una scuola di cinema, chiesto informazioni ed eccomi a Barcellona. Per me è stata un'esperienza straordinaria. All'epoca avevo all'attivo un corso di formazione lavoro nel campo della televisione, frequentato nel 1990, ma per il resto quello che sapevo di cinema era frutto della mia passione e della formazione sul campo». In Sardegna non esistono scuole, i giovani cineasti per studiare e ricevere un'adeguata preparazione devono ancora oggi, necessariamente, andare fuori, in Italia o all'estero. «Qui da noi ci sono delle attività di formazione anche di ottimo livello, ma non una vera scuola di cinema. L'università di Cagliari, con il Celcam, promuove da tempo laboratori e master importanti; a Sassari

c'è l'esperimento della scuola civica di cinema, ma è appena agli inizi. Figuriamoci sedici anni fa. Così nel 2000, sono partito per Barcellona. Avevo progettato di trattenermi per due anni, la durata del corso, e invece ci ho vissuto per dieci». Marco Antonio Pani è un regista di famiglia proletaria, senza rendite, se non quelle frutto del suo lavoro, per cui per mantenersi a Barcellona si è dovuto garantire un salario. «In questi dieci anni ho fatto un po' di tutto, nel mio campo: il montatore di filmati commerciali e documentari, il dis-



Marco Antonio Pani e Alessandro Macis presso la sede della Radio Sardegna Web, edicola virtuale di Diari di Cineclub. (foto di Massimo Salvau)

gnatore di storyboard per un'agenzia di pubblicità internazionale, l'impiegato in un video club, l'aiuto regista, lo sceneggiatore di documentari. E finalmente ho avuto la possibilità di girare il mio primo film per la televisione, I Pittori catalani in Sardegna, una docufiction dove racconto delle cose reali di interesse storico filtrate dalla fantasia. Mi sono voluto mettere alla prova per capire quello che avevo imparato sul cinema di finzione, applicandolo a un documentario, per poi convincere un produttore a finanziarmi il prossimo lavoro». Il C.E.C.C (Centro di studi cinematografici della Catalogna) dove si è diplomato in Regia cinematografica, ha dato a Marco Antonio Pani la consapevolezza di essere un regista di forte impronta autoriale. Ha girato tutti i suoi film scrivendo personalmente soggetto e sceneggiatura e in Spagna ha toccato con mano cosa sia l'industria cinematografica. «In Spagna ho potuto cimentarmi con cortometraggi narrativi, dirigendo una troupe, con un direttore della fotografia, l'aiuto regista, lo scenografo, il costumista, la truccatrice. La scuola e il set mi hanno insegnato che il regista è il direttore artistico del film: deve essere capace di vedere e ordinare ogni elemento della messa in scena utilizzandolo in funzione narrativa. Tutto deve convergere verso il racconto e lo stile che hai scelto, ed è solo tua responsabilità, alla fine, il risultato del lavoro di quelle trenta persone che stanno lavorando come matti al tuo film. Dai miei cortometraggi spagnoli ho imparato molto, soprattutto da "Ladrones de zanahorias" del 2001, "Las puertas del mundo niño" del 2002, "Charcos siempre" del 2002, e poi "Panas", del 2005, che ho realizzato in Sardegna mentre vivevo ancora in Spagna». Che nell'economia di un film, volti, figure e sonorità siano una componente essenziale e dirigere gli attori una magia, Marco Antonio lo ha imparato presto: «Scegliere gli

attori significa poi trovarteli davanti alla macchina da presa per cercare di costruire una storia che sarà credibile, quanto credibili sono i personaggi che hai messo in campo». Avventurarmi nei labirinti creativi di un autore, capire come è nato un suo film, la scaturigine dell'idea, mi ha sempre intrigato. Allora cerco di frugare tra i ricordi di Marco Antonio facendo un salto indietro nel tempo. Lo riporto al 2010 quando girò Arturo torna dal Brasile. «Il film è nato da diverse interviste che stavo facendo ad alcuni anziani di Alghero, testimoni dei bombardamenti degli alleati nella notte di san Pasquale, che fecero ben centocinquanta vittime in una sola ora. Stavo scrivendo un soggetto per ricordare un evento dimenticato dai libri di Storia. Mi indicarono tra gli altri un signore di novantadue anni, Arturo Usai, dentista in pensione con la passione per la fotografia. Mi chiese a bruciapelo se il mio film lo avrei girato in 35mm. Incuriosito gli chiesi perché mi facesse una domanda così specifica. Il vecchio rispose che dopo la Seconda guerra mondiale era emigrato in Brasile, con



"Panas" (2005) di Marco Antonio Pani

in tasca un diploma di operatore cinematografico e aveva girato diversi film in quel formato. Il soggetto sui bombardamenti non ebbe fortuna ma, in compenso, vinsi poco dopo il premio "Storie di Emigrati Sardi", con il quale potei girare un doc per raccontare la vita di Arturo. Con "Arturo" mi son reso conto che tutti i film che avevo fatto fino a quel momento raccontano la storia di uomini, o gruppi di uomini, o pezzi di storia poco raccontati o per niente, e destinati all'oblio senza l'intervento di questo insostituibile strumento narrativo che è il cinema. "Panas" è nato attraverso lo stesso processo, partendo da un racconto orale raccolto dall'antropologa Dolores Turchi. Le panas sono i fantasmi delle donne morte di parto. La storia era sintetica e senza speranza, come la storia di tante donne che fino a non più di cinquant'anni fa morivano ancora di parto con una frequenza tragica. Un pastore di notte va in campagna, incontra una donna che lava i panni, e non si accorge che è una pana. La interrompe rivolgendole la parola, lei gli schizza dell'acqua in faccia e gli lancia una maledizione. L'uomo torna a casa e trova la moglie incinta morta. Il film è ambientato a Olmedo, il paese di mia madre. In principio nessuno si ricordava questa storia, fino a quando è venuto fuori che la madre del protagonista del film conosceva la leggenda, e da allora piano piano, tutto il paese ha adottato le Panas e il progetto che le voleva raccontare». Ormai Pani ha un suo stile, il suo cinema è indirizzato verso il

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente sociale. Ha una forte tensione morale e civile che lo spinge a narrare storie di persone comuni che non riempiranno mai le pagine dei libri di Storia. Ed eccolo tra i pastori, insieme a Paolo Carboni, a documentare il loro quotidiano, le lotte, la piazza, per vedere riconosciuti i diritti alla sopravvivenza, nella vertenza per il prezzo del latte. «Capo e croce, le



“Capo e croce, le ragioni dei pastori” (2013) di Marco Antonio Pani e Paolo Carboni

ragioni dei pastori” è un film iniziato nel 2010, per ristabilire un equilibrio tra cattiva informazione e verità. Quando abbiamo visto in televisione un servizio giornalistico dove si intervistavano con superficialità il leader dei pastori e poi per lungo tempo i turisti che si lamentavano per i blocchi stradali, ab-



Marco Antonio Pani e Paolo Carboni sul tappeto rosso dell'8 Festival di Roma dove è stato proiettato “Capo e croce”

biamo preso la macchina da presa e seguito i pastori nella loro protesta e nei loro ovili per tre anni. E' stata un'esperienza di crescita incredibile, sia sotto il punto di vista professionale e artistico, che da quello umano». L'ultimo lavoro del regista è un cortometraggio, frutto della collaborazione con L'Istituto Etnografico, che si intitola “Maialetto della Nurra”. «Una commedia surreale, in cui due allevatori che ricevono la visita dei carabinieri nel loro podere si affrettano a far sparire una piccola piantagione di canapa indiana dandola in pasto ai maiali. Anche qui c'è la realtà, dietro il surreale. Gli arresti, soprattutto nelle campagne, di persone che cercano di migliorare la propria situazione economica coltivando marijuana, in Sardegna, sono ormai letteralmente quotidiani. Occorrerebbe dare una risposta al problema e invece si mandano i pizzardoni in missione segreta e si pensa di risolvere così un problema che è sociale. Da una parte il problema della legalizzazione o

meno, dall'altra il disagio di chi vive nelle campagne e non riesce più a far reddito con le attività tradizionali». Attualmente Marco Antonio sta portando a termine, insieme all'attore e regista Massimiliano Medda, l'ultima versione della sceneggiatura (scritta nelle precedenti versioni, anche con la sceneggiatrice Antonia Iaccarino) del suo prossimo film che si intollerà *Il barbiere della Marina*. «Una commedia agrodolce che parla della crisi economica, ma anche di quella parte sana della società che crede ancora nei valori». Marco Antonio Pani oltre che autore è un instancabile agitatore culturale, sta per concludere il suo secondo mandato come presidente di *Movimentu Rete Cinema Sardegna*, associazione che raggruppa registi, sceneggiatori, attori, mae-



“Maialetto della Nurra” (2016) di Marco Antonio Pani

stranze che ruotano intorno al cinema e all'audiovisivo in genere, comprese alcune associazioni di cultura cinematografica. «Ci siamo ritrovati con l'intento di far capire alla politica che non può continuare a non riconoscere al cinema dignità culturale ed economica, e credo che nessuno che si occupi di cinema in Sardegna possa negare i risultati ottenuti dall'associazione in tre anni di pressione, informazione, controllo dell'applicazione della legge di settore, ma anche e soprattutto di proposte costruttive. Con gli anni *Movimentu* è diventato un movimento di rappresentanza più forte e di democrazia partecipativa che cerca di incidere sul tessuto culturale e sociale della nostra isola». Il regista collabora anche con **Diari di Cineclub**, raccontando quel che succede nel mondo del cinema in Sardegna. «Nei miei articoli cerco sempre di tenere separati i ruoli. In alcuni sono il presidente di *Movimentu*, in altri Marco Antonio Pani. Ma per fortuna di solito quello che penso coin-



“Il barbiere della marina” (in lavorazione) di Marco Antonio Pani

cide con il mio ruolo istituzionale, altrimenti sarei un presidente poco coerente». Un'altra coppa di vermentino ghiacciato chiude l'incontro, con un brindisi al suo prossimo film.

Alessandro Macis

Al cinema

Café Society

Un film di Woody Allen. Con Jeannie Berlin, Steve Carell, Jesse Eisenberg, Kristen Stewart, Blake Lively, Parker Posey. Titolo originale *Café Society*. Commedia, durata 96 min. - USA 2016. - Warner Bros Italia



Giulia Zoppi

Café Society è l'ultimo film di Woody Allen e come spesso accade nelle sue pellicole, ha il suo punto di forza nella consolidata e capace mano di regista, in grado di sfornare da decenni una commedia l'anno. Il successo raccolto da questa produzione forzata non

è mai quello decretato dal pubblico americano, quanto al contrario da quello europeo sul quale, sin dal suo esordio, Allen ha potuto contare incondizionatamente grazie a seguaci (quando non idolatri), fedeli ad ogni nuova uscita; eppure da tempo (chi scrive conosce tutta la sua filmografia) il suo cinema ha perso smalto, profondità e originalità, pur conservando un suo stile e quella sottile ironia, che lo rendono riconoscibile a prescindere. *Café Society* racconta la storia di Bobby Dorfman ed è ambientato negli anni '30 del secolo scorso in America, dove il nostro è un giovane sprovveduto di origine ebraica che ad un certo punto della vita decide di trasferirsi da New York a Los Angeles con il sogno di sfondare nel nascente mondo di Hollywood, emulando lo zio Phil (l'ottimo Steve Carell), affermato agente dello Star System, a cui chiederà una mano. Phil non è convinto delle capacità imprenditoriali del nipote e lo costringe ad un'interminabile anticamera che presto lo farà cadere in depressione, nondimeno Bobby (un efficace e perfetto Jesse Eisenberg, l'ennesimo alter ego alleniano) riesce a non mollare, dimostrando sin da subito che dietro l'apparente fragilità del suo carattere, si nasconde una certa caparbietà. Quando finalmente Bobby arriverà al cospetto del famoso parente, ciò che lo colpirà non sarà tanto l'elegante opulenza in cui lo zio si muove tra star e starlette, quanto per la conoscenza di Vonnie, la segretaria di Phil (e sua amante segreta), magnetica e sobria ragazza di provincia, insolitamente laureata e apparentemente disinteressata al mondo vacuo e scintillante degli Studios (una misteriosa e leggiadra Kristen Stewart). Utile premettere che la principale novità di questa pellicola, insieme al lussuoso décor filologicamente rispondente all'epoca

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

evocata dalla New York di Bobby (negli interni piccolo borghesi con la sua famiglia di onesti e gangster, compresa la madre petulantente) e la Los Angeles dei boulevard (costeggiati dalle ville delle star e i loro ritrovi da ricchi e parvenu), è la sontuosa fotografia di Vittorio Storaro, satura e intensa a tal punto, da fare da contenitore ad una vicenda che si stempera nel sogno e nella dimensione onirica si perde. Bobby si innamora perdutoamente di Vonnie ma non è ricambiato. La ragazza ama Phil che la ama a sua volta, ma non ha il coraggio di lasciare la consorte di una vita e così anche questa volta, siamo testimoni di un andirivieni di situazioni i cui tempi e ritmi, ci riportano talvolta, a godere del Woody Allen che fu, quando la pretesa filosofica in lui era poco urgente, a favore di uno stile meno pretenzioso ma più divertente, genuino e diretto (umorismo che era pur sempre imbevuto di Witze quindi di tradizione e mai banale). Ciò che qui Allen desidera mostrarci è ancora il classico triangolo intorno ad identità contrastate e incomplete, alla ricerca di una stabilità inarriabile, sia negli amori che nella costruzione del Sé (e non c'è niente di nuovo). Declinato in mille modi, Allen racconta da sempre una storia che lo riguarda in prima persona e che ha a che fare con un'ossessione narcisistica che non desidera risolversi mai e perpetuando l'eterna incompiutezza dell'esistenza, legittima le trame variamente complesse e divertenti al centro delle sue opere (vedi il rapporto con la madre in *New York Stories* che si declina all'infinito in ogni relazione che lui stesso o i suoi attori feticcio incarnano, con le donne di cui si innamora). Il suo rapporto con l'Amore (in maiuscolo perché è un'idea iperuranica e non reale) è sostanzialmente proiettato in qualcuno che non c'è e non si materializza (se non attraverso il desiderio inappagato dell'altro e il sogno) e il nichilismo che ereditiamo sin dalla nascita, non fa che confermarci l'inutilità del vivere, se non attraverso una serie interminabile di eventi che sono la vita stessa che viviamo tra dubbi e amarezze. Succede così che Vonnie cominci a giocare con i sentimenti di Bobby in attesa che Phil molli la moglie e succede anche che quando il ragazzo è ormai in balia di questa passione, la ragazza decida di sposare Phil, oramai libero dal matrimonio e consenziente, lasciando Bobby ad un palmo di naso (riuscite e gustose le scene che raccontano il difficile sbrogliarsi del triangolo amoroso tra un Bobby ignaro di Phil e viceversa). Amareggiato e sconfitto Bobby rientra nella sua New York (omaggiata in alcune bellissime sequenze come in Manhattan), la "città delle città" (ma vi si cita anche Venezia, come in altri suoi film), l'alveo del suo cinema (deuteragonista presente in ogni casting in cui Allen sia coinvolto) e qui oramai rientrato in famiglia (esilaranti i momenti in casa, tra sorelle e fratelli/cugini malavitosi) si riprende vita e orgoglio. Dopo aver aperto un locale notturno, luogo che accoglie intellettuali e alta

borghesia newyorkese (il "Café Society" del titolo), dimostrando una grinta e un cinismo che nella città delle star non aveva, a causa del-



la bellezza ipnotica di Vonnie che lo teneva in uno stato di perenne ed ebete trance (la West Coast è la riva della fantasia e della messinscena menzognera, l'East Coast quella della realtà e del business) e oramai uomo ricco e di successo, incontra Veronica (una bellissima e morbida Blake Lively), la perfetta incarnazione del sogno (splendente, elegante, buona e devotamente innamorata, al punto di minacciare un aborto quando si ritrova incinta di Bobby, pur di non perderlo) e la sposa. Ma basterà che poco tempo dopo Phil e Vonnie varchino il "Café Society" una sera, tra ricchi businessmen, aristocrazia d'oltreoceano (siamo negli anni '30, l'America era meta di ebrei scappati dal nazismo, intelligenza europea e loschi figure di ogni risma) e affaristi (mafia ebraica e italiana si contendevano le ricchezze della Grande Mela) per mandare il nuovo sogno di Bobby in frantumi. I due, Bobby e Vonnie, si perderanno in città, tra panorami e piccoli bistrot appartati, rimpiangendo le scelte passate (mentre Phil è intento ad occuparsi di affari) dichiarandosi amore e nostalgia eterna. Il film si chiude come nella miglior tradizione delle pellicole di quell'epoca, in dissolvenza incrociata mostrando i volti di Bobby e Vonnie rapiti d'amore e sovrapposti, durante un Capodanno, da separati e nostalgici. L'uno nonostante una moglie perfetta al suo fianco, l'altra nonostante un marito innamorato, ricco e di successo, dall'altra parte dell'Oceano. Per questo film si è citato Lubitsch e non a torto, quando Allen libera eleganza e leggerezza nelle scene girate dentro il "Café Society" tra musica jazz e istanze libertine (per quanto il grande regista tedesco non ostentasse mai se stesso nelle sue magnifiche pellicole e non ripetesse ad libitum domande le cui risposte si rincorrono nella nostra memoria cinefila ogni anno, come ci capita davanti ad un film di Woody Allen). *Café Society* è ben girato, manierista e cinicamente divertente (ma Allen nel regalarci emozioni nuove ci riporta sempre al punto di partenza, nonostante cast scintillanti, città lussureggianti, fotografie e scenografie indimenticabili e colonne sonore di grande impatto emotivo).

Giulia Zoppi

Ringrazio Eugenio Baldi le cui suggestioni mi hanno aiutato nella stesura di questo articolo

Ridi, ridi, ... che mamma è ancora rosa fresca aulentissima!

Ironia, sarcasmo e altri modi di ridere nella storia culturale umana. Ridere è un atto politico, consapevolmente politico



Antonio Loru

Voltaire ha scritto: «<Gli uomini che ricercano cause metafisiche del riso non sono gioiosi>». Ma io non cerco cause metafisiche del riso. Mi sforzo invece di cercare, in particolare nel Medioevo, quali sono state le attitudini della società, le prese di posizione teoriche nei

confronti del riso e come il riso, sotto differenti forme, ha funzionato nella società medievale. [...] Il riso è un fenomeno sociale. Richiede come minimo due o tre personaggi reali o supposti: colui che fa ridere, colui che ride, colui di cui si ride, molto spesso colui o coloro con i quali si ride; si tratta di un comportamento sociale che presuppone codici, riti, attori e un teatro. [...] In quanto fenomeno culturale e sociale il riso deve avere una sua storia. (Jacques Le Goff, *Ridere nel Medioevo e Il riso nelle regole monastiche dell'alto Medioevo*, pgg. 139/174, in *I riti, il tempo, il riso*. Cinque saggi di Storia medievale, GLF Editori Laterza, Roma-Bari, 2003) Il riso è un fenomeno sociale, *et donc politique*. Richiede tre attori, bastano anche due, se si è capaci di autoironia. Se l'uomo è animale sociale l'intera fenomenologia che lo riguarda è sociale: la cultura lato sensu, la filosofia, la morale, l'etica, la scienza, l'arte, assieme a tutto ciò che i saperi umani creano, sono fenomeni sociali. Sono anche sociali i modi delle manifestazioni umane: il pianto, la gioia, l'ira, il dolore, qualsiasi forma di relazione, con le sue modalità è sociale e necessariamente anche storica. Dunque anche il riso, nelle sue diverse modalità, è storico, nonché la stessa idea che nei diversi tempi e luoghi, le parti sociali, egemoni e subalterne, si sono fatte del riso e dell'atto del ridere. L'idea ch'è bene o è male, è peccato, è rivoluzionario, è bello o brutto ridere. Ch'è in certi casi bello e buono, (ridere dei fanti), in altri è brutto, cattivo, disdicevole, malvagio, (ridere dei santi), ma che soprattutto è peccato mortale ridere di chi in Terra s'aroga il diritto di rappresentarli, (i santi), ché tali sono per decreto degli imperscrutabili disegni della divinità. Ne consegue l'assoluto divieto all'esercizio libero e giocoso dell'umorismo sulle norme politiche, etiche e civili che conseguono da uno statuto ontologico deciso da pochissimi e cogente per, quasi, tutti: ché

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

gli estensori e custodi della loro sacralità spesso si autoescludono dall'osservanza rigida, ma loro di sicuro sanno cose che noi comuni mortali non sappiamo; queste, aeree e invisibili all'occhio mortale, non hanno per le loro mistiche visioni segreti. C'è differenza nel dire: *ridi, ridi, che mamma ha fatto gnocchi*, invece che: *ridi, ridi, che tua mamma è ancora gnocca?* C'è. È la differenza che intercorre tra l'ironia bonaria, tutt'al più una forma di sarcasmo attenuato, e il sarcasmo forte, corrosivo, caustico, volutamente offensivo, volgarmente e violentemente sprezzante i sentimenti più forti, i legami più originari e profondi della persona alla quale la contumelia è indirizzata. Per dirla con Aristotele, tra i due modi, possiamo situare una forma di mediazione: <<*ridi, ridi ché mamma è ancora bella come un fiore*>>, che in qualche modo ingentilisce, rende meno aspro al destinatario il contenuto dello sberleffo, quasi trasforma questa insopportabile moda odierna di mettere dentro la contumelia sessuale le mamme, (tabù per la nostra generazione, al più le sorelle venivano chiamate in ballo in questi lùbrici dialettici passatempi di adolescenti assatanati) in un complimento alla bellezza muliebre ancora non sfiorita, anzi, così come la rosa è sì bella in bocciolo, ma lo è altrettanto e per certi versi ancora di più quando raggiunge l'acme

della sua apertura, regalando piaceri sinestetici che si sommano al solo piacere della vista della rosa *adolescente*, il profumo, per esempio, dato proprio dalla tensione dell'apertura dei suoi petali. Poi, ahinoi, ne conseguirà il lento ma inesorabile prollassamento, ma altre forme di bellezza nella nonna prenderanno il posto di quella immediatamente sensibili della ragazza, della donna e ancora di molte mamme, della bellezza carnalmente intesa. Molti hanno fatto del riso oggetto di studio: Henri-Louis Bergson, Luigi Pirandello, Sigmund Freud, se non vogliamo andare troppo a ritroso nel tempo citando Aristotele e Platone, i loro diversi, per tradizione interpretativa opposti punti di vista, ma chissà se è vero! Senza offesa per questi monumenti del sapere umano, ancora più utile è leggere sul tema le opere dei grandi umoristi d'ogni tempo: Luciano, Rabelais, Achille Campanile, Groucho Marx, Woody Allen, Roberto Freak Antoni, e la lista è lunghissima. Ricordiamoci che alla lettera umorismo

deriva da humus, terra bagnata, liquido che entra dentro, che pervade; ludibrio vuol significare farsi gioco, oltraggiare, schernire con feroce cattiveria; ironia sta per finzione, dissimulazione, interrogazione scivolosa, atta a far cadere in trappola il tronfio, il sicuro di sé, presuntuoso e arrogante; sarcasmo lacerare le carni, da noi *fai a pepetza, a sartizzu*, operazione certo poco delicata, ma quanti possono poi

funebre di Risi, Monicelli e Scola, con Alberto Sordi che trasforma l'evento triste per eccellenza (il funerale) in una macabra esaltazione metafisica della risata sguaiaata, unica risposta davvero possibile al cianciare delle retoriche sciocchezze, alle falsità rituali dei funebri panegirici. Alla morte stessa. Per farci buon sangue in questa valle di lacrime, a scopo terapeutico, come esercizio, sana abitudine, facciamoli vedere, vediamoli

e rivediamoli questi episodi e, insieme insieme, i primi film di Woody Allen, il sublime *Frankenstein Junior* di Mel Brooks, *Brian di Nazareth* di Monty Python, le prime trasposizioni cinematografiche delle vicende del rag. Ugo Fantozzi, il figlio nato in città del contadino inurbato Marcovaldo di Calvino, i tanti capolavori di quel felicissimo momento della cinematografia italiana che va sotto il nome di commedia all'italiana, inutile fare nomi e classifiche in questo lunghissimo elenco, i film di Benigni (quando ancora faceva il comico): *Il mostro*, *Johnny Stecchino*. Nel mio piccolissimo non ho una posizione assiologica, ferma, stabile, ordinata secondo classifiche di merito, gabbie di definizione del come e del fin dove possa spingersi l'ironia, chi siano i fanti, chi invece i santi, oppure: *l'ironia è concessa, il sarcasmo, lo schermo, lo sberleffo no!* Certamente mi sbaglio, ma io sono per una totale, completa, assoluta libertà d'es-



tranquillamente sostenere che le salsicce non siano buone, tremendamente gustose. Io no! Ma la risata, la capacità di ridere va nutrita, educata fin da piccoli, anche con la lettura di libri umoristici, per esempio. Immediatamente direi Campanile, Achille chiaramente, Groucho Marx, Woody Allen, Ennio Flaiano, Marcello Marchesi, Paolo Villaggio, il grandissimo Roberto Freak Antoni, Roy Lewis, Douglas Adams, Stefano Benni. Ma soprattutto si deve, fin dalla più tenera età mangiare cinema, film. Quelli che fanno ridere, anche attraverso la rappresentazione delle risate dei protagonisti: la *metarisata!* Come resistere alla risata di Totò, al cinema o in televisione con Mario Castellani che gli fa da spalla: <<... *Pasquale, fetente vigliacco, te possino ammazza, phahahhah! Uno schiaffone!!* e ride, ride, *Ma perché ridi, mi fa una rabbia!!* ... e che, so *Pasquale io?*>>, al contagio delle risate senza freno di Stan Laurel & Oliver Hardy, e in cima, capolavoro assoluto, l'episodio de *I nuovi mostri: L'elogio*

Unico giudice l'intelligenza. Con un simile giudice l'umorismo trionferebbe sempre: quando non c'è intelligenza perché non c'è, ovvio, quando c'è perché c'è, ovvio uguale. Ridere è un atto politico, consapevolmente politico. La storia della risata mostra il lato rivoluzionario dello sberleffo, così invisibile ai regimi totalitari. Il riso è totalmente laico, perciò è temuto come il diavolo da chi si inventa e rivendica titoli divini per giustificare e mantenere schiavi della sua brama di dominio i popoli. I totalitarismi e le dittature, le chiese, non amano la risata e chi ride, ché il sano esercizio della risata mette a nudo dai loro orpelli, mostra in maniera inequivocabile che sotto il vestito niente. Proletari di tutto il mondo ridete a crepappelle, sbellicatevi dalle risate, scompiciate!

Antonio Loru

cineforum

Rivista
di cultura
cinematografica
edita da

fic Federazione
Italiana
Cineforum

E' uscito Cineforum 558

Tengo famiglia

Se proviamo a pensare al cinema come al primo social media sui generis, possiamo cogliere tutta la forza nel modo con cui, attraverso i meccanismi dell'identificazione e del transfert, ha saputo imporre alle masse del XX secolo la progressiva e quasi impercettibile (ma irresistibile) rinuncia a ogni idea consolidata di sfera del privato. Non che la tendenza a mettere il naso nelle questioni di famiglia altrui non fosse già stata presa in considerazione in precedenza... Qualche nome a caso: Agamennone/Egisto/Clitennestra/Oreste, Laio/Giocasta/Edipo. L'idea stessa di rappresentazione, e dunque di spettacolo, si basa sulla possibilità di mostrare agli occhi di un pubblico estraneo le vicende più private di alcuni personaggi per trarne insieme svago e insegnamento, consolazione e preoccupazione. E il principio della violazione dell'intimità familiare per svelarne fatti e misfatti è sicuramente una delle esche più ghiotte con cui attirare gli spettatori in cerca di emozioni nella violazione di quel principio – valido almeno a parole – che i panni sporchi... Le famiglie accumulano panni sporchi in abbondanza e il cinema non si è fatto mai scrupolo di negare a se stesso e ai suoi spettatori di andare a darci un'occhiata. Il voyeurismo, eccetera. Anche oggi, quando appunto il dilagare della pratica social e dell'abbattimento progressivo dei limiti in cui considerare privato il "privato" sembrerebbe dover spegnere questo genere di interesse, tutto in realtà prosegue senza cambiamenti. Lo dimostra questo numero di «Cineforum» con la sua concentrazione di film che presentano i nuclei familiari più differenti come argomento di narrazione, indagine, vivisezione. A fare la parte del leone sono senza dubbio i Puccio, sequestratori e assassini che Pablo Trapero ci sciorina davanti nel suo *El clan* dipingendoci uno spaccato argentino dei primi anni Ottanta non poi così estraneo per chi si ricorda l'Italia di qualche anno prima. Ma i Brufort antropofagi insieme ai Van Peteghem catafratti nel loro privilegiato terrore per il mondo che li circonda, tutti quanti messi in scena da Bruno Dumont che prosegue, in *Ma Loute*, la sua personalissima epica della terra del Nord Pas de Calais, non sono certo meno generosi nell'offrirci il piacere di mettere occhi e mani tra lapsus, prodigi e frattaglie a conduzione squisitamente familiare. In chiave di certo più meditativa ma non meno disorientante si passa, con *Un padre, una figlia* a considerare come i legami familiari possano fare strame di ogni principio etico, soprattutto

quando questi ultimi cerchino di trovare luogo in un regime di diffusa insicurezza sociale. Con buona pace dei valori civili e del rispetto delle regole. Altrettanto paludoso può essere il terreno su cui si muove la relazione affettiva tra una madre e un figlio, come ci mostra Julie Delpy in *Lolo*; e questa figura di madre single ci fa da ponte per arrivare alla scelta radicale di Erik Gandini che ci parla di famiglia mostrandocene la polverizzazione definitiva in una società di single, di individui che bastano a se stessi. Per legge. Rivendicando il diritto alla nostalgia per un mondo in cui la solidarietà partiva dal legame tra un gruppo di persone conviventi nella stessa casa. Inutile negarlo: non c'è materiale migliore della famiglia per scatenare curiosità impertinenti, ipotesi dinamiche, la domanda d'amore più indifesa e i sarcasmi più taglienti. Possiamo stare sicuri che il cinema continuerà a farlo.

Adriano Piccardi

editoriale: Adriano Piccardi
Tengo famiglia, p. 03
i film
Alberto Morsiani
Il clan di Pablo Trapero, p. 05
Alessandro Uccelli
Ma Loute di Bruno Dumont, p. 08
Francesco Saverio Marzaduri
Un padre, una figlia di Cristian Mungiu, p. 12
Tullio Masoni
Il fiume ha sempre ragione di Silvio Soldini, p. 15
Giampiero Frasca
Jason Bourne di Paul Greengrass, p. 18
Roberto Chiesi
Lolo — Giù le mani da mia madre di Julie Delpy, p. 21
Elisa Baldini
La teoria svedese dell'amore di Erik Gandini, p. 24
Mathias Balbi
Hitchcock/Truffaut di Kent Jones, p. 27
Simone Emiliani, Paola Brunetta, Roberto La-sagna, Edoardo Zaccagnini, Chiara Santilli, Giampiero Frasca
Escobar — L'effetto acquatico — Questi giorni — Tommaso — Demolition. Amare e vivere — L'estate addosso — I magnifici 7 p. 30
festival
73° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, p. 38
Fabrizio Tassi
Onnivora Venezia, p. 39
Le pagelle di «Cineforum»
Pietro Bianchi, Chiara Borroni, Gianluigi Bozza,



Giacomo Calzoni, Massimo Causo, Andrea Chimento, Pasquale Cicchetti, Andrea Frambrosi, Leonardo Gandini, Federico Gironi, Alessandro Lanfranchi, Roberto Manassero, Matteo Marelli, Alberto Morsiani, Federico Pedroni, Lorenzo Rossi, Simone Soranna, Fabrizio Tassi, Alessandro Uccelli, Rinaldo Vignati p. 41
Il meglio delle varie sezioni, p. 46
Concorso, p. 62
Fuori concorso, p. 64
Orizzonti, p. 66
Venice Classics, p. 69
Cineasti nel Giardino, p. 70
Giornate degli Autori, p. 71
Settimana della Critica, p. 74
festival
Locarno 2016, p. 76
Tina Porcelli
Concorso e Piazza Grande, p. 77
Pasquale Cicchetti
Dalle sezioni parallele, p. 79
Pietro Bianchi
Amato e rifiutato: il cinema della giovane Repubblica Federale Tedesca, 1949-1963, p. 80
percorsi
Tina Porcelli
Spesso il male di vivere ho incontrato. Donne e patologia mentale nel cinema, p. 83
libri
a cura di Giulia Panza e Roberto Chiesi, p. 90
le lune del cinema
a cura di Nuccio Lodato, p. 92

I mutamenti della cultura materiale nel cinema di Olmi



Jaurès Baldeschi

Ermanno Olmi nel panorama cinematografico potrebbe considerarsi una presenza solitaria o addirittura anomala. Ha evitato accuratamente di essere coinvolto nella grandi produzioni per non correre il rischio di dover scendere a compromessi per ottenere mezzi e continuità di lavoro. Una delle sue caratteristiche è una coerenza incrollabile accompagnata da un modo di concepire il lavoro e la vita, a costo di duri sacrifici. Nasce a Bergamo il 24 luglio 1931, figlio di un ferroviere licenziato per antifascismo, rimane orfano di padre durante la Seconda Guerra Mondiale. Dopo aver frequentato il liceo scientifico e poi quello artistico senza concludere gli studi, si trasferisce giovanissimo a Milano e si iscrive ai corsi di recitazione dell'Accademia d'Arte Drammatica. Per guadagnarsi da vivere fu assunto dalla società elettrica EdisonVolta come fattorino, quasi come rievoca il film *"Il posto"* (1961). L'interesse e la curiosità per il mondo dello spettacolo lo portò ad occuparsi delle attività ricreative della società, impegnandosi sia come attore e regista della Filodrammatica. Nel 1951 ottiene un grande successo con uno spettacolo *"Parabum parabum"* scritto da lui e allestito al teatro della Triennale, con animali veri in scena e citazioni dall'antologia di Spoon river di E. Masters. Sulla scia del successo l'EdisonVolta accettò la proposta da Olmi di creare una sezione cinema, affidandoli la direzione per documentare l'attività dell'azienda. Olmi si inventò il nuovo mestiere e diventando anche un eccellente operatore, esordì nel 1953 con un documentario, *"La diga del ghiacciaio"*, cui ne seguirono ancora una quarantina fino al 1961. L'attenzione per l'uomo all'interno di strutture create dall'uomo stesso lo fece affermare subito nei festival specializzati, vale ricordare: *"La pattuglia di Passo San Giacomo"* (1954); *"Manon: finestra 2"* (1956) su testo di Pier Paolo Pasolini che firmò anche il commento di *"Grigio"* (1957); *"Tre fili fino a Milano"* (1959); *"Il grande paese d'acciaio"* (1960); *"Un metro è lungo cinque"* (1961). Sposato con l'attrice Loredana Detto (interprete femminile de *Il posto*), dalla quale ha avuto il figlio Fabio, anche lui oggi attivo nel mondo del Cinema come bravissimo direttore di fotografia (lavora intensamente anche con il padre dal film *Il mestiere delle armi*), debutta sul grande schermo con il lungometraggio *Il tempo si è fermato* (1960). dall'omonimo racconto di Joseph Roth, con Rutger Hauer nella parte di un barbone alcolizzato aiutato dalla *'Grazia Divina'*. Dal racconto di Dino Buzzati *"Il taglio del bosco"* trarrà la favola *"Il segreto del bosco vecchio"* (1993) con Paolo Villaggio. A metà degli anni Novanta dirigerà l'episodio della *"Genesi"* (1994) del vasto progetto internazionale *Le storie della Bibbia*. Con il

nuovo secolo Olmi acquista un vigore nuovo e, coadiuvato dal figlio Fabio (di particolare talento) come direttore della fotografia, ci regala, forse, i suoi film più belli e affascinanti. Ha un grande successo con *"Il mestiere delle armi"* (2001) raccontando gli ultimi giorni di vita del capitano di ventura Giovanni dalle Bande Nere con l'intuizione dei pericoli dello sviluppo tecnologico sulla perdita di umanità degli uomini e con una straordinaria capacità di evocazione storica. Film che gli permetterà di aggiudicarsi ben quattro David di Donatello (miglior regia, film, produzione e sceneggiatura). Continua a darci film bellissimi: *"Cantando dietro i paraventi"* (2003) un capolavoro affascinante che attraverso un viaggio metaforico nella Cina del 17° secolo, ci parla della fatica necessaria della pace senza mostrare una goccia di sangue, una parabola che ti entra addosso. Dopo lo spirituale *"Centochiodi"* del 2007, con l'ex modello Raz Degan nella parte di un intellettuale che perde la fede, dichiara che non girerà più film di finzione, ma tornerà al suo antico e primario amore, il documentario. Tuttavia l'anno successivo, forse per fargli cambiare idea, Venezia gli tributa il Leone d'Oro alla Carriera. Torna sul grande schermo più trionfante che mai con *"Il villaggio di cartone"* (2011), presentandolo alla Mostra del cinema di Venezia. Gli preme, ancora una volta, guardare alla Fede attraverso l'uomo. Un uomo liberato dal vincolo del rigore della Legge che, per interessi del tutto umani, si pretende essere metro di tutte le cose. La parola, la parola scritta, codificata nei libri non vale un caffè con un amico. Olmi contro la lettura quindi? Assolutamente no. Olmi è contro l'agitare i Libri (di qualsiasi fede e religione) per nascondere dietro quelle pagine, di cui ci si proclama unici e indefettibili interpreti, progetti di egemonia culturale o politica. L'ultimo capolavoro *"Torneranno i prati"* (2014) è un inno alla pace racconta di uomini umili e spaventati mandati inutilmente a morire per ragioni che non conoscono, obbligati a diventare eroi ignoti senza volerlo. Il talento e l'umanità di Ermanno Olmi ci racconta l'inutilità e l'orrore delle guerre, non solo dei morti e dei feriti, ma anche la vita umiliante e insopportabile della trincea, l'affollamento, l'attesa di combattere, profondamente soli e senza speranze. Vogliamo concludere queste note citando un frammento che Goffredo Fofi scrisse in occasione dell'ottantesimo compleanno di Olmi, collocandolo tra i Grandi che *"hanno visto nel corso della loro esistenza tre epoche storiche molto diverse tra loro: il mondo vecchio dell'«umile Italia» dei contadini degli operai degli artigiani, il «miracolo economico» (evo moderno per eccellenza, in Italia) e il presente detto giustamente postmoderno: più mutazioni, non sempre portatrici del giusto e del bello, e anzi del bello distruttrici. Ma non è tanto sulla loro opera e il suo valore che oggi si deve porre l'accento in questa nota d'augurio, quanto sulla loro diversità – anche ieri, ma particolarmente oggi – rispetto alla maggioranza dei nostri intellettuali, certamente più vivi loro*



che la massa di quelli attuali. Non è solo questione di età, di aver visto altri tempi e poter fare il confronto: ci sono in giro migliaia di ottantenni vacui o imbecilli o stantii, e ancora più numerosi sono, è ovvio, i settantenni, sessantenni, cinquantenni, quarantenni vacui, o imbecilli, o già stantii... Sui trentenni e ventenni è bene sospendere il giudizio: vedrà chi vivrà. La diversità non è solo questione di età, è questione di una differenza sostanziale tra chi ha vissuto e vive e chi ha solo letto e studiato, tra una cultura e un'arte che nascono dalla vita e una cultura e un'arte che nascono dall'università anche se succede, oggi sempre meno, che nascano anche dall'università e dalle accademie (da queste, è più raro) una cultura e un'arte vive e necessarie, nuove o profonde. Oggi la situazione è così mutata che sembra esistano solo quelle, e sono un luogo di poverissima esperienza nell'assenza di scontri più diretti con la vita. Se l'insegnamento è importante però non è tutto, e può essere spesso, vista la qualità di chi insegna, deviante e nefasto." Le sue storie trovano sempre riferimenti reali alle vicende di persone comuni nelle difficoltà della quotidianità. *"Il cinema dei furbi non mi interessa... non mi interesserebbe il cinema se questo in qualche modo mi impedisse di essere quello che sono..."* L'invito e l'appello che il cinema di Olmi ci sottopone, è quello di guardare oltre il nostro giardino, a sbirciare il lavoro del contadino che guarda il grano maturare o dell'operaio nella fabbrica che compie azioni meccaniche con sforzo e sacrificio, ma pur sempre cantando la pace sia quella della natura, sia quella dell'uomo dietro i paraventi.

Jaurès Baldeschi

Allievo di Filippo Maria De Santis, prima insegnante e poi bibliotecario, fin da giovanissimo impegnato nella diffusione della cultura con particolare interesse per il cinema e il teatro. Assessore alla Cultura del Comune di Castelfiorentino dal 1985 al 1995 a contribuito al ritorno di due cicli di affreschi di Benozzo Gozzoli, alla realizzazione del Museo di Santa Verdiana e all'acquisizione pubblica del Teatro del Popolo e al suo restauro. Direttore artistico del Ridotto del Teatro del Popolo dal 1995 al 2007. Tra i fondatori del Circolo del Cinema *"Angelo Azzurro"* che compie quest'anno 25 anni, è il curatore principale delle varie monografie

OLMI padre e figlio – 8° Giglio d'oro 2016 alla carriera due mestieri, l'arte del cinema.

MONTAIONE: Cinema Scipione Ammirato 29 settembre – 6 ottobre; CASTELNUOVO D'ELSA (Castelfiorentino): Teatro GAT 8 -30 ottobre; Circolo del Cinema *"ANGELO AZZURRO"* direzione artistica di Jaurès Baldeschi. Per info Angelo Azzurro - Piazza Gramsci, 67 - 50051 Castelfiorentino (Fi) tel. 339.8284720 angeloazzurro91@gmail.com – www.microscena.it

Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi

Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 settembre 2016 - 8 gennaio 2017. Mostra a cura di Guido Beltramini e Adolfo Tura, organizzata da Fondazione Ferrara Arte e MiBACT Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo



Anna Quarzi

Cinquecento anni fa, il 22 aprile 1516, usciva dai torchi di Giovanni Mazzocchi da Bondeno l'Orlando furioso: ogni riga dell'ottava d'oro animata dal mondo magico, dall'atmosfera da sogno che ora inonda le sale del Palazzo dei Diamanti di Ferrara, magia nella magia. Il vivace mondo cavalleresco del Furioso si racconta tramite capolavori di artisti del tempo, dipinti e sculture, arazzi, armi, libri in un susseguirsi di quelle immagini di cui si cibava la fantasia di Ludovico Ariosto mentre componeva il poema capolavoro del Rinascimento. Un cosmo magico affollatissimo, senza tempo e senza spazio tra battaglie e labirinti, giganti e draghi, maghi, fate, alchimie: lo straordinario mondo che vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi. E nella realtà, quando il poeta, aperti gli occhi, si spostava dalla casa – parva sed apta mihi – di contrada del Mirasole a quella avita nella contrada di Santa Maria in Vado, cosa vedeva? chi incontrava? Sulla scorta di un pensiero di Carlo Bassi, sappiamo che vedeva il cantiere dell'addizione di Terranova promossa dal duca Ercole I d'Este, vedeva le bugne del Palazzo dei Diamanti (come il castello di Atlante?) dove ora è ospitata tutta la sua immaginazione; ve-

cinque o sei mesi stato uno a passeggiar fra il



Il Palazzo dei Diamanti è uno dei monumenti più celebri di Ferrara e del Rinascimento italiano, situato in Corso Ercole I d'Este 21, nel Quadrivio degli Angeli, proprio al centro dell'Addizione Erculeo.

deva intellettuali e artisti al lavoro per la gloria della Casa d'Este. È probabile che qualche stimolo gli sia arrivato da uomini e luoghi che ne hanno sollecitato la genialità, uomini come Biagio Rossetti, luoghi come il teatro di cui, più avanti negli anni, curerà la direzione. Ariosto amava tanto Ferrara, faticava ad allontanarsene sebbene costretto dagli impegni diplomatici; "Chi vuole a torno, a torno vada ... a me piace abitar la mia contrada" – scriveva nella Satira III – e, ancora, "s'io non fossi d'ogni



Orlando furioso
500 anni
Cosa vedeva
Ariosto quando
chiudeva gli occhi

Palazzo dei Diamanti
24 settembre 2016 – 8 gennaio 2017

«Quando entro nel Furioso, veggio aprirsi una tribuna, una galleria regia, ornata di cento statue antiche de' più celebri scultori [...], di cristalli, d'agate, di lapislazzuli e d'altre gioie, e finalmente ripiena di cose rare, preziose, meravigliose»



Galileo Galilei



Ludovico Ariosto (Reggio nell'Emilia, 8 settembre 1474 – Ferrara, 6 luglio 1533) è stato un poeta e commediografo italiano, autore dell'Orlando furioso (1516-1521-1532)

Domo e le due statue de' marchesi miei, da sì noiosa lontananza domo sarei morto" (Satira VII). Mentre le strade, la piazza, gli Este, il fermento artistico del tempo e le "delizie" della Corte sfilavano davanti ai suoi occhi aperti, paladini carolingi, guerrieri saraceni, Orlando pazzo e Angelica sfuggente affollavano la sua mente. Tra fantasia e realtà, il demiurgo Ariosto si confrontava con l'umile cortigiano Ariosto che desiderava un'esistenza tranquilla, lontana dai gesti eroici dei paladini. E in

questa suggestiva, appassionante mostra sfilano davanti ai nostri occhi aperti ritratti e battaglie, spartiti e strumenti musicali, manufatti di altissimo pregio in un percorso sapientemente studiato che, partendo dall'Innamoramento di Orlando di Boiardo, passa attraverso, sala dopo sala, "la giostra e la battaglia", "il labirinto dell'intreccio", "lo specchio della corte", "la rinascita del teatro", "l'immagine del cavaliere" fino ad arrivare al "meraviglioso", a "Orlando in campo" e oltre, con la "fulminante fortuna" del poema e le successive trasformazioni. Non mancano i capolavori dei più grandi artisti del periodo – da Mantegna a Leonardo, da Raffaello a Botticelli e Tiziano – oltre a sculture antiche e rinascimentali, incisioni, arazzi, armi, libri e manufatti di straordinaria bellezza e preziosità. Una "selva" di opere che ricorda il bosco di Angelica, la principessa del Catai «che fugge per un bosco in sella al suo palafreno» – per dirla con Calvino – «protagonista d'un poema rimasto incompiuto, che sta correndo per entrare in un poema appena cominciato», e che ci accompagna nel mondo incantato e fantastico di Ariosto.

Anna Quarzi

www.palazzodiamanti.it

'Orlando furioso. Concepito nella Ferrara estense e stampato in città nel 1516, il poema è uno dei capolavori assoluti della letteratura occidentale. L'esposizione è una straordinaria narrazione per immagini che conduce il visitatore in un viaggio appassionante nell'universo ariostesco, tra battaglie e tornei, cavalieri e amori, desideri e incantesimi. I capolavori dei più grandi artisti del periodo – da Mantegna a Leonardo, da Raffaello a Botticelli e Tiziano – oltre a sculture antiche e rinascimentali, incisioni, arazzi, armi, libri e manufatti di straordinaria bellezza e preziosità, faranno rivivere il fantastico mondo cavalleresco del Furioso e dei suoi paladini, offrendo al contempo un suggestivo spaccato di Ferrara

Al cinema

Perché Neruda è uno dei film più importanti dell'anno

È uscito il 13 Ottobre il sesto film del giovane e pluripremiato regista cileno Pablo Larraín: un capolavoro che insegna a Hollywood come (non) girare un bio-pic

"To non so se quegli anni li ho vissuti o sognati, se fosse verità o poesia"



Giulia Marras

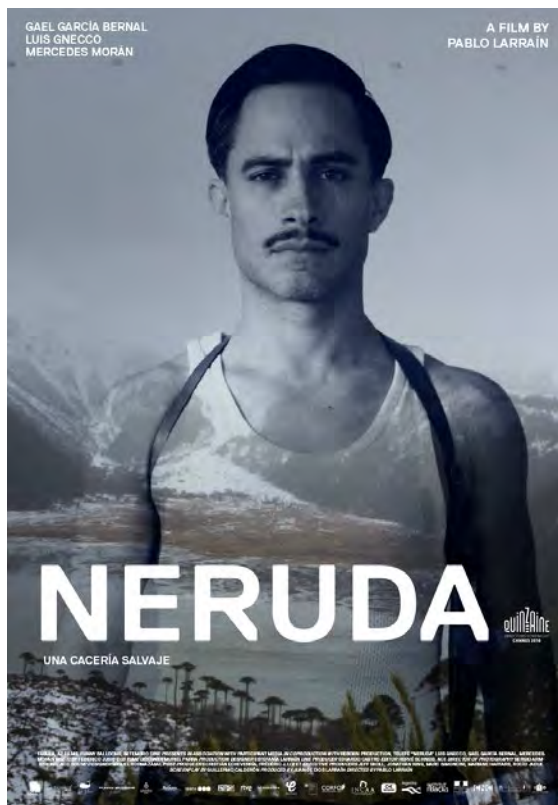
Parlava così Pablo Neruda nel suo discorso per il Premio Nobel per la Letteratura ricevuto nel 1971, riferendosi al periodo dell'esilio per sfuggire all'arresto ordinato dall'allora presidente Gabriel Gon-

zález Videla, dopo il discorso al Senato passato alla storia come l'Yo Acuso, il 6 gennaio 1948, in cui lesse l'elenco dei minatori prigionieri nel campo di concentramento di Pisagua. Ed è con questo stesso spirito di oscillazione onirica e poetica, che Pablo Larraín ha affrontato la fuga del gigante cileno, figura chiave non soltanto della storia artistica, ma anche della storia politica del paese. Dopo aver affrontato con sorprendente maestria ombre e fantasmi dell'epoca Pinochet, nonché quelli della Chiesa Cattolica, con *Il club*, il regista, appena quarantenne, sforna il suo capolavoro, lontano dalle atmosfere cupe dei primi squarci di vita alienata durante la dittatura in *Tony Manero* e *Post Mortem*, certamente più vicino al gioco simbolico messo in atto (e in scena) dalla comunicazione per il No al Plebiscito dell'88, ne *I giorni dell'arcobaleno*. Già seguito dall'esordio hollywoodiano, presentato in corso all'ultima Mostra di Venezia, *Jackie*, un altro bio-pic anomalo che promette già un Oscar alla protagonista Natalie Portman e una lezione di regia a Hollywood, in realtà il precedente *Neruda*, presentato invece alla Quinzaine Des Réalisateurs a Cannes 2016, spicca e illumina di luce propria ancora di più, come un'utopia divenuta realtà, versi che prendono vita nel montaggio astratto e corpo nei tre protagonisti. "Un fuggitivo vizioso, una moglie assurda e un poliziotto tragico": sono questi i tre caratteri attorno cui ruota Neruda, suoi specchi e riflessi, le cui parole sembrano scritte dalla sua stessa

penna. L'inseguimento spettacolare tra Pablo (Luis Gnecco) e l'ispettore Oscar Peluchonneau (Gael Garcia Bernal) è rappresentato ugualmente come una finzione, un film poliziesco, con tanto di *rear projection* che scorre dietro i finestrini delle automobili, una "caccia selvaggia" western, una sfida di tentazioni e indizi sotto forma di romanzi, un continuo sfiorarsi tra luoghi e pensieri. Larraín supera così il livello di narrazione realistica, e rico-

ed emotivo di spazio e tempo nella stessa scena, il *voice over* ossessivo e romantico di Peluchonneau -, diventa finalmente poesia nerudiana. Ma anche Neruda è d'altronde una creazione di altri: figlio di un ferroviere, diviene l'artista e il "comunista più importante del Cile" soprattutto grazie alla moglie Delia del Carril (Mercedes Morán) - "senza di te non sarei neanche un comunista" - che ne asseconda fantasie e tradimenti; sa che non potrà mai essere un vero e proprio leader politico, così come il suo partito, così distante da suoi vizi borghesi e dal suo ego edonistico. Nella fuga fantastica, durante la quale comporrà il Canto General, sfugge completamente agli occhi della moglie, dei compagni e di noi spettatori, per ri trovarlo a recitare e cantare nei bordelli; la sua mente non pensa a scappare dal governo, ma "alle donne nude e ai 300 poliziotti che lo inseguono". Larraín esalta le contraddizioni private, piuttosto che la figura pubblica: ma è proprio in esse che ne ritrova la grandezza, o meglio gli sprazzi, attimi, poiché l'universo nerudiano è "troppo vasto per poter essere capito e raccontato" secondo il regista. L'ispettore Peluchonneau è invece il guizzo inventivo fatale che permette Larraín di smascherare il poeta prima, e abbracciarlo poi: "a volte penso di essere stato un Neruda, un figlio del popolo" declama infine il poliziotto stralunato, "un po' violento, un po' coglione", e grazie alla sua ricerca sofferta, alle sue grida per Pablo, non si può che raggiungerlo insieme a lui. Capendo perché le parole nerudiane non sono mai rimaste solo sulla carta, ma sono diventate la voce e il sangue del popolo: i versi di Neruda equivalgono infine ai fantasmi del Cile che popolano il cinema di Larraín. Ed è questo il modo in cui l'arte si fa politica: lo ha insegnato Neruda, lo sta facendo ora Pablo Larraín con i suoi film.

Giulia Marras



struisce la fuga su una dimensione meta-cinematografica, ispirata al noir e a tutto il cinema classico hollywoodiano. I protagonisti vivono una storia inventata, già scritta per loro, in una prosa che, attraverso la manipolazione giocosa e danzante del regista - la colonna sonora hitchcockiana, il cambio repentino



Calderon di Pasolini a Firenze



Marino Demata

E' felicemente inevitabile che periodicamente non si possa fare a meno di incrociare Pasolini, e a turno osannarne il Poeta, il regista, il saggista, il drammaturgo. Abbiamo alle spalle le celebrazioni per il 40° del sua tragica morte. Quelle iniziate, nel bene e nel male, quelle serie che hanno fatto fare passi avanti alla ricerca e allo studio sul grande Poeta, e quelle più rituali che hanno fatto dell'immagine di Pasolini un "santino", di quelli che un tempo alcuni tenevano nei portafogli, sono finite ed eccoci di nuovo a riparlare di Lui. Perché, mi si perdoni la metafora un po' banale, mi sembra che chi percorra le strade del Novecento, non possa fare a meno ad un certo punto di arrivare in prossimità del crocevia della sua opera e del suo pensiero. Come se tutte le strade arrivassero necessariamente lì, un grande crocevia, uno snodo dal quale si dipartono tante altre strade, tutte parallele e in costante collegamento tra di loro: quelle della Poesia pasoliniana, quelle del suo cinema, quella del Pasolini polemico e autore di articoli e saggi, quella del romanziere, quelle dal drammaturgo. E di volta in volta si determinano le occasioni per imboccare una di quelle strade e fare i conti col suo percorso e cioè col suo pensiero e le sue opere. Questa volta l'occasione ci è stata fornita dalla rappresentazione qui a Firenze, al Teatro La Pergola, del *Calderon*, l'opera teatrale scritta da Pasolini tra il 1968 e il 1973 e l'unica ad essere pubblicata prima della sua morte, per volere dello stesso Poeta, che giudicava le altre opere di teatro ancora da rivisitare, insomma non pronte per la pubblicazione, al contrario di *Calderon*, che per lui era "abbastanza apposto". La rappresentazione a cui abbiamo assistito restituisce tutta la forza drammatica e dialettica che Pasolini intese imprimere in questo lavoro. Tanta roba, se si pensa che *Calderon* è stato spesso citato come dramma assolutamente "irrapresentabile". Merito soprattutto di un consumato regista come Federico Tiezzi e dei due collaboratori al lavoro di drammaturgia Fabrizio Sinisi e Sandro Lombardi, quest'ultimo anche straordinario interprete del personaggio chiave dell'opera, Basilio, che incarna l'innossidabile potere borghese, capace nel finale perfino di stroncare la gioia di un sogno felice di sua moglie Rosaura. Lo spettacolo, prodotto dal Teatro di Roma e dal Teatro della Toscana, era già stato acclamato nella primavera scorsa dal pubblico del Teatro Argentina a Roma e poi in Emilia-Romagna e in altre località, sempre accompagnato da note critiche generalmente più che lusinghiere. Occorre evitare ripetitività. Accenniamo soltanto al fatto che il titolo che Pasolini dà al suo dramma altro non è che il nome dell'autore, Calderon, di

quell'opera, "La vita è sogno", che rappresenta l'ispirazione che sta sullo sfondo. In effetti l'azione si svolge nella Spagna franchista, ma Pasolini conserva dell'opera di Calderon de La Barca i nomi dei personaggi principali, Rosaura, Basilio, Sigismondo. E "La vita è sogno" serve a Pasolini come traccia per innescare la chiave di lettura principale del dramma: i sogni di Rosaura come mezzo per separarsi progressivamente da una realtà ostile e sgradevole. In *Calderon* di sogni ne troviamo tre, ciascun ambientato in una diversa situazione sociale, il mondo aristocratico, quello proletario e quello medio borghese. Caratteristica comune dei sogni di Rosaura è l'amore incestuoso cioè il massimo della trasgressività o quello impossibile verso un sedicenne, che potrebbe essere suo figlio. Altra caratteristica comune è il dimenticare, al risveglio dai sogni, la realtà nella quale Rosaura è inserita. Insomma la dialettica sogno - realtà si presenta come dialettica irriducibile, al punto che la donna viene rinchiusa per un periodo in manicomio, affinché dimentichi i sogni e ritorni nella realtà borghese e convenzionale dalla quale era fugita. Dunque il sogno inteso come "modo per sottrarsi alla realtà del sistema", come ci ricor-



Calderón di Federico Tiezzi (foto di Achille LePera)

da lo stesso Tiezzi, che non a caso sottolinea la parola "sistema" come termine molto utilizzato negli anni '70. Dunque il sogno come mezzo per affermare la propria individuale libertà rispetto a quella negata dal "sistema". Tiezzi giustamente sottolinea che *Calderon* è caratterizzato dal fatto di avere internamente un racconto ben strutturato, che lui ha voluto far emergere compiutamente: si tratta di un racconto che ha "una sua compiutezza e si sviluppa dal punto di vista narrativo oltre che poetico." Un racconto che si divide in ideologia e passione e che "combatte il mondo, l'ordine e le regole attraverso le armi grandissime della poesia." I sogni di Rosaura sono dunque la fuga dalla realtà. Ma sono anche la conferma della difficoltà a sfuggire dal proprio status sociale in una realtà suddivisa in classi rigidamente strutturate. La vera realtà è l'incubo di vivere in un lager ove tutti gli uomini sono ridotti a cose (trasparente metafora della reificazione e della alienazione nella società consumista), alla mercé dei loro aguzzini. Ma qui soccorre il quarto ed ultimo sogno di Rosaura: l'arrivo di operai comunisti che liberano gli oppressi e creano un clima di grande fratellanza. Ebbene questo sogno è immediatamente deriso

e stroncato da Basilio: "Un bellissimo sogno, Rosaura, davvero / un bellissimo sogno. Ma io penso / (ed è mio dovere dirtelo) che proprio / in questo momento comincia la vera tragedia. / Perché di tutti i sogni che hai fatto o che farai / si può dire che potrebbero essere anche realtà. / Ma, quanto a questo degli operai, non c'è dubbio: / esso è un sogno, niente altro che un sogno." Ove si evince un accentuato pessimismo di Pasolini? Oppure la consueta straordinaria capacità di guardare oltre il presente con spirito quasi premonitore di quelli che saranno i futuri sviluppi della realtà politica e sociale? Infine va sottolineato come la bella messa in scena di *Calderon* alla quale abbiamo assistito ci spinge inevitabilmente a porci ancora la domanda: ma cosa è il teatro per Pasolini? Proprio nella prima scena del *Calderon*, densa di importanti e significative affermazioni, il Poeta tra l'altro ci offre la sua definizione: "Il teatro è un rito perché ci sono i corpi", intendendo con questo che contrariamente alle altre forme d'arte, come la poesia o come il romanzo, il teatro non si può esaurire nella semplice lettura del testo, ma ha bisogno di essere rappresentato con "corpi" in carne ed ossa, esseri umani con i loro pensieri e sentimenti attraverso i quali incarnano i personaggi e le azioni e i sentimenti descritti nel testo. A tale proposito c'è una bella intervista a Sandro Lombardi, pubblicata proprio sul programma della rappresentazione a La Pergola di Firenze, nella quale vengono riprese queste significative esternazioni presenti nelle primissime battute del *Calderon*, per smentire la sua presunta non rappresentabilità: al contrario "le opere di Pasolini, finché non le metti in piedi e resti sul piano della lettura della pagina, sembrano sempre di una difficoltà insuperabile." Dunque il lavoro preliminare di semplificazione del testo per renderlo più accessibile allo spettatore, sul quale concretamente si sono cimentati Tiezzi, Lombardi e Sinisi, si è rivelato quasi impossibile, perché in fase di prova "le difficoltà che apparivano ad una prima lettura, con l'apporto invece degli attori, dei costumi e delle scene...improvvisamente scomparivano. Alla fine ci siamo resi conto che la cosa migliore era quella di ritornare al testo così com'era, quasi nella sua integralità." Insomma la sorpresa di cui parla Lombardi è che il *Calderon*, che sembra così difficile alla lettura, in realtà diviene "meravigliosamente godibile nel momento in cui viene incarnato sulla scena." La conclusione a cui arriva Lombardi in questo passaggio tende a confutare decisamente - sul campo - la tesi che Pasolini sia un autore poco teatrale, e a rivoltarla esattamente nel suo opposto: proprio con la rappresentazione emerge la sua estrema teatralità, perché Pasolini "va affrontato scena per scena, risolto momento per momento, concetto per concetto."

Marino Demata

Uomini e donne. Conversazioni sulla TV del nulla

Uno dei tanti programmi non per giovani con scontri ultratrasch della De Filippi che si porta a casa contratti milionari assuefando il pubblico



Elisabetta Randaccio

Un dato osservabile anche da chi non è specialista degli ascolti televisivi ci mostra come l'interesse per il piccolo schermo stia scemando nelle nuove generazioni. Soprattutto tra i quindici e i diciotto anni si cercano informazioni e svago su internet, nel bene e nel male. La fascia oraria che, tempo fa, era dedicata ai ragazzi, ora è dominata dai programmi, consapevolmente o inconsapevolmente, trash, i quali ricercano l'audience negli adulti forzatamente costretti a stare in casa nel pomeriggio: casalinghe che completano i loro lavori tenendo il piccolo schermo acceso, pensionati/e di livello culturale medio basso, disoccupati i quali non possono permettersi altro che qualche programma televisivo per ricrearsi dai problemi quotidiani. I bambini hanno i loro canali tematici, gli adolescenti preferiscono youtube e facebook; se la televisione è accesa possono ogni tanto ascol-

che li guardano, i giovani devono essere in tale modo: le "belle birbe" senza capacità critica. Il contesto sociale è azzerato: chi se ne frega, questo lo si può lasciare ai talk show tristi e pure quelli hanno stufato tutti, giovani e vecchi.

La commedia dell'arte

Non è nuova l'osservazione per cui molti reality siano basati su un copione ben strutturato evocante la commedia dell'arte e i suoi stereotipi. "Uomini e donne" non fa eccezione. Il pubblico "distratto" del pomeriggio ha bisogno di personaggi ben definiti, in cui ritrova le banali analisi psicologiche da fare nei confronti "degli altri", dai vicini di casa alla suocera, dagli amici superficiali ai bottegai. La realtà, se facilmente comprensibile, diventa anche facilmente dominabile. Allora non mancherà mai in "Uomini e donne" una dispettosa e bella Colombina, quella che "elimina" un ragazzo per piccoli particolari risibili; troviamo la simpatica canaglia-Arlecchino, il quale serve due padroni, o meglio, due padrone, spesso dominanti, tra cui non sa scegliere; poi c'è l'ambiguo, il traditore, il cacciaballe, ti-



pi psicologici tagliati con l'accetta, per cui più da spettacolo che da quotidianità. "I commedianti" si muovono con mossette e faccine patetiche, ma intriganti per chi sta osservando uno show. Possono diventare popolari come personaggi e non come persone. Quando mostrano il loro vero intento, cioè entrare nel mondo dello spettacolo, cade la maschera e, spesso, gli si apre un precoce, penoso viale del tramonto. Realtà finzione capacità tecnica Chi è adepto di questa trasmissione, sa che è impostata su una parte in studio e una esterna, dove le coppie si incontrano, sulla carta, per approfondire la loro eventuale intesa. Questa è la situazione smaccatamente finta, dove la notevole capacità tecnica della troupe la imposta per darle un senso di "vita vissuta". Le coppie sono riprese, in genere, in belle location, che fanno da sfondo a dialoghi e situazioni di una banalità quasi intollerabile ("Su andiamo a prendere un gelato" "Si ne avevo proprio desiderio..." "Oggi sei proprio bella" "Oggi ti vedo giù." "Rispetto all'altra volta mi sembri più positivo..."). Tecnicamente è tutto perfetto: campi e controcampi, primi piani, musica di

protagonisti commentandosi e traendo conclusioni, spesso demenziali. Questa parte è una sorta di parodia dei gruppi di auto aiuto, degli alcolisti anonimi e il massimo del divertimento rimane qualche scaramuccia, seguita da pianti e risa di tipo adolescenziale, non consoni all'età dei personaggi. Anche in studio si può lodare la tecnica, ma per essere così bravi ci deve essere un rigido copione da seguire, anche in questo caso. Il fool

L'alleggerimento è una regola delle sceneggiature, pure quelle maggiormente tragiche. In "Uomini e donne" abbiamo un fool di grado zero, ovvero "Tina", a cui è affidato il compito di strappare qualche risata di grana grossa. Come tutti i pagliacci, anch'essa è una caricatura, un ossimoro vivente. Matura nell'età, vestita, spesso, elegantemente, commenta poveramente le storie dei "giovani", usando

come detonatore del comico parolacce, ormai, di largo uso, rivolte con prossemica, modalità facciale, tono di voce esagerato, aggressivo, segue a pag. successiva



segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ma ben temperato. Le sue battute fanno soprattutto ridere Maria De Filippi, inquadrata sempre dopo "il siparietto", mentre si diverte (compostamente). "Tina" si espone perché il suo personaggio è una costante, un punto di riferimento del gioco, per cui si è conquistata il suo quartino di popolarità, grazie soprattutto ai giornali di gossip dell'editore della trasmissione, il quale usa tali settimanali di "cronaca vera" per supportare i vari protagonisti. Maria il genio
Maria De Filippi, "padrona di casa", come vie-



ne chiamata dai partecipanti a "Uomini e donne", si è inventata una figura assolutamente originale rispetto a qualsiasi conduttore di programmi televisivi. Dovrebbe supervisionare e moderare i dibattiti. La vediamo seduta non tra i protagonisti, ma nella scala che divide i posti degli spettatori nello studio (perché ci sono pure loro, molto sfuocati, spesso). Accoccolata, tenendosi le ginocchia con le mani come una ragazza degli anni settanta, vestita sportivamente, con una presenza sicuramente interessante, grazie alla sua voce e al suo aspetto non certo da stupida valletta, interviene quando le storie si incartano, cerca di riportare la discussione nei binari previsti, ride delle balordaggini di Tina e solo in certi momenti cerca di far credere al pubblico che quello inquadrato sia reale. La sua conduzione, in questo senso, è geniale, nel suo riuscire a vendere la spazzatura per intrattenimento popolare con una certa eleganza.

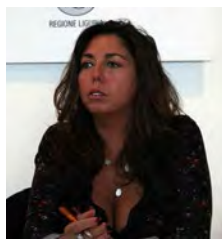
Coppie gay
È la novità del programma. Oltre alle coppie etero, ci sono anche quelle dichiaratamente gay. Si tratta, sarà perché è un elemento nuovo nella commedia dell'arte di "Uomini e donne", della sezione meno trash del programma. I discorsi, anche se pilotati, tra le coppie omosessuali sono meno banali, mettono in conto il racconto delle difficoltà avute a scegliere la sincerità di fronte a una società, ancora sostanzialmente omofoba. Le anziane signore e i pensionati che guardano le loro schermaglie amorose, riescono a seguire senza pregiudizi le vicende. Certo, sono tutti ragazzi bellini, educati, ragionano meglio dei loro coetanei etero e "fanno simpatia". Non sfugge certo la manipolazione di una realtà, che anche una legge, per quanto monca, ha aiutato ad accettare ai più retrogradi. Però, è un tentativo riuscito di cambiamento di mentalità, almeno in chi ha strutturato il programma, alla ricerca di altre voci di audience.

Elisabetta Randaccio

Festival

I colori del doppiaggio, le Voci nell'Ombra

Un Festival che resiste e giunge alla XVII edizione



Tiziana Voarino

Le "Voci nell'Ombra" sono i doppiatori, le controfigure sonore del cinema, della televisione e non solo. Gli stuntman prestano il loro corpo agli attori famosi; i doppiatori le voci. Voci squillanti, roche, corpose, calde, materne, sensuali, in alcuni casi imperfette, ma che aderiscono impeccabilmente ai personaggi sullo schermo. Evocative nel passato, colme di speranza sono quelle di questi artisti dell'epoca del colore e del business, che combattono con l'esigenza dei risparmi economici e di tempo, con l'imperante legge dell'audience. Riescono, comunque, a mantenere le loro qualità di attori, conquistate in anni di teatro e di turni chiusi nel buio delle sale di registrazione. Alcuni frustrati, altri soddisfatti, tutti sostanzialmente felici di essere premiati per una fatica lavorativa impegnata di arte, sicuramente di altissimo artigianato che spesso sconfinava nella creazione artistica. Punto d'incontro, di scambio, di discussione, di apertura verso nuovi sentieri che potrebbero trasformarsi in ampie vie, sempre con l'obiettivo di far emergere queste figure sommerse rispetto ad altri aspetti di maggiore appeal del mondo dello spettacolo: questo è il segreto de Il Festival Nazionale del Doppiaggio "Voci nell'Ombra". Dal 27 al 29 ottobre si è svolto a Savona, la diciassettesima edizione del Festival, la più importante e longeva manifestazione europea dedicata al mondo del doppiaggio e dei doppiatori. Dopo aver vanta-

to per quindici anni la direzione artistica dell'illustre critico genovese Claudio G. Fava e quella organizzativa - è stato anche l'ideatore - di Bruno Paolo Astori, ora sotto la guida del Prof. Rossello e mia ha recuperato i precedenti splendori, tra cui, il Patrocinio del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Pur conservando e valorizzando le dinamiche positive delle precedenti edizioni, con la nuova guida ha innestato nel format nuove sezioni di giuria per dare attenzione allo sfaccettato mondo in evoluzione dell'audiovisivo e alle sue esigenze ed anche alle altre professioni del settore doppiaggio, come quello degli adattatori dialoghisti: un premio alla carriera, due premi una per la televisione e uno per il cinema e il PREMIO SIAE al giovane adattatore di talento. Con "la app del Festival" si è votato la voce emergente per la "Targa Astori", scelta tra sette candidature proposte dai giurati, la manifestazione ha proposto vari promo e si è distinta su tutti i social. I premi sono stati oltre quelli sopra citati, la "Targa Claudio G. Fava" alla carriera di doppiatore e ben quindici ANELLI D'ORO, l'anello era la vecchia "unità di misura" del doppiaggio; ora sostituita dal



IL FESTIVAL NAZIONALE DEL DOPPIAGGIO

time code. La giuria è dagli ultimi due anni presieduta da Steve della Casa, conduttore di Hollywood Party di Rai Radio 3: solo una della fitte rete di collaborazioni e Patrocini che Il Festival del Doppiaggio ha inanellato negli ultimi due anni, tra cui una decina di università e realtà, anche straniere, come la RUfilms russa. Tra i vincitori: Rodolfo Bianchi, Francesco Vairano, Mario Cordova, Cristina Boraschi, Carlo Valli, Luca Biagini, Roberto Gammino e Stella Musy. Il mondo del doppiaggio si è dato convegno a Savona, in occasione del festival che ha celebrato questa strana e "nascosta" professione, fatta sì di attori/doppiatori, ma anche di dialoghisti, traduttori, assistenti, tecnici, fonici che hanno reso grande il doppiaggio italiano, con il costante impegno ed intento di condurre questo settore ad una fisionomia di totale autonomia e di elevata dignità, in grado di essere sempre pronto a rinnovarsi rispetto ai passi da gigante con cui la tecnologica incede e tenta di sopraffarci.

Tiziana Voarino

Teatro Chiabrera, venerdì 28 ottobre 2016, ore 21

SERATA DI GALA

Un Anello D'oro ai migliori doppiaggi e ai migliori doppiatori selezionati dalla giuria del Festival. Fattamento, Prodotti di Animazione, Audiofilmi, Spot Pubblicitari, Programmi di Informazione Audio G. Fava 2016 | premio alla carriera + * Targa Bruno Paolo Astori 2016 | voce emulata alla carriera | adattatore e dialoghista + * Premio SIAE | giovane adattatore e dialoghista

Presentano la serata

Maurizio Di Maggio, voce di Radio Monte Carlo e la poliedrica attrice Giorgia Wirth
partecipazione di: Enrique Balbontin, Angelica Massera, Erika Celesti, Luca Lamari, Michael G.

VENERDI' 28 OTTOBRE 2016	SABATO 29 OTTOBRE 2016
ore 10.15-13 a 14.30-17.30 in Europa e in altri paesi.	ore 10.15-13 a 14.30-17.30 in Europa e in altri paesi.
ore 18.00-21.00 Spazio Book Talk	ore 18.00-21.00 Spazio Book Talk
ore 21.00-23.00 Talk	ore 21.00-23.00 Talk
ore 14.30 Spazio Interviste: doppiatori e media	ore 14.30 Spazio Interviste: doppiatori e media

Ingresso libero fino ad esaurimento posti | per info e prenotazioni: +39 329 3428325

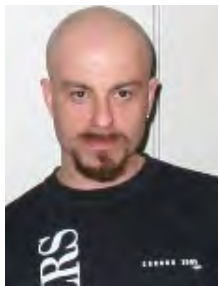
ORGANIZZAZIONE: DOPPIAGGIO

WEB | SOCIAL

www.vocinellombra.com



Quale festival?



Simone Emiliani

Festa, poi festival poi di nuovo festival. Cambia più volte struttura e identità nelle 11 edizioni. E il secondo anno sotto la direzione artistica di Antonio Monda sembra privilegiare gli incontri per parlare di cinema, anche da parte di Jovanotti e Renzo Arbore (come lo scorso anno Renzo Piano) oltre che con Tom Hanks, Meryl Streep, Roberto Benigni e David Mamet. E forse gli incontri potrebbero essere il punto di forza quando invece sono spesso così lontani da quelle masterclass approfondite tipo Locarno. Perché la chiacchiera piacevole, il salottino è in linea con i tavolini del caffè dell'Auditorium dove ci si incontra e si parla amabilmente. Tra un aperitivo, una passeggiata in libreria per acquistare l'ultimo romanzo alla moda magari segnalato sul Venerdì di Repubblica. Poi ci sono i film. Alcuni belli anche quelli, certo. Ma un festival non si fa solo con i titoli buoni. Ma con un'idea di cinema in cui il festival possa riconoscersi. Che qui invece è, a dir poco, sfumata. Dove tutti sono necessari e nessuno

indispensabile. La Festa del Cinema poi soffre sempre di più della presenza parallela di Alice nella città. Quella invece una sezione, anzi 'un altro festival' che invece un'identità ce l'ha. Con la presenza di ragazzini che ogni mattina riempiono un Auditorium altrimenti quasi deserto se non in occasione della presenza delle grandi star. Che passeggiano su un red carpet attraversato a volte da una coltre di nebbia e umidità. "Roma non è soltanto la città di *La dolce vita* ma è anche la città di *Caro diario*". È una festa con un'anima popolare. Quindi, cinefili alla larga. Anzi no, venite perché è riservata a tutti coloro che amano il cinema. Però non vi lamentate. Qui si sta col sorriso. In un luogo, l'Auditorium, dove si viene apposta quasi per vedere "chi c'è e chi s'incontra stasera", progettato per la musica e adattato per il cinema. Marco Müller, che aveva provato a trasformare davvero questa festa in un vero festival (quando fece la serata dedicata a German e l'evento Hunger Games aveva finalmente trovato, da esperto direttore di festival, l'equilibrio tra spettacolo e ricerca) e aveva notato che il legno delle sale non permetteva di avere quella sala totalmente buia necessaria per la visione di ogni film. Ma sul perché un luogo così scomodo e difficilmente raggiungibile tranne che dai Parioli sia ancora la

location principale, resta un mistero. Molti festival importanti, anche italiani (vedi Torino) hanno un legame stretto con il cuore della città. Qui no. Immaginatoci un altro scenario, uno di quelli possibili. Cinema Barberini con 5 sale. Pochi metri più in là il Fiamma, 3 sale. La Piazza, lì vicino Via del Corso e soprattutto via Veneto per alcuni eventi collaterali. Hotel Bernini, per le conferenze e la sala stampa. Non troppo lontano il cinema Quattro Fontane e poi Palazzo delle Esposizioni. Un raggio circoscritto, facilmente raggiungibile dalla stazione Termini e percorribile a piedi. Quali problemi potrebbero esserci in una soluzione del genere? Festa non festival. Molti film non accompagnati dagli ospiti. C'è l'incontro con Tom Hanks ed è assente *Sully*, il nuovo film di Clint Eastwood che vede protagonista l'attore già uscito negli Stati Uniti e nelle nostre sale dal 1° dicembre. C'è *Into the Inferno* ma non Werner Herzog. Rooney Mara e Anna Kendrick sono presenti in più di un film del cartellone ma non ci sono. C'è *The Accountant* ma nessuno del cast, nemmeno il regista Gavin O'Connor. È una festa non un festival. Ma a volte, tipo sabato 15 sera, lì fuori – per citare ancora Herzog – sembra di passeggiare nel deserto.

Simone Emiliani

Per Jon Frum

Living this life is like trying to learn latin in a chinese firedrill



Sergio Sozzo

Come ha fatto notare Roberto Silvestri, a dire della distanza tra la comunità dei cittadini di Roma, il pubblico degli appassionati, la stampa specializzata e la programmazione della Festa del cinema dell'Auditorium basterebbe raccontare la disastrosa Sala Petrassi sostanzialmente vuota per la Prima Mondiale di *Sword Master 3D* di Derek Yee, anticipato megaevento per il Capodanno Cinese 2017 che consegna alla delegazione, alla produttrice e alle due star del film una platea di poche decine di spettatori, mentre la contigua proiezione di

Genius, biopic hollywoodiano già passato dal percorso oramai abituale dalle selezioni dei Festival allo streaming planetario, straripava in Sala Sinopoli di biglietti accorsi a vedere le stelle dell'Occidente (Colin Firth, Jude Law, Nicole Kidman...). Lontani i tempi in cui Tsui Hark presentava in Santa Cecilia i suoi *wuxia* futuristi commentandoli insieme a Olivier Assayas mentre nella sala affianco Aleksej German ribaltava lo schermo e lo sguardo con uno dei film fondamentali dell'ultimo decennio, *Hard to be a God*. Ma non è questo il punto, le direzioni, le idee di selezione, le ambizioni e i posizionamenti, le problematiche della città, i premi con concorso o senza, i fiancheggiamenti e i sabotaggi. La questione, per una volta,

è un'altra: il cinema si fonda su di un anacronismo, uno slittamento che da impercettibile diviene di epoca in epoca più ingombrante, e che preme per non essere ignorato – i festival di cinema sono sempre più le dimensioni in cui le trincee che si oppongono allo scollamento tra le immagini e il dato del presente si trasformano in ostinate barricate, e da questo punto di vista la Festa di Roma restituisce chiarissima la percezione dell'esilio. La sensazione è simile a quella che si respira per tutto lo straordinario *Nocturama* di Bertrand Bonello, film-molotov bullizzato dai festival europei e che pure "Alice nella città" programma quasi di nascosto, in clandestinità: come i giovani

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

spiranti bombaroli rinchiusi nel grande magazzino al centro di Parigi, così giriamo in tondo tra gli androni dell'Auditorium in uno spaziotempo che ostenta una distanza siderale dall'esterno, da qualunque eventuale aderenza ad un piano di realtà. Quella di Bonello è, con l'abituale lucidità di un cineasta sempre più centrale, l'opera-manifesto definitiva per svelare una modalità di racconto che fa del proprio bighellonare a vuoto in vetrina il senso ultimo del transfert tra corpo e rappresentazione, e i sogni non sono più abitati da fantasmi ma da manichini da centro commerciale. La Festa di Roma è allora davvero tutta una gigantesca simulazione, di quelle in cui non succede nulla sul serio ma ci si affanna comunque, basta dare un'occhiata ai giri di campo fuoriforma che commovente fa Oliver Stone con il suo *Snowden* che sembra un'operazione tipo il disco di David Byrne con Fatboy Slim su Imelda Marcos (e infatti Peter Gabriel ha sonorità simili sugli *end credits*). Ed è per questo che il fascino più grande di un blockbuster OGM come *The Accountant* sta tutto nel respiro affaticato con cui Gavin O'Connor cerca di stare dietro ad una concezione di narrazione che dentro al cinema sta evidentemente stretta, e che per tutta la durata urla con forza di voler espandersi attraverso forme che in un contenitore del genere non sono davvero interessate a passarci mai più – l'*inadeguatezza*, ecco, come cifra fondante dell'industria e del capitale, benissimo raccontata dal film con Ben Affleck e dall'ennesimo azzardo di Michele Placido tutto, *7 minuti* (non a caso due personaggi dileggiati dalla critica più accademica). Quello di Placido/Stefano Massini è l'altro titolo-chiave di quest'edizione, non tanto per la sua primordiale urgenza viscerale quanto perché rinchioda le star della nostra fabbrica di immaginario più pacificata ed innocua in una fabbrica vera, a parlare di istanze e battaglie con un linguaggio spietatamente



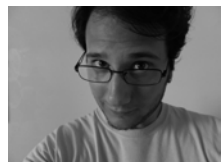
"Into the Inferno" (dentro l'inferno) documentario del 2016 diretto da Werner Herzog presentato alla 11ª Festa del Cinema di Roma e distribuito su Netflix il 28 ottobre 2016.

senza appigli nelle loro bocche da prima serata: nella distanza tra i volti delle interpreti del film di Placido e la gittata dell'assalto morale del testo (come già nel precedente abissale del cineasta, *La scelta*) c'è ancora una volta, implacabile, la verità oscena sulle mille deviazioni sulle quali sverna il meccanismo di finanziamento che accomuna il pachiderma dell'Auditorium a quello del sovvenzionamento "verticale" senza il quale si finisce a girare i film sotto i ponti (della tangenziale, come la Sala Mazda) tipo Karen Di Porto. Insomma, il valore ultimo della creatura di Antonio Monda è probabilmente sul serio quello di svelarsi come monumento cingolato al culto del cargo su cui fondiamo ancora oggi la scandalosa vacuità del cinema: quando Werner Herzog guarda *Into the Inferno*, non scruta nessuna casa di Jon Frum, la divinità che gli abitanti di Tanna hanno mutuato dalle fattezze di un soldato americano atterrato sulla loro isola del Pacifico durante la Seconda Guerra Mondiale per portare alla gente ogni tipo di dono, provviste e ricchezza. C'è forse al giorno d'oggi una metafora

più forte di quello che continuiamo a fare in manifestazioni come quella capitolina, dell'attesa infinita per il ritorno di un mito a stelle e strisce alla guida di un aereo merci stracolmo di beni luccicanti? Jon Frum aleggia su ogni storia raccontata durante la Festa del Cinema, ogni "incontro ravvicinato", ogni red carpet sfiatato, ogni evento collaterale ad opera dei soliti campioni dell'*engagement* da aperitivo ZTL: per Herzog il fantasma del munifico marine è chiaramente Netflix, che gli ha permesso di girare intorno al mondo a raccontare storie di vulcani e vulcanologi, e la forma a episodi del suo documentario riesce nella magia di tenere insieme i *mondo movie* di una volta con i *survival* frammentati da canale satellitare di oggi, con il dubbio che forse in realtà Frum sia proprio Herzog stesso, in visita da un'altra dimensione a noi disgraziati che continuiamo ad accalcarci a vivere alle pendici del cratere, senza nemmeno sapere se sotto la crosta c'è ancora magma o solo cenere.

Sergio Sozzo

David Mamet alla Festa del Cinema di Roma



Andrea Fabriziani

Cappello nero in testa e i soliti occhialini colorati, sua moglie al fianco, gli onori e gli oneri di un premio Pulitzer e due nomination al premio Oscar. Il drammaturgo di Chicago sbarca a Roma, dopo che Luca Barbareschi e Marco D'Amore hanno portato in scena due delle sue pièce più celebri, *American* (Glengarry Glen Ross, 1984) il primo e *American Buffalo* (Id., 1975) il secondo. Accompagnato da sua moglie, la splendida Rebecca Pidgeon, passa sul red carpet per poi entrare nella Sala Petrucci dell'Auditorium Parco della Musica, accolto da un fragoroso applauso dei fan. Scrittore teatrale di successo, saggista ampiamente citato e pubblicato in diversi paesi, regista e sceneggiatore, David Mamet, nato da genitori ebrei a Chicago nel 1947 e cresciuto artisticamente nel Vermont, è

diventato famoso al grande pubblico con *Glengarry Glen Ross*, opera premiata con il Pulitzer. Le sue prime parole al pubblico: il suo cappello, un borsalino, è un omaggio al suo concittadino Al Capone, che i suoi nonni dicevano di aver conosciuto. Sempre ironico e tagliente, famoso eppure sempre in secondo piano, sempre convinto che buona parte del proprio mestiere consista in stuzzicare, infastidire e far arrabbiare le persone: il politicamente correct, come dice lui, è una sorta di patologia. "Drammatizzare fa parte della nostra natura" dice nel primo capitolo del suo saggio *I tre usi del coltello* (1996), quasi parafrasando Peter Brooks e infatti il suo mestiere poliedrico è guidato in maniera costante da un'insita ricerca della Verità, quasi un'ossessione per ciò che si cela dietro al raccontare una storia che necessariamente deve partire da un conflitto, da un dualismo, da due realtà antitetichette: "Il dramma è sempre fondato su una menzogna

e si risolve quando questa viene svelata", dice, citando poi la recita della morte di Gonzago in Amleto, momento in cui attraverso la dimensione della messa in scena si dischiude la realtà delle cose. Antonio Monda, direttore artistico del festival, gli pone diverse domande, partendo da sette clip tratte dai suoi film (sia quelli da sceneggiatore che quelli da regista). Si parte da *Phil Spector*, film per la HBO da lui scritto e diretto, interpretato da Al Pacino e Helen Mirren. Subito il narratore racconta gli aneddoti dietro le quinte: la Mirren ha sostituito Bette Midler dopo due settimane di riprese, allontanatasi dal set per problemi di salute. Mamet è noto per i dialoghi brillanti (spesso conditi con abbondante turpiloquio) e per l'attenzione alle diverse dinamiche narrative, e infatti seguono sequenze tratte da *Spartan* (2004) e *Heist - Il colpo* (Heist, 2001), alterando dialoghi arguti costruiti nel dettaglio e

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

adrenaliniche scene di azione in cui l'elemento verbale è rarefatto. Quindi una divertentissima scena tratta da *Hollywood, Vermont* (State and Main, 2000) e due scene tratte da *Gli intoccabili* (The Untouchables, 1987), tra cui la celebre sequenza della sparatoria nella stazione



David Mamet

centrale di Chicago. È la potenza delle azioni, sono quelle che caratterizzano i personaggi, e qui Mamet cita Aristotele dicendo che non esistono i personaggi, esistono solo le azioni. Le battute vengono dopo e l'interpretazione dell'attore ci mette il resto. Non a caso, tra i suoi maestri fa riferimento ad Harold Pinter, il drammaturgo e sceneggiatore premio Nobel che nei suoi scritti ha indagato le relazioni tra le persone, ha inventato un nuovo modo di dialogare e ha cambiato l'idea stessa di drammaturgia. Incalzato dalle domande di Monda e dalle risate del pubblico alle sue battute, Mamet passa da un aneddoto all'altro durante l'intervista: racconta divertito di come Sean Connery un giorno telefonò alla sorella dello scrittore per confortarla da un periodo difficile, delle scappatelle di Paul Newman durante la lavorazione di *Il verdetto* (The Verdict, 1982). Parla del suo saggio *Bambi contro Godzilla* (2007), in cui spiega che uno dei problemi di Hollywood è che porta in sala circa 2500 film all'anno e che solo l'1% di questi è di buona qualità, ma che allo stesso tempo si ha la possibilità di affinare le tecniche di scrittura proprio attraverso la pratica, con una completa dedizione allo scrivere, scrivere e scrivere ancora. Parla della sua scrittura, del suo stile affilato, di quanto ci tenga al proprio lavoro e del fatto che una delle poche improvvisazioni che ha concesso ai propri attori in tutta la sua carriera è stata una piccola battuta pronunciata da Alec Baldwin in *Hollywood, Vermont*. "Io ho lavorato con gli attori tutta la vita. Con i migliori al mondo, sono stato molto fortunato. Ma nessuno mi ha mai detto: qui tu hai scritto A, posso dire B? È una questione di rispetto: perché io so scrivere e non so recitare, esattamente come loro sanno recitare ma non sanno scrivere un film". Famoso eppure sempre in secondo piano, uno scrittore cult, come si dice oggi di quegli autori fuori dagli schemi, di quelli che fanno scuola, di quelli che "la mia professione è infastidire la gente. Sono stato premiato fin troppo per questo. Sarebbe di un'enorme ingratitudine cambiare proprio adesso".

Andrea Fabriziani

Al film *Afterimage* di Andrzej Wajda il premio di Diari di Cineclub alla Festa del Cinema di Roma. Menzione al documentario *L'arma più forte – L'uomo che inventò Cinecittà* di Vanni Gandolfo

11. Festa del Cinema di Roma 13/23 ottobre 2016

Premio Diari di Cineclub

La Giuria del Premio **Diari di Cineclub** – periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica, prima edizione, composta da Catello Masullo, presidente (Direttore di Il Parere dell'Ingegnere) Ugo Baistrocchi (funzionario MiBACT), Maria Caprasecca (redazione **Diari di Cineclub**), Paola Dei (Psicologa dell'Arte del Cinema), Anna Maria Stramondo (funzionaria MiBACT), Simone Emiliani (condirettore Sentieri Selvaggi), Sergio Sozzo (condirettore Sentieri Selvaggi), Angelo Tantarò (direttore **Diari di Cineclub**), riunitasi sabato 22 ottobre ore 14 presso la sede della Festa al Villaggio del Cinema Viale P. de Coubertin) ha attribuito il Premio **Diari di Cineclub** al film:



Afterimage di Andrzej Wajda

con la seguente motivazione:

Per il mix ben amalgamato fra parte drammaturgica, atmosfere e sottolineature sonore ma soprattutto per aver restituito dignità a un grande artista e teorico della visione.

Inoltre la stessa giuria ha voluto menzionare il premio per il miglior documentario sul cinema:



L'arma più forte – L'uomo che inventò Cinecittà di Vanni Gandolfo

Per aver saputo raccontare la storia di un sognatore ingiustamente dimenticato, Luigi Fredi, primo Direttore della Direzione Generale della Cinematografia, inventore del Centro Sperimentale di Cinecittà e del cinema pubblico italiano.

I grandi maestri continuano a regalare lezioni anche oltre la vita: L'esempio di Andrzej Wajda

Al film *Afterimage* di Andrzej Wajda il premio di Diari di Cineclub alla Festa del Cinema di Roma



Paola Dei



Catello Masullo

Nell'ultimo capolavoro di Steven Spielberg, "Il Ponte delle Spie", la spia russa (splendidamente interpretata da Mark Rylance, Oscar per miglior attore non protagonista) si rivolge al suo avvocato, un monumentale Tom Hanks, con una locuzione russa di ammirazione: "Stoiky Mujic", che è l'equivalente di "uomo tutto d'un pezzo". Il protagonista di "Powidoki-Afterimage", il famoso artista polacco Wladyslaw Strzemiński, è un "uomo tutto d'un pezzo" per antonomasia. Un uomo

che non si è mai piegato alle pressioni del regime comunista polacco. Arrivando a perdere tutto, il lavoro, la sua cattedra universitaria, la reputazione, la tessera del sindacato artisti che aveva fondato, e, perfino, la vita, pur di affermare la propria irrinunciabile libertà. Si tratta dell'ultimo film realizzato dal maestro polacco Andrzej Wajda. Alla veneranda età di 90 anni. E deceduto di recente, dopo averlo terminato. Atteso alla festa del Cinema di Roma per presentare questo suo ennesimo capolavoro, il regista polacco è stato comunque presente con le sue incommensurabili capacità narrative, drammaturgiche e creative che hanno fluito liberamente davanti agli occhi di noi spettatori dando forma al rigore ed all'impegno culturale con meravigliosi arabeschi colorati che hanno unito e sovrapposto le vite dei due grandi uomini polacchi: il pittore Wladyslaw Strzemiński e il cineasta Andrzej Wajda. Entrambi capaci di interrogarci da vicino sul senso della nostra vita. È inevitabile considerare, pertanto, questo film come una eredità culturale. Il film è lucidissimo. Un Wajda doc. Il più grande raccontatore della storia polacca che con una visione capace di osservare gli eventi da molteplici punti di vista: estetico, culturale, politico, sociale, ha avuto il potere rivitalizzante di impattare sui sensi di milioni di individui e sull'immaginario collettivo. Il marchio di fabbrica è inconfondibile. Film alto. Impeccabile. Toccante. Imperdibile. Non c'era da aspettarsi di meno da un uomo che fu capace di far incontrare Lech Walesa e Oriana Fallaci e raccontarcene lo sviluppo nel suo film: *Walesa. L'uomo della speranza*. Non è casuale che fra i suoi film si trovino titoli come: *L'uomo di marmo*, o: *L'uomo di ferro* e ancora: *L'uomo della speranza*, tutte opere unite da un filo comune che intende

fornire una ridefinizione e una comprensione maggiore della condizione umana. Il suo impegno e la sua passione per la Patria non sono mai venuti meno e non hanno mai ceduto a sentimentalismi o pruderie. Nei suoi film i movimenti corporei, le chiome mosse dal vento, gli sguardi rappresentano impronte indelebili dell'espressione umana e dell'identità unica e insostituibile di ogni individuo da lui descritto. Soprattutto con questo ultimo film ha fornito contributi al mondo dell'arte ed a quello della scienza, intesa come sopravvivenza della memoria. Al film *Afterimage* è stato assegnato il Premio **Diari di Cineclub** – periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica, prima edizione, alla 11-esima Festa del Cinema di Roma con la seguente motivazione: "*Per il mix ben amalgamato fra parte drammaturgica, atmosfere e sottolineature sonore ma soprattutto per aver restituito dignità a un grande artista e teorico della visione*". Wajda in questo film usa un linguaggio asciutto. Geometrico, nella specie. Sublime materializzazione della "Teoria della Visione" del grande artista Wladyslaw Strzemiński, nato a Minsk nel 1893 e morto a Łódź 1952. Come ci dicono le notizie in nostro possesso, l'artista nella sua Polonia frequentò la scuola militare d'ingegneria a Pietroburgo, studiò arte a Mosca e partecipò attivamente al movimento d'avanguardia a Vitebsk. Impegnato in una comprensione sempre più ampia della pittura e della visione, successivamente organizzò a Vilnius una mostra "d'arte nuova" dando origine al movimento del costruttivismo polacco a cui seguì la costituzione dei gruppi Blok e Praesens. La sua ricerca pittorica che coincideva con la dignità della sua vita, fu incentrata sull'unismo, termine che lui usò intendendo stabilire una unità organica fra forma, colore e composizione al quale giunse studiando il cubismo e il suprematismo. Sperimentò varie possibilità di lavoro e fu soprattutto negli anni fra il 1926 e il 1929 che per realizzare le sue opere usò soltanto due colori e due tonalità. Come abbiamo visto nel film, fu uno dei professori più seguiti e apprezzati all'Accademia di Łódź, sempre fedele a se stesso e con una rara profondità d'animo che il regista Wajda mette in evidenza con la profondità di campo di alcune significative scene. Strzemiński, come abbiamo sottolineato sopra, rappresenta infatti un alter ego del grande regista. A lui Wajda fa pronunciare battute significative. Come "L'uomo rappresenta quello di cui ha consapevolezza". Oppure: "Nell'arte e nell'amore si può dare quello che si ha". Ed ancora: "Ogni quadro di



composizione possiede la consapevolezza dell'insieme". Un vero testamento artistico e culturale. A coronamento di uno straordinario percorso. Suo padre era un ufficiale di cavalleria dell'esercito polacco ucciso nel terribile eccidio di Katyń del 1940, raccontato dallo stesso Wajda in un memorabile film del 2007, giustamente candidato all'Oscar come miglior film straniero. Si era formato all'Accademia di Belle Arti di Cracovia ed alla Scuola superiore di cinema di Łódź, dove hanno studiato Roman Polanski e Krzysztof Kieślowski. Debuttò da regista a ventisette anni con "Generazione" (1955), che annovera tra gli interpreti anche un ventiduenne Roman Polanski. Seguono "I dannati di Varsavia" (1957), Premio Speciale della Giuria al festival di Cannes, e "Genere e diamanti" (1958), vincitore del premio della critica internazionale alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, entrambi di ambientazione bellica, come il film di esordio. Fra i suoi temi preferiti l'eroismo della quotidianità e la tragica impotenza dell'uomo davanti alla storia e al destino, lo spirito di sacrificio e l'orrore provocato dalle guerre. Wajda riesce ad ottenere progressivamente finanziamenti sempre più importanti, realizzando pellicole potenti, anche per il grande pubblico, quali "Generi sulla grande armata" (1965), "Tutto in vendita" (1969), "Generazione", "La terra della grande promessa" (1975), vincitore del Festival di Mosca, premio Luchino Visconti del 1978 ai David di Donatello e primo dei suoi film a ottenere una candidatura al premio Oscar come miglior film straniero. Subito bissata l'anno successivo con "Le signorine di Wilko", e ribadita nel 1981 con "L'uomo di ferro", Palma d'oro al festival di Cannes, che racconta in modo impareggiabile i primi successi del movimento Solidarność, con Lech Walesa in un cameo nei panni di se stesso. Cosa che gli costerà cara, infatti con la emarginazione in Polonia in seguito al colpo di stato del 1981 del generale Wojciech Jaruzelski: perde la direzione del suo studio di produzione, il suo posto di docente alla Scuola di cinema di Łódź ed è costretto a dimettersi dalla presidenza dell'Associazione

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dei cineasti (in pratica una riproduzione in fotocopia della storia di Wladyslaw Strzemiński, che racconta nel suo ultimo film). Non gli restò che rifugiarsi in Francia, dove girò "Danton" (1983), sullo scontro ideologico tra due protagonisti della rivoluzione francese, Robespierre e Danton (interpretato da Gérard Depardieu), potente metafora della attualità: le rivoluzioni che si trasformano in un regime di terrore che "divora i suoi stessi figli". Questo suo primo film francese vince il premio Louis-Delluc, il premio César per il miglior regista e il premio inglese BAFTA per il miglior film straniero. Nello stesso anno realizza una produzione tedesca, "Un amore in Germania". Nell'anno di svolta mondiale, il 1989, Wajda torna in Polonia, gli viene affidata la direzione artistica del Teatro Powszchny di Varsavia e viene eletto senatore. Nel 1990 gli viene attribuito il prestigioso European Film Awards alla carriera, terzo regista europeo ad ottenerlo, dopo Federico Fellini e Ingmar Bergman. Sempre nel '90 gira "Dottor Korczak". Nel 1998 il Leone d'oro alla carriera e nel 2000 il Premio Oscar alla carriera, a seguito della famosa lettera di Steven Spielberg, in cui scriveva: «L'esempio di Andrzej Wajda ricorda a tutti noi, in quanto registi, che di volta in volta la storia potrebbe avere un profondo e inaspettato bisogno del nostro coraggio; che il nostro pubblico potrebbe voler essere elevato spiritualmente dalle nostre opere; che ci potrebbe essere richiesto di mettere a rischio la nostra carriera per difendere la vita civile del nostro popolo. Per ciò che rappresenta e quello che ha fatto per l'arte del cinema, richiedo rispettosamente di voler considerare Andrzej Wajda per l'assegnazione del premio Oscar alla carriera nel marzo 2000». Ma la prestigiosa statuetta non fa sedere sugli allori l'inossidabile ed instancabile regista polacco. Che gira il ricordato "Katyn", sulla efferata strage a sangue freddo compiuta dall'NKVD (Commissariato del popolo per gli affari interni, un commissariato governativo dell'Unione Sovietica) di 22000 ufficiali e soldati dell'esercito polacco, tra i quali suo padre, Globo d'oro come migliore film straniero in Italia, e quarta candidatura al premio Oscar per il miglior film straniero. Nel 2013 è di nuovo alla Mostra di Venezia con "Walesa. Uomo della speranza", Premio Persol. Muore all'età di 90 anni, pochi giorni prima della presentazione dell'opera sopra citata, "Powidoki" (Afterimage, 2016), alla XI edizione della Festa del Cinema di Roma, nel cui programma è ancora stampato l'appuntamento del suo programmato incontro con il pubblico. Sarebbe stata l'ennesima lezione di cinema e di vita. Che continuerà, comunque, a darci con la sua opera eterna.

Paola Dei e Catello Masullo

Afterimage (titolo originale Powidoki) diretto dal regista polacco Andrzej Wajda. Scritto da Andrzej Mularczyk. Nel cast Boguslaw Linda, Bronislawa Zamachowska, Zofia Wichlacz, Tomasz Wlosok, Paulina Galazka, Mateusz Rusin, Irena Melcer.

L'arma più forte - L'uomo che inventò Cinecittà

Il premio di Diari di Cineclub alla Festa del Cinema di Roma per il miglior documentario sul cinema



Ugo Baistrocchi

Anche per il cinema pubblico c'è stata un'epoca di giganti. Poi è venuta l'epoca dei nani sulle spalle dei giganti. Oggi, che viviamo nell'epoca delle pulci sulla testa dei nani sulle spalle dei giganti, il regista Vanni Gandolfo ha per fortuna ascoltato il suggerimento di Valeria Della Valle di raccontare la storia di Luigi Freddi, uno dei pochi, forse l'unico, gigante del cinema pubblico italiano, in un documentario che è stato presentato in occasione dell'undicesima edizione della Festa del Cinema di Roma. Diciamo subito che Luigi Freddi era un fascista, un fascista della prima ora ma anche un futurista, amico di Boccioni e Marinetti. Non sappiamo se Freddi era un ingenuo che si illudeva di veder realizzati i propri ideali di un'Italia moderna attraverso il fascismo ma sappiamo che fu un fascista diverso. A differenza di tanti altri, nel dopoguerra non si riciclò, come molti, all'interno del re-



anni Trenta divengono una sola cosa. La linguista Valeria Della Valle, avendo studiato anche gli articoli, i documenti e il libro di Freddi per realizzare nel 2014 con il regista Vanni Gandolfo il documentario "Me ne frego!", che racconta come il fascismo avesse cercato di inventarsi una nuova lingua italiana, ha avuto l'idea di fare un film su Luigi Freddi. Nel documentario è Luigi Freddi, cui dà voce con molta efficacia un inatteso Diego Abbatantuono, a raccontare la propria storia ricorrendo alle parole dello stesso protagonista tratte dal suo



gime democristiano. Basti pensare a Nicola De Pirro, già direttore generale del Minculpop, a capo dell'Ispettorato per il teatro, ex-squadrista e sciarpa littoria, che dopo il 1945, come se niente fosse, ritornò al suo posto ma alle dipendenze del sottosegretario allo spettacolo Giulio Andreotti. Come racconta il film, Freddi fu processato, nel '46, con 64 capi di imputazione, e assolto ma quando poi gli venne chiesto di ammettere i propri errori si rifiutò e venne emarginato. Nel 1948 pubblica un libro straordinario, ormai introvabile, "Il Cinema" in due volumi, di cui l'editore Gremese ha ripubblicato nel 1994 un'edizione ridotta. In questo libro racconta con entusiasmo ma anche con rabbia e con dolore, la sua storia e quella del cinema pubblico italiano che negli

libro "Il Cinema", e ad immagini di repertorio. Gli unici inserti filmati sono le interviste alla figlia Angela Freddi che interviene ad integrare il racconto sia come testimone diretto sia per ricordare quanto il padre o la madre le raccontavano. Il documentario segue l'ordine cronologico degli avvenimenti e comincia con il primo viaggio in America, nel 1929, del trentaquattrenne Freddi che, giornalista del Popolo d'Italia, incontra casualmente a New York David Wark Griffith e scopre il cinema che proprio allora stava diventando sonoro. Quando torna in America nel 1933 per seguire la Trasvolata atlantica di Balbo riesce ad andare ad Hollywood dove ha modo di studiare come funziona la "fabbrica dei sogni", dove squadre

segue a pag. seguente

segue da pag. precedente

di soggettisti e sceneggiatori sfornano idee e copioni e dove la produzione di un film fa parte del ciclo integrato ideazione-produzione-distribuzione-esercizio. La visita ad Hollywood lo convince che se in Italia si vuole fare cinema sul serio bisogna mettere da parte certi piccoli produttori che sfruttano il cinema solo per arricchirsi con opere mediocri e creare, soprattutto grazie all'intervento dello Stato, delle strutture di tipo industriale. Tornato in Italia, come lui stesso racconta, in occasione di un incontro con Mussolini vorrebbe parlargli delle sue idee sul cinema ma non ne ha il coraggio. Per fortuna è lo stesso dittatore a chiedergli notizie su Hollywood. L'entusiasmo di Freddi nel riferire quello che ha visto e cosa si potrebbe fare per modernizzare il cinema nazionale, per costruire una "fabbrica dei sogni italiana" e fare del cinema "l'arma più forte" è tale che Mussolini gli chiede di presentare una relazione-progetto. Freddi consegna la sua relazione all'inizio del 1934. Passano i mesi senza che apparentemente succeda niente. Le proposte di Freddi, infatti, non sono gradite a tutti. I suoi nemici sono i dirigenti di un ente pubblico che non ha bel nome, "L'Unione Cinematografica Educativa", ma il cui acronimo suona molto bene: LUCE. In pratica i nemici di Freddi si annidano all'Istituto Luce, nato nel 1924, che utilizza il cinema esclusivamente come strumento di propaganda del regime e che, ironia della sorte, produce oggi un film su di lui. Freddi è contrario all'uso becero ed esplicito del cinema come strumento di propaganda. Lo Stato deve intervenire per creare un'industria cinematografica in grado di produrre film spettacolari capaci di sfidare le produzioni americane ed estere, in grado di sedurre ma in modo sofisticato gli italiani e fargli conoscere la grandezza del loro paese. Sicuramente si tiene conto delle idee di Freddi quando, alla fine del '34, viene istituito il Sottosegretariato per la stampa e la propaganda, guidato da Galeazzo Ciano, genero del duce, e al suo interno la Direzione per la cinematografia di cui Freddi diventa il primo direttore. Nel 1935 Freddi, grande organizzatore, dando attuazione al suo progetto riesce a far istituire il CSC-Centro sperimentale di cinematografia, la scuola per i professionisti del cinema, la seconda scuola di cinema del mondo dopo il VGIK di Mosca, l'Istituto statale di Cinematografia dell'Unione sovietica (oggi della Federazione russa) fondato nel 1919. È il primo mattone di quella struttura pubblica ancor oggi esistente. Nello stesso anno il famoso incendio degli stabilimenti di via Veio della Cines, la più importante società di produzione italiana, viene trasformato da Freddi in un'opportunità. L'industria cinematografica italiana ha bisogno di studi moderni e attrezzati. Alla fine dell'anno viene costituita una società (privata ma parzialmente pubblica), vengono stanziati fondi statali e il 28 aprile 1937 Mussolini inaugura Cinecittà, la città del cinema, un complesso di studi progettati in stile razionalista dall'architetto Peressutti, modernissimi, ancora più moderni di quelli



di Hollywood perché progettati appositamente per il sonoro. Proprio di fronte a Cinecittà viene costruita nello stesso stile la nuova sede del CSC. Il nome Cinecittà, un marchio di successo famoso in tutto il mondo, è una delle tante invenzioni di Freddi (N.B. Senza togliere nulla a Freddi bisogna però ricordare che "Cinecittà" è la trasposizione in italiano di "Cinéville", titolo dell'edizione francese di "Cinelandia", il romanzo del 1923 dello scrittore spagnolo Ramón Gómez de la Serna ambientato in una immaginaria città interamente dedicata al cinema, testo che Freddi, uomo colto, sicuramente aveva letto). Sono gli anni in cui i sogni di Freddi si realizzano ma si prepara anche il suo declino. È anche riuscito a far approvare, sempre nel '35, una legge per finanziare il cinema mediante degli anticipi ai produttori. Il Cinema italiano ha una scuola che sforna professionisti; ha studi, attrezzature, laboratori e industrie tecniche di prima qualità; ha finanziamenti per realizzare i suoi progetti. Sono possibili adesso grosse produzioni come "Scipione l'Africano" o "Luciano Serra pilota". Purtroppo Vittorio Mussolini, il figlio del duce, vuole fare il produttore cinematografico e si reca addirittura ad Hollywood per cercare di instaurare dei rapporti con le Majors americane. È un possibile pericoloso avversario per i progetti di Freddi. Lo Stato fascista poi non vuole più impegnarsi investendo nel cinema come lui vorrebbe. La legge Alfieri del '38 abolisce i contributi diretti e introduce quelli automatici, a posteriori, sugli incassi (quelli che l'attuale ministro Franceschini crede siano una sua originale invenzione). Ma il colpo più grave a Freddi viene dal decreto che limita l'importazione delle pellicole americane. È la fine delle relazioni commerciali tra Usa e Italia che invece Freddi stesso riteneva stimolanti e proficue, temendo il provincialismo e l'autoreferenzialità dell'autarchia. Costretto a dimettersi dalla Direzione Cinema viene nominato, nel 1940, presidente di Cinecittà, divenuta nel frattempo interamente pubblica, e poi anche direttore dell'ENIC (Ente Nazionale Industrie Cinematografiche), la società pubblica di produzione e distribuzione creata nel 1935 che nel 1941 controllava anche un circuito di quasi cento sale. Con l'8 settembre

comincia il declino definitivo di Luigi Freddi che licenziato si reca coraggiosamente a Cinecittà per salutare le maestranze e viene a sua volta salutato dai lavoratori, che gli dimostrano affetto e stima. Come racconta il film, Freddi riesce ancora a fare qualcosa per il cinema italiano. Dopo la nascita della Repubblica sociale, viene creato a Venezia, alla Giudecca e nei locali della Biennale d'arte, il Cinevillaggio, una struttura per la produzione cinematografica alternativa a Cinecittà. Freddi si impegna per salvare e trasferire a Venezia le attrezzature di Cinecittà che in gran parte erano state rubate dai tedeschi. Rintraccia il treno sul quale viaggiano diretti in Germania i preziosi macchinari e grazie anche all'intervento della moglie, Maria Chaliapine, che telefona a Goebbels di cui è amica personale, riesce a recuperare i preziosi materiali. Alla fine della guerra, come si è già detto, viene arrestato, processato e assolto. Dopo aver rifiutato di collaborare con il nuovo regime, rinnegando ipocritamente le proprie idee e il proprio lavoro, Luigi Freddi collabora ancora con qualche casa di produzione cinematografica fino all'inizio degli anni cinquanta e poi viene messo completamente da parte e dimenticato e muore nel 1977. "L'arma più forte - L'uomo che inventò Cinecittà" è il tardivo ma giusto tributo ad un vero dirigente pubblico che ha contribuito più di ogni altro con passione, intelligenza e tenacia, a inventare non solo Cinecittà ma il Cinema italiano, di cui ha creato le basi professionali, finanziarie e produttive che hanno reso possibile la sua ripresa e il suo successo internazionale nel dopoguerra.

Ugo Baistrocchi

L'ARMA PIÙ FORTE
L'uomo che inventò Cinecittà
un film di
VANNI GANDOLFO
da un'idea di
VALERIA DELLA VALLE
voce narrante
DIEGO ABATANTUONO
una distribuzione
ISTITUTO LUCE-CINECITTÀ

Omaggio a Cinecittà e alla sua nascita

Grazie a Luigi Freddi e alla sua storia raccontata da Vanni Gandolfo da un'idea di Valeria Della Valle, premio Diari di Cineclub per il miglior documentario sul cinema "L'arma più forte.- L'uomo che inventò Cinecittà"



Freddi e Mussolini



Mussolini al balcone di Cinecittà



Cicalino Cinecittà



Inaugurazione Istituto Luce



Ingresso Cinecittà



Lavori costruzione.

Foto Archivio Luce. Si ringrazia per la cortese collaborazione di Marlon Pellegrini di Istituto Luce Cinecittà

*Perchè l'Italia Fascista
diffonda nel mondo
più rapida la luce
della civiltà di Roma*

**Roma - Stabilimenti
Cinematografici**

CINECITTÀ

11. Festa del Cinema di Roma 13/23 ottobre 2016

Il nostro tappeto rosso. Abbiamo incontrato

Amici e collaboratori di Diari di Cineclub



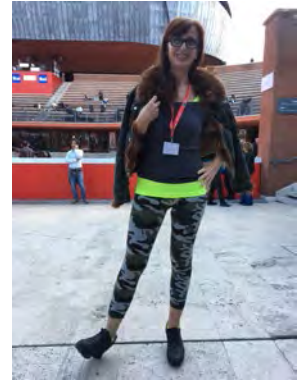
Italo Moscati, scrittore, regista



Maria Caprasecca, redazione Diari di Cineclub



Corinna Coroneo; attrice; Mauro John Capece, regista



Paola Dei, psicologa dell'arte del Cinema



Anna Maria Stramondo, funzionaria MiBACT



Luciano Volpi, Valdarno Cinema Fedic



Mario Patanè, Operatore Culturale di Acireale (CT)



Ugo Baistrocchi, funzionario MiBACT



Angelo Tantarò, Diari di Cineclub; Sergio Sozzo, Sentieri Selvaggi



Stefano Muroli, attore



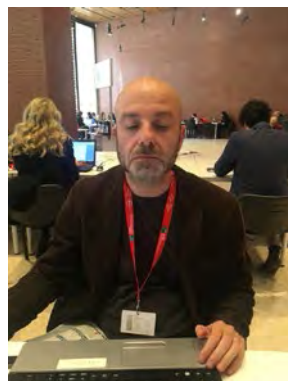
Gerardo Di Cola, storico del doppiaggio



Gabriella Gallozzi, Bookciak Magazine



Ugo C. Caruso, Storico dello spettacolo



Simone Emiliani, Sentieri Selvaggi



Catello Masullo, Il parere dell'ingegnere



Renato Quinzio, Nuovo Circolo del Cinema di Sassari (FICC)

Fantozzi, rozzo emblema dell'umana stupidità



Lucia Bruni

"L'anima è un individuo che riempie il tempo": è uno dei tanti messaggi che il poeta Novalis, ci regalava oltre duecento anni fa e che stranamente potrebbe suonare adatto a introdurre un argomento così grezzo e dozzinale come quello relativo alla filmografia di Fantozzi. Il poeta e filosofo tedesco non avrebbe mai immaginato che i suoi apoftegmi sarebbero serviti anche per far da contrappunto ad argomentazioni di così misero contenuto, ma la mia scelta non è a caso. Si parla di "anima", vale a dire la parte più sensibile e intima di noi, e di "tempo" che ci scorre accanto chiedendoci di "riempirlo" con la nostra materia, vale a dire con le nostre idee, la nostra personalità. È l'esatto contrario di ciò che avviene nella vita quotidiana del ragioniere Ugo Fantozzi, il quale, dimostrando di non aver dimistichezza né con l'una (l'anima) né con l'altra (il tempo) lascia che siano gli altri, primo fra tutti il suo datore di lavoro, a decidere delle sue azioni sia nel pubblico che nel privato. Nulla di nuovo, purtroppo; milioni di individui accettano questa condizione pur di sopravvivere nel tran tran quotidiano senza doversi accollare il peso di una scelta. Perché la scelta è sempre presupposto di una responsabilità. Ma quando questa condizione entra nel mondo dello spettacolo e diviene esempio di un *modus vivendi*, veicola pensieri e comportamenti, allora dobbiamo iniziare a guardarla con sospetto, e soprattutto da un'altra angolazione. Nel 1971, quando Paolo Villaggio scrisse quel libercolo "Fantozzi", che poi ha dato vita negli anni a una serie infinita di film, forse non immaginava di contribuire a una rovinosa discesa di stile nella vita e nel costume degli italiani. Di certo non ha accarezzato gli aspetti culturali, anzi, li ha strappati, li ha negati fino a distruggerli nella loro essenza (un esempio per tutti, la famosissima frase "La corazzata Potomac è una cacata pazzesca" a cui segue un'ovazione di novanta minuti) e soprattutto è andato sottilmente a mortificare quella vena di comicità tutta italiana che alcuni personaggi prima di lui, avevano esaltato. Totò, ad esempio (a cui qualcuno sciaguratamente ha voluto accostare il "nostro"), che giganteggia per sensibilità e capacità interpretativa; Alberto Sordi, sia pure nell'esaltazione della sua vena malinconica; e perché no, tutto il filone della commedia all'italiana; uno per tutti "Amici miei" del 1975 diretto da Mario Monicelli. Da "Fantozzi" (1975), "Il secondo tragico Fantozzi" (1976), "Superfantozzi" (1986) tutti diretti da Luciano Salce, a "Fantozzi subisce ancora" del 1983, "Fantozzi va in pensione" (1988) tutti e due di Neri Parenti, agli altri che cercano

di cavalcare i successi raccolti strada facendo, niente cambia nel personaggio: un perdente nato che si arrampica nella scala sociale per tentare di diventare simile ai suoi superiori. E lo fa non per accrescere il proprio "io" ma solo per sciocca vanagloria nella quale forse neppure crede. Tra l'altro, il personaggio di Fantozzi ha talmente condizionato l'attore Villaggio da renderlo di difficile identificazione in altri ruoli. Ricordate Totò e Gino Cervi nel film "Il coraggio" (testo tratto da un lavoro di Augusto Novelli), dove per un curioso accidente, il primo si trova forzato ospite nella casa del secondo? A parte lo stile e la qualità degli attori, il significato intrinseco del film aiuta a entrare nello specifico di un mondo, a prendere in esame i lati in luce e quelli in ombra; lo spettatore si sente in sintonia e si abbandona volentieri alla risata. D'accordo, era un film del 1955, in una Italia che sentiva ancora gli echi della guerra, ma proprio per questo gli va riconosciuto un doppio merito. Fantozzi che avrebbe avuto molto



più materiale da mettere sul piatto, non racconta nulla, se non la squallida vita sempre uguale di chi non è capace di riscattarsi e crescere. E da questa condizione non c'è scampo, non resta che cercare di sorridere per buttare giù il boccone amaro, senza possibilità alcuna di renderlo più accettabile. Il suo messaggio è quello di mostrare il lato meno nobile dell'italiano medio, quello che stupidamente tenta con l'acquiescente servilismo, di salire un gradino nella scala sociale senza per altro pretendere che questo sforzo venga riconosciuto e apprezzato. Anzi, questa conquista spesso diviene motivo di frustrazione. Un altro aspetto, purtroppo ancora una volta non edificante, è l'assenza di ogni riferimento agli universi della cultura, anzi, quando capita, si insiste nell'irriderne la valenza finendo per snaturare anche quel poco che questa potesse contare. Dunque, deleterio sul piano intellettuale. Ed era un momento, quello degli anni Settanta, molto fertile e ricco di vaste opportunità. L'unico risvolto che, a mio avviso, può inquadrare Fantozzi, è quello di far parte del mondo dei cartoni animati (motivo della sua presenza nel contesto degli articoli da me dedicati, da alcuni mesi, proprio a Cartoonia) in cui il paradosso e l'iperbole fanno spettacolo; ma non chiediamogli di più. C'è un divertente librettino dello storico Carlo Cipolla (ormai scomparso), il quale, avendo uno spiccato senso dell'umorismo, si divertiva a scrivere per gli amici senza rendersi conto che la sua penna sapeva scavare nel profondo e cogliere nel segno; si titola "Allegro ma non troppo", è del 1988 e dentro si trova un divertente percorso sul pensiero umano: "Le leggi fondamentali della stupidità umana". Lo consiglio.

Lucia Bruni

E la luce fu



Pia Di Marco

Ma l'Uomo sembra non farci molto caso, almeno a giudicare dalle tracce che ha lasciato nella storia delle arti figurative. Dai primi graffiti fino al medioevo infatti la luce sembra non essere ancora comparsa nella storia dell'uomo (sono una eccezione gli affreschi delle stanze pompeiane, nei quali troviamo accenni ai giochi che la luce può produrre su visi e corpi umani). Sarà soltanto nei dipinti del Rinascimento che la figura umana ci verrà incontro ben definita, con tutto il suo corredo di ombre, rilievi, plasticità, tuttavia non ancora così chiaramente urlate come avrà poi il coraggio di fare il Caravaggio, tanto che è ormai luogo comune abusato definirlo il pittore della luce, benché non sia il solo valoroso, Georges de La Tour con i suoi prodigiosi 'effetti candela' va anche oltre ma ha il torto di non essere famoso, quasi nessuno sa chi sia. Altro salto e arriviamo alla fotografia e al cinema. Qui naturalmente tutto si basa sulla



Georges de La Tour "San Giuseppe falegname" (1640)

luce e qui più che mai equivoci, fraintendimenti e giochi di parole folli sono la norma. La realtà è che gli inizi sono duri, la fotografia è penalizzata dalla bassa sensibilità dei negativi, si può girare solo in esterni giorno molto illuminati. Così si inventano gli 'studi' con vetrate al posto del soffitto nei quali in qualche modo la figura umana viene resa con qualche rispetto della tradizione pittorica. E mentre dilaga la feroce querelle se la Fotografia sia o no da mettere fra le Arti Maiuscole, passano gli anni, la tecnologia cammina e diventa possibile, per le riprese, utilizzare la luce artificiale. Ma qui altri equivoci. Intanto si dimenticano subito le più sane tradizioni pittoriche, spariscono rapidamente gli 'studi' a luce naturale e una sedicente 'arte fotografica' approfitta dei nuovi strumenti per sopravvalutarsi. Fotografi di gusto discutibile hanno la presunzione di raggiungere risultati supremi grazie alla luce artificiale, sedotti da effetti ottenibili ora con molte

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sorgenti luminose, sguazzando in sperimentazioni che li allontanano sempre più dalle regole (se si può dire così) che bene o male una onesta tradizione pittorica aveva suggerito. In pratica si dimentica che da tempo immemorabile, prima ancora che fossimo promossi al rango di homo erectus, siamo abituati a vedere il prossimo (e l'intera valle di lacrime) tutto sempre rigorosamente illuminato dall'alto, sia pure in grado diverso, secondo l'ora del giorno, la stagione, eccetera, cose tenute bene in conto dalla tradizione pittorica e che non possono essere sotterrate da un giorno all'altro per il capriccio di qualche spiritoso. Quei tentativi di dare nuove regole restano giochini privati, anche interessanti a volte, ma che non lasciano tracce. Corrado Alvaro, intuiva le ambiguità del mezzo espressivo, diceva che un mucchio di immondizia illuminato e fotografato in un certo modo può sembrare una torta nuziale. Autorevoli conferme arrivano da geniali sperimentazioni della Gestalt-Psichology (anni Trenta) a chiarire come certe nostre letture della realtà siano condizionate da meccanismi inconsci legati al dogma luce dall'alto, meccanismi che hanno la forza di 'scavalcare la cultura per parlare direttamente al profondo'. Nella ormai lunga storia del cinema purtroppo ben pochi hanno capito l'enorme importanza di queste cose. Da qui confusione, leggende, cantonate colossali. Per cui è normale quando senti dire di un film bella la fotografia, che nove su dieci sia proprio quando non è bella, quando è sbagliata. Cioè non deve essere bella, leccata (che luci ruffiane ti diano quasi la stereoscopia, o che la copia del film sia stampata talmente bene da fare spettacolo da sola). Il compito della Fotografia in un film non è di essere bella, ma di esprimere le cose giuste in quel dato momento del film, di restituirti l'atmosfera che la narrazione comanda, senza la quale il film 'non funziona'. È un capitolo che bisogna aprire prima o poi. Abbiamo una critica parolaia quanto vuota (certe cose nessuna scuola te le insegna), insensibile al nuovo, che ha in mano solo categorie e strumenti della più polverosa cultura letteraria e teatrale e non ha mai avuto neanche il più lontano sospetto che possa esistere una relazione fra le luci con cui è illuminata una scena e l'inconscio dello spettatore. È venuto il momento di ammettere che c'è bisogno di una svolta cultural/antropologica per capire cosa sia cinema e poterne parlare. Ora che l'era digitale ha fatto piazza pulita dei punitivi condizionamenti che pesavano sulla fotografia (la bassa sensibilità dei negativi costringeva a ubriacare di luce la scena), ora che è tutto facile, si offrono favolose possibilità che però a quanto sembra, se è vero che il buon giorno si vede dal mattino, non sono nemmeno sospettate da una generazione di cosiddetti 'direttori di fotografia', povere fate ignoranti abbonate al più bieco già visto, alla vecchia fotografia da studio per commedie con tutti i suoi pietosi corollari che non hanno più diritto di cittadinanza. Occorre affrontare una grande revisione di valori in fatto di cinema e mettersi d'accordo su cosa abbia diritto al passare del tempo e delle mode e cosa no.

Pia Di Marco

Non solo cinema per Emir Kusturica



Michela Manente

È fondamentale, dico, è assolutamente necessaria la sceneggiatura per la buona riuscita di un film? Emir Kusturica parlava di "gabbia aristotelica" come di quel processo dello "sceneggiare" che è implicito e inscindibile dalla settima arte. Quando guardiamo un'opera del maestro bosniaco naturalizzato serbo, rimaniamo affascinati dalle dosi di fantasia e immaginazione messe in atto: il mezzo cinematografico per Kusturica deve eccitare lo spettatore, deve far aumentare la pressione sanguigna. Ma i film del maestro esemplificano anche l'epoca in cui viviamo, con la guerra sempre sullo sfondo, le contraddizioni della società odierna, il sogno contrapposto alla realtà in un dualismo in bianco e nero. L'integrazione di umorismo pungente con la ricerca critica e sociale della turbolenza politica che circonda la sua terra d'origine, rendono i film di Emir Kusturica unici in quanto stimolano, fino a provocare, le menti del pubblico consolidando il ruolo culturale del cinema non solo come intrattenimento ma anche come indiscutibile ed indipendente forma d'arte. Per aver interpretato la storia moderna del suo Paese, la ex Jugoslavia, il regista di fama internazionale si è aggiudicato due volte la Palma d'Oro (*Papà è in viaggio d'affari* nel 1985 e *Underground* nel 1995) ed ha presieduto la giuria di Un Certain Regard. Eppure, al culmine del suo successo, Kusturica ha quasi voltato le spalle al mezzo artistico che amava. Dopo aver ricevuto numerosi riconoscimenti internaziona-



Il ponte sulla Drina di Višegrad, patrimonio Unesco dell'umanità

li, tra cui un Leone d'argento, e apprezzamenti per i suoi contributi al cinema contemporaneo, ha differenziato la sua arte, prima dedicandosi alla musica (è in tournée in Europa con la sua No smoking orchestra) e poi spingendosi a tal punto

da farsi promotore di iniziative di rilancio socio-economico-culturale della Serbia e della Bosnia-Erzegovina. Proprio qui ha costruito, in meno di dieci anni, due città, la "città di legno" (Küstendorf, chiamata anche Drvengrad) e la "città di pietra" (chiamata Andricgrad): nella prima, un villaggio sulle montagne di Tara, nella cui parte settentrionale - partendo dal villaggio di Mokra Gora - parte una linea ferroviaria turistica resa popolare dal film *La vita è un miracolo*, prende vita - una volta all'anno - un festival cinematografico. Dal 2008, infatti, il villaggio ospita l'evento annuale Küstendorf Film and Music Festival, durante il



Emir Kusturica (1954) regista, attore, musicista e sceneggiatore jugoslavo naturalizzato serbo, in precedenza bosniaco

quale competono film e musica provenienti da tutto il mondo. Il Festival è noto per l'assenza di un red carpet e dei fasti tipici del mondo cinematografico. Nel cinema Stanley Kubrick, allestito all'interno del villaggio, i visitatori possono vedere l'episodio del maestro serbo contenuto nel film collettivo *All the invisible children*, dal titolo *Blue Gypsy*: un ragazzo viene rilasciato da un centro di detenzione giovanile; vuole essere un barbiere, tuttavia, suo padre lo costringe a rubare di nuovo. Chissà se il corto è stato visto anche da Monica Bellucci, in visita alla cittadina, dopo le riprese del film *On the milky way*, ultima fatica di Kusturica presentata a Venezia. L'altro etno-villaggio, intitolato in onore di Ivo Andric, lo scrittore premio Nobel nel 1961 che lì ambientò il capolavoro "Il ponte sulla Drina", è completamente di pietra. Anche questa "pazzia", una forma strana per la diffusione della cultura in mezzo ai monti balcanici, non è altro che una nuova Cinecittà per le esigenze del famoso regista, che ha già dichiarato che vi saranno girati i suoi due film futuri, "Pancho Villa" e lo stesso "Il Ponte sulla Drina". Kusturica da queste parti è molto amato; del resto è lui l'architetto del progetto, è lui che ha deciso cosa mettere dentro questo spazio di due ettari che comprende cinema, teatro, negozi, laboratori, un mercato. Forse questi eccessi culturali sono possibili ancora solo nei Balcani.

Michela Manente

Francesco al cinema



Mario Dal Bello

San Francesco è sempre di attualità. Anche al cinema. E' appena uscito il film dei francesi Renaud Fély e Arnaud Louvet, "Il sogno di Francesco". Un lavoro breve, asciutto, sospeso tra narrazione reale e biografia romanzata, come hanno dichiarato gli stessi autori. Una storia piccola, senza grandi folle, senza estasi, rigorosamente laica. Francesco appare certo un uomo innamorato del vangelo, ma la sua rivoluzione, il suo sogno utopico è più quello di una rivoluzione sociale – la fraternità – che il desiderio di una sequela alla lettera del Cristo, dalla quale poi discendestoricamente – l'esperienza sia della povertà assoluta che della fraternità. I registi indagano in modo particolare il dissidio reale dentro il movimento creato da Francesco, sintetizzato nel conflitto tra lui e frate Elia, un'amicizia autentica ma difficile. Se Francesco, dovendo riscrivere la regola per il papa, è contrario a qualsiasi addolcimento, Elia, più attento al rapporto con l'istituzione e al futuro dell'Ordine, punta ad un rallentamento dell'austerità. Francesco è il sognatore, il carismatico, Elia è l'uomo pragmatico, ed anche ambizioso. C'è in questo racconto qualcosa di più interiore rispetto ad altri film su Francesco, espresso dai colori ombrati dell'autunno e dell'inverno, dai costumi laceri, dalla gioia semplice e dalla presenza del dolore che è fisico e spirituale: sia in Francesco che in Elia. Se quest'ultimo infatti tenta il suicidio – episodio inventato ma rivelatore –, l'altro soffre nel corpo indicibilmente e nell'anima, nella caverna, stigmatizzato (ma qui il razionalismo francese innesca il dubbio). Tra piccoli cori di frati che cantano in latino, prelati con costumi che paiono presi dagli affreschi di Giotto, Elio Germano è un Francesco entusiasta e deciso, duro e tenero, perdonatore e semplice, in fondo più vicino al carattere reale del santo, come emerge dagli studi storici di un Franco Fortini. Il confronto con altri film "francescani" – oltrepassando le fiction televisive, come quella del 2002 della Rai interpretata con passione da Raoul Bova -, porta a delle declinazioni assai diverse l'una dall'altra. A parte l'hollywoodiano Francesco d'Assisi del 1961, dai tratti agiografici e spettacolari, occorre citare Francesco giullare di Dio di Rossellini (1950), cui del resto si ispirano in parte gli attuali registi francesi. Undici episodi narrati in chiave didascalica, in bianco e nero, ove Francesco è più un rivoluzionario sociale che religioso in senso stretto, in un film austero, di poesia trattenuta dove i fatti si commentano da sé stessi, dato che il regista pare stare nell'ombra a narrare. Nonostante l'intento rigorosamente



Elio Germano e Alba Rohrwacher ne "Il sogno di Francesco"

comunicativo, la poesia francescana rifulge, soprattutto nelle atmosfere, raccontate con la semplicità dei Fioretti da cui provengono. Fratello sole, sorella luna di Zeffirelli (1971) è oggi un film trascurato, perché pare espressione dei "figli dei fiori" sessantottini più che del reale messaggio francescano. Pure, la poesia di Francesco, il suo amore incontenibile per la natura – presentata nella sua veste meravigliosa -, il suo cantare la vita con una ingenuità sorprendente, sono motivi tutt'altro che

primo, del 1966, interpretato da un ribelle Lou Castel, in bianco e nero, è forse il più originale dei tre: intenso, scapigliato, con un santo che vive radicalmente la sua scelta anche di fronte al papato e agli oppositori, fino a morire, è fresco, antiretorico e antiagiografico. Un Francesco giovane ribelle, zingaro dell'anima e del corpo, fedele al suo Cristo: ed in questo la Cavani sembra aver centrato il cuore del santo, in un film fortemente sociale ed accusato perciò di "cattocomunismo". La Cavani vi ritorna



trascurabili. E se il senso melodrammatico è onnipresente – si vedano la scena maestosa dell'incontro con papa Innocenzo o la cavalcata sotto la neve dell'imperatore tedesco o la scena della "spogliazione" davanti al vescovo di Assisi – pure Zeffirelli centra la forza dirompente del ragazzo innamorato del Cristo: raramente questo "innamoramento" è stato presentato in modo tanto acceso nel cinema. In definitiva, questo è un film di giovani che cercano e vivono un ideale, come è stato poi nella realtà storica, anche se poi il regista riveste il grande affresco di languori e dolcezze eccessive. Su di un'altra sponda stanno i tre film di Liliana Cavani. Il

nel 1989 con la star hollywoodiana Mickey Rourke, assai lontana fisicamente almeno, dall'iconografia del santo. Narrato con ampi flashback da Chiara e dai confratelli, il film racconta in particolare l'episodio delle stimmate. Forse è la parte più originale e profonda della narrazione. L'umanità di Francesco – la sua lotta ad esempio per la castità – è rappresentata dal silenzio tra le nevi e le fore, da questo momento mistico che non si vede ma di cui si avvertono le conseguenze nel corpo e nell'anima, filmate in modo drammatico e al contempo dolcissimo. La soavità del dolore amato: è uno dei momenti più belli del film, in cui la regista ha colto la spiritualità del santo, incentrata su "Madonna povertà" come conseguenza dell'"Amore non amato" che è poi il passo decisivo della rivoluzione francescana. Tornando al recente lavoro francese, si può concludere come il cristallo poligonale che è il carisma francescano possa dare più immagini del santo, ciascuna in parte corrispondente all'itinerario di una delle personalità più grandi della storia, ma nessuna comunque esauriente. Francesco è troppo grande per esser raccontato "tutto" in un film.

Mario Dal Bello

La fine di un'epoca rivive in un romanzo

Le fotografie della nostra vita



Luigi Proietti

Il 5 novembre del 1958, al ristorante *Rugantino* di Roma a Piazza Sonnino, alla festa per i 25 anni della contessina Olga di Robilant, ci fu l'inatteso spogliarello di Aichè Nanà, una giovane ballerina. Lo spettacolo scatenò i flash dei paparazzi che

si erano imbucati alla festa ma gli agenti di polizia, presenti per il servizio d'ordine, sequestrarono ai fotografi tutti i rullini con gli scatti fatti senza autorizzazione a una festa privata. Tutti meno uno... quello del fotografo Tazio Secchiaroli, che Enrico Lucherini e Matteo Spinola, divenuti in seguito la più celebre coppia di *press agent* del cinema italiano, riuscirono a salvare. Come disse Enzo Biagi in un'intervista a Secchiaroli: "...adesso lo spettacolo di Aichè Nanà lo darebbero pure a un convegno delle casalinghe", ma nell'Italia di allora, quan-



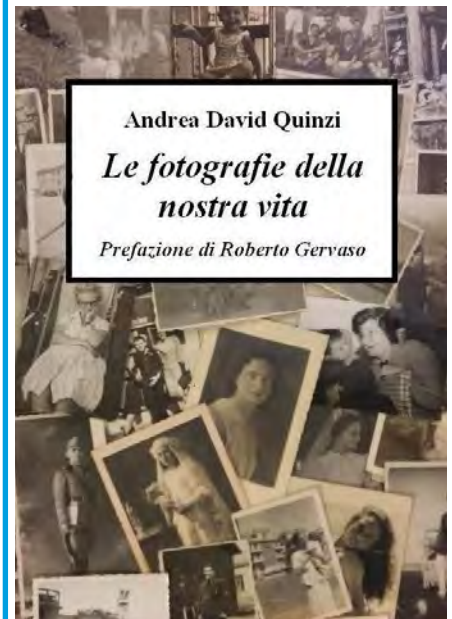
do le fotografie furono pubblicate da *L'Espresso*, scoppiò uno scandalo, si parlò di immoralità, di corruzione, di orgia! E il settimanale venne sequestrato. Da anni lo spogliarello del *Rugantino* è fonte di ispirazione per film, copertine e pubblicità. Già cinque mesi dopo il fatto, nelle riprese del suo film *La dolce vita*, Federico Fellini girò una scena in cui una donna si spogliava durante una festa... L'anno dopo la pellicola ebbe un enorme successo: oltre un miliardo di lire di incasso, la Palma d'Oro a Cannes, un David di Donatello, tre Nastri d'Argento e l'Oscar per i costumi. Cinquantotto anni dopo, la notte del *Rugantino* è diventata il perno di un romanzo, in cui si fondono cinema e *guerra fredda*, divi di Hollywood e agenti del KGB: *Le fotografie della nostra vita*, scritto dal giornalista e addetto stampa Andrea David Quinzi (fotografienostravita@email.it). Il titolo del film di Fellini viene oggi usato per indicare la Roma degli anni '50 e '60, quella di Via Veneto e del *miracolo economico*, dei *paparazzi* e della *Hollywood sul Tevere*. In realtà si tratta di un controsenso, il film *La dolce vita* non voleva rispecchiare la spensieratezza di quegli anni. Fellini, infatti, descrisse una Roma corrotta, bigotta, cinica, con scene squalide come quella ambientata nella povera casa della prostituta; e storie tragiche come il tentato suicidio della moglie del protagonista, o la morte di un uomo che si toglie la vita dopo aver ucciso i suoi figli. E sembra che dalla sceneggiatura fu tagliata la scena di una ragazza che, durante una festa, finiva arsa viva su un

motociclo per un incidente. Nulla a che vedere con la leggerezza e la *joie de vivre* per cui oggi ricordiamo con malinconia gli anni della *dolce vita*. "Roma era, in quegli anni, l'esatto opposto di quanto Fellini ha raccontato nel suo film - ha scritto la contessa Olga di Robilant - Era amabile, estrosa e leggera; era un luogo nel quale la gioiosa risata aleggiava come il ponentino e non conosceva violenza, classismo né discriminazioni o calcoli, o cattiveria" (olgopinions.blog.kataweb.it/2009/04/19/la-vita-amara/). La scena dello spogliarello è forse l'emblema più evidente di questa differenza. Nelle fotografie di Secchiaroli si vede un'atmosfera divertita e scanzonata intorno alla giovane Aichè, lontanissima da quella annoiata e malinconica che circonda lo spogliarello di Nadia, la signora ricca e matura del film. Si potrebbe affermare che fosse più vicina allo spirito dei tempi la parodia di *Totò, Peppino e la dolce vita*, diretta nel 1961 da Sergio Corbucci. Come in un vecchio film in bianco e nero *Le fotografie della nostra vita* descrive atmosfere, luoghi e perso-

naggi di una Roma che, uscita distrutta e affamata dalla guerra terminata solo 13 anni prima, si era trasformata nell'attiva e mondana capitale del cinema, con gli alberghi e i locali notturni frequentati dalle star di Hollywood. Ma il libro parla anche dei

problemi che travagliavano la città: la speculazione edilizia, i baraccati, la corruzione. Perché fu allora che ebbe inizio quel processo irreversibile che avrebbe trasformato una Roma ancora a misura d'uomo in una metropoli ricoperta di palazzi e invasa da migliaia di automobili, che proprio allora superò il milione di abitanti. Una realtà descritta attraverso gli occhi dei protagonisti della storia: "Il romanzo è costellato di personaggi di ogni risma e rango e di varie nazionalità - ha scritto il giornalista Roberto Gervaso nella prefazione del libro - che intrigano, coinvolgendo persone estranee al complotto e ha il pregio, il grande pregio, di essere ambientato a Roma. Una Roma che ho ben conosciuto e per la quale, confesso, ho una gran nostalgia: quella della "dolce vita".

Luigi Proietti (Gino per gli amici), fotoreporter e pubblicitario, nato a Roma nel 1934. Grande amico del famoso *press agent* Matteo Spinola e dello storico addetto stampa Titanus Carlo Balestrazzi, è stato uno dei fotografi della *dolce vita*. Il 5 novembre del 1958 era tra i presenti alla celebre festa di Olghina di Robilant al *Rugantino* di Roma. Ha avuto modo di conoscere i più famosi attori italiani del passato tra i quali: Claudia Cardinale, Virna Lisi, Sophia Loren, Maurizio Arena, Carlo Croccolo, Vittorio Gassman, Nino Manfredi, Franco Nero e Alberto Sordi



Andrea David Quinzi
Le fotografie della nostra vita
Prefazione di Roberto Gervaso

SINOSI

Roma, novembre 1958. Nel Rione Testaccio viene trovato il cadavere di un uomo. Le indagini portano il Commissario Bordin sulle tracce di Gino, un fotografo di Via Veneto, ma un ordine del Governo gli impone di abbandonare il caso e passarlo a un agente della CIA: Sal Ciccone. La ricerca di un rullino fotografico unirà i destini di questi tre uomini, coinvolgendoli in una delle battaglie segrete della *guerra fredda*. Tra locali notturni, hotel di lusso e vicoli silenziosi, divi del cinema, fotografi e agenti del KGB, i tre si ritroveranno alla festa della contessa Olga di Robilant al ristorante *Rugantino* di Trastevere. Qui il celebre spogliarello di una ragazza deciderà la loro sorte, diventando il simbolo della *dolce vita*.

RECENSIONE

Le fotografie della nostra vita è un giallo storico in cui, tra cinema e spionaggio, rivivono, basandosi su documenti e testimonianze, le atmosfere, le immagini ed i personaggi, di un periodo della vita italiana passato alla storia come: 'La dolce vita'. Un'epoca che rappresentò lo spartiacque tra le miserie e le tragedie della guerra, che pochi anni prima aveva insanguinato e messo in ginocchio il paese, e le speranze e gli abbagli di un'Italia lanciata verso il benessere ed il boom economico. Un'Italia in cui le tradizioni, i dialetti ed i valori, retaggio di un'antica cultura contadina, stavano per essere travolti dall'industrializzazione, dall'esterofilia, dalla motorizzazione, dal consumismo e dalla televisione. Un cambiamento totale della società italiana che avrebbe segnato la fine di un'epoca e l'inizio di un'altra.

L'Italia e gli Oscar: Fuocoammare e l'Academy



Francesca Arca

Gianfranco Rosi con il suo "Fuocoammare" si è aggiudicato un posto nella rosa dei film che verranno valutati dall'Academy per stabilire chi andrà a conquistare una delle ambite nomination per il miglior film in lingua straniera.

Dopo l'Orso d'Oro conquistato a Berlino e le parole affettuose spese da Meryl Streep che si è pubblicamente augurata di vederlo alla notte degli Oscar, il docufilm italiano ha la possibilità di convincere anche il pubblico USA. Nonostante sia rimasto per poco tempo in distribuzione nelle sale e si sia deciso di affidarlo in tempi brevi al pubblico televisivo, Fuocoammare ha destato curiosità anche nel piccolo schermo, ottenendo consensi decisi malgrado lo scontro con reality-show di grande richiamo. Sembra quasi che il film di Rosi abbia nel suo DNA una qualifica di "alternativa" a ciò che siamo abituati a vedere di recente, che ne mette in luce una indubbia unicità. La scelta di un racconto reale e non realistico nella forma del docufilm è già un approccio difficile di per sé, quasi una scommessa con lo spettatore. Se già da tempo si parla di crisi del cinema è certamente coraggioso e quasi impopolare utilizzare uno strumento stilistico come il documentario e un tema difficile come quello degli sbarchi e dei centri di accoglienza. I più critici avrebbero puntato su film, ugualmente belli, ma forse di più semplice presa come "Lo chiamavano Jeeg Robot" di Gabriele Mainetti, o "Perfetti sconosciuti" di Paolo Genovese", o sulle solide interpretazioni degli ottimi cast di "Pericle il nero" di Stefano Mordini e "Suburra" di Stefano Sollima. Eppure sembrerebbe che, quella che è stata considerata da alcuni una scelta azzardata, stia iniziando invece a produrre consensi. Qualche blanda polemica è arrivata un po' inaspettatamente proprio dalla Commissione di Selezione istituita dall'Anica che ha dato inizio al singolare percorso di Fuocoammare verso l'Academy e che era composta da Nicola Borrelli, Tilde Corsi, Osvaldo De Dantis, Piera Detassis, Enrico Magrelli, Francesco Melzi d'Eril, Roberto Sessa, Sandro Veronesi e Paolo Sorrentino. Proprio Sorrentino, che gli Oscar li conosce bene, ha dichiarato ad un importante quotidiano nazionale che la scelta di Fuocoammare - per il quale comunque ha speso parole di apprezzamento - rappresenterebbe un «inutile e masochistico depotenziamento del cinema italiano».



Il regista de "La grande bellezza" infatti, avrebbe preferito vedere Fuocoammare esclusivamente nella sezione dedicata ai documentari, privilegiando nella corsa alla nomination per il miglior film straniero, una pellicola classica di finzione come "Indivisibili" di Edoardo De Angelis, probabilmente anche più affine all'estetica che Sorrentino da sempre esprime nei suoi lavori. Dal canto suo Rosi non ha nascosto la soddisfazione, a riprova di come i confini tra cinema e documentario siano sempre più labili e sfumati. Il 24 gennaio sarà la data in cui verranno ufficializzate le candidature vere e proprie. L'Academy potrebbe apprezzare il tema delicato del film di Rosi e fare una scelta coraggiosa nel proporlo tra le nomination. E' certo che il problema dell'immigrazione non riguardi solo l'Italia ma, specie in questo periodo di fine campagna elettorale statunitense, sia molto sentito anche negli

USA. L'isola di Lampedusa, così ben descritta da Rosi, può anche essere osservata come una sorta di non-luogo, simbolo di tutte le storie di confine non raccontate e di tutti i volti dei tanti "dottor Pietro Bartolo" che ogni giorno hanno il compito di scontrarsi con la bellezza e l'orrore che ogni confine porta in sé. E' in questa "alternativa" costante che forse risiede la reale forza e il valore aggiunto di documentario e che ha portato Gianfranco Rosi a utilizzarlo oltrepassando il filtro dell'interpretazione. Se Fuocoammare venisse scelto porterebbe all'Italia la ventinovesima candidatura dal 1957, anno in cui venne istituita ufficialmente la categoria dedicata ai migliori film stranieri. Dal 2000 il cinema italiano non ha riscosso particolare successo presso l'Academy se consideriamo che, escludendo la vittoria di Paolo Sorrentino, solo "La bestia nel cuore" di Cristina Comencini è riuscito ad ottenere l'ambita candidatura. Chissà che questa storia così universale non riesca dove altri hanno fallito e che questo «film di tutti» come è stato definito dal suo autore, non sia una spinta vitale per il cinema italiano.

Francesca Arca

Paradise



Paola Dei

Ancora una volta il "grande vecchio" Andrei Konchalovsky non delude le aspettative alla 73a Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia. Vengono invece deluse dalla giuria che suddivide il Leone d'Argento per la Migliore Regia fra lui e Amat

Escalante, un giovane regista messicano sul quale nulla c'è da obiettare tranne il fatto in sé. Ieratico, rigoroso, girato con la sapienza di un cineasta che conosce e frequenta anche il teatro, il film, molto lontano dalla fenomenologia della spettacolarizzazione, piuttosto che soffermarsi sugli orrori della guerra, se non attraverso qualche immagine fotografica che evoca l'*Auschwitz Album*, dove venivano inserite foto scattate dai nazisti a memoria di uno degli avvenimenti più orripilanti della storia, si sofferma sulla personalità dei singoli protagonisti svelandocene la vera natura e permettendoci di calarci dentro una partitura che contribuisce all'orchestrazione d'insieme. I suoni, le voci e i rumori si fondono con i paesaggi e con i volti dei protagonisti che si muovono fra le stanze dei ricordi come fantasmi nel sé evocati dai veri personaggi da un altrove, un aldilà che è concreto e ineludibile. Il film rimanda ad altri capolavori della cinematografia internazionale, da *Shoah*, del regista francese Claude Lanzmann, al documentario di Alain Resnais *Notte e nebbia*, per poi giungere a *La passeggera* di Andrzej Munk, e *Mr. Klein* di Joseph Losey, e ancora a *Il Pianista* di Roman Polanski, *Arrivederci ragazzi* di Louis Malle fino a *Kapò* di Gillo Pontecorvo e *Schindlerlist* di Steven Spiel-



berg. Ognuno dei registi girati affronta il tema della giustizia, dell'amore verso il prossimo, dell'orrore e della pietà nella maniera a lui più congeniale attingendo anche dal proprio tratto caratteriale e dalle esperienze di vita. Il cineasta russo calibra gesti ed espressioni per restituirci poesia e mostrarci gli eventi che animano il panorama sociale facendoci incontrare e scontrare con i protagonisti durante tutto il film. Una lei e due lui si presentano allo spettatore da un Paradiso immaginario, senza orpelli o trucchi che ne esaltano ora un aspetto, ora un'altro, ma nudi nella loro essenza e con i capelli rasati a zero, mentre analizzano quanto loro è accaduto. La protagonista femminile è stata accostata da alcuni critici alla *Giovanna d'Arco* di Dreyer, anch'ella sceglie il sacrificio per un fine più alto che supera la

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

paura e il dubbio, mentre un immaginario tribunale (nel film) ascolta tacitamente le sue presunte colpe. Kundera ci parla della vita dietro un "Sipario", il regista russo va oltre il sipario e sonda l'insondabile cercando in mezzo agli orrori quell'umanità di cui Abramo Lincoln ci lascia traccia nella bellissima lettera al professore del figlio: "Caro professore, insegna al mio ragazzo che non tutti gli uomini sono giusti ma la prego di dirgli pure che per ogni malvagio c'è un eroe, per ogni egoista c'è un leader generoso. Gli insegna, per favore, che per ogni nemico ci sarà anche un amico". Una scacchiera e tre pedine che si muovono ora in diagonale, ora in avanti, ora indietro e si comportano in modo diverso da come avremo potuto formulare ipotesi. Olga, una donna russa rinchiusa in un campo di sterminio perché a Parigi ha nascosto due bambini ebrei, Helmut un ufficiale delle SS deciso a distruggere la corruzione dei lager nazisti e Jules, un poliziotto francese collaborazionista, emergono da uno sfondo che poco spazio sembra lasciare ai sentimenti umani e ci mostrano una storia che mantiene alta, per tutta la durata del film, l'attenzione degli spettatori. La modulazione drammaturgica è perfetta e ci permette di condividere le situazioni, i gesti e le emozioni



che accadono negli spazi del film. C'è un bellissimo racconto di Roberto Innocenti, *Rosa Bianca*, dove viene narrata con innocenza ma anche con la consapevolezza del dolore, la tragedia dell'olocausto attraverso gli occhi di una bambina tedesca che scopre l'esistenza di un campo di concentramento e decide di aiutare i bambini ebrei portando loro conforto e cibo. Il nome *Rosa Bianca*, come ammette lo stesso Innocenti si rifà a quel gruppo di studenti che si oppone in maniera pacifica alla Germania nazista, ma è anche il nome della bambina che evoca a sua volta un'altra storia; *Il bambino con il pigiama a righe* di John Boyne. Bambini che salvano e bambini che vengono salvati, come accade nel film di Konchalovsky. Il regista non si lascia andare a elucubrazioni moralistiche o a insegnamenti e neppure a giudizi, o pruderie, ma lascia semplicemente dire ad Olga: "Per fare il bene ci vuole sempre uno sforzo in più." ricordandoci quel libero arbitrio che vede in ciascuno di noi piccoli eroi in cammino per divenire artefici del bene.

Paola Dei

Teatro

Hollywood all'Ambra Jovinelli di Roma

Dal 17 novembre "Hollywood" di Ron Hutchinson, alla scoperta di come nacque "Via col vento"



Giuseppe Barbanti

A teatro per ricostruire uno dei momenti cruciali della storia del cinema, ovvero non solo la sospensione della lavorazione di "Via col vento" perché dopo settimane di lavorazione David Selznick non era convinto di come procedevano le cose ma anche l'incredibile svolta che il produttore seppe imprimere alla tormentata vicenda con gli esiti che tutti conosciamo. La pièce si intitola "Hollywood" di Ron Hutchinson ed arriva in Italia grazie all'intraprendenza e fiuto di Andrea Bianco della compagnia privata ABManagement, che produce lo spettacolo con la colla-



Da sin a destre Antonio Catania, Virginia Acqua e Gigio Alberti, in ginocchio Gianluca Ramazzotti

borazione di Ginevra Media Production, e di Gianluca Ramazzotti, che, oltre ad esserne interprete, anche stavolta ha avuto un ruolo importante nel progetto artistico che porta questo testo sulle scene italiane. Dopo l'anteprima al Teatro delle Muse di Ancona, lo spettacolo arriva a Roma, all'Ambra Jovinelli, dal 17 al 27 novembre. Ne parliamo con Virginia Acqua regista e traduttrice, che vive fra Roma e Parigi dove conduce attività di formazione allo spettacolo dal vivo in diverse strutture "Da sempre *Via col vento* è il mio film preferito. Avevo visto una quindicina di anni fa il film *Dietro le quinte di una leggenda* di David Hinton, un documento di estremo interesse per gli appassionati di cinema e per chi ama "Via col vento", che mi aveva introdotta al carattere epico dell'impresa che aveva portato il produttore a realizzare il più grande kolossal di tutti i tempi. La proposta di Andrea Bianco e Gianluca Ramazzotti mi consente di dirigere uno spettacolo in cui ho cercato di portare sul palcoscenico da teatrante "cinefila" magia e fascino della Settima Arte" La ricostruzione di

quanto realmente accaduto compiuta da Ron Hutchinson in *Hollywood*, commedia che dal suo debutto nel 2004 ha avuto più di dieci milioni di spettatori in tutto il mondo prima di arrivare in Italia, diventa l'occasione per momenti di comicità assoluta e di follia. L'antefatto è presto detto: dopo oltre due anni di preparazione e cinque settimane di riprese già avviate, con i costi esorbitanti che lievitano, con gli attori già sul set e con il suocero che fa pressioni di tutti i generi su di lui, il produttore di *Via col vento* Selznick sospende la lavorazione. La sceneggiatura di Sidney Howard è troppo lunga e il regista, il suo amico fraterno George Cukor è troppo fiacco. Selznick convoca nel suo ufficio Victor Fleming il regista più famoso dell'epoca per affidargli la regia al posto di Cukor e Ben Hecht, lo sceneggiatore più abile e veloce nell'America della fine degli anni Trenta, che

però non ha letto il lunghissimo romanzo di Margareth Mitchell e a mala pena conosce i personaggi, per fargli riscrivere da capo tutta la sceneggiatura. Selznick, folle e visionario e non meno determinato, costringe Fleming e Hecht a chiudersi dentro il suo ufficio per cinque giorni e cinque notti per riscrivere tutto: per aiutare Hecht a districarsi con complicatissima trama lui e Fleming gli mimeranno tutti i personaggi e le situazioni del romanzo. "Dietro Le tormentate vicende che hanno portato alla realizzazione del film ho individuato un significativo parallelo fra i caratteri di Rossella O'Hara, la protagonista della pellicola, e di Selznick: le loro sono storie fatte di voglia di riscatto, di ribellione, di feroce determinazione a riuscire a tutti i costi in un mon-

do ostile- prosegue Virginia Acqua, di cui è già in cartellone al Teatro de' Servi di Roma la ripresa nei prossimi mesi de "Il colloquio", testo del francese Serge Da Silva che tratta con sarcasmo il tema della disoccupazione giovanile - Lo scenario della fine degli anni '30 ci consente di cogliere le contraddizioni del mondo in cui si muove Selznick: ebreo lui stesso, mai accettato sino in fondo dalla buona società americana, produce un film sulla Guerra di Secessione, affrontando il tema del razzismo, mentre dall'Europa giungono gli echi dell'affermarsi del nazifascismo" Antonio Catania, nei panni di Selznick, e Gigio Alberti, il regista Fleming, mettono il loro bagaglio di interpreti cinematografici dalla nutrita filmografia al servizio della prosa affiancati da Gianluca Ramazzotti, lo sceneggiatore Hecht, e Paola Giannetti. Le scene sono di Jean Haas, i costumi di Francesca Brunori, le musiche di Peter Ludwing, il disegno luci di Stefano Lattavo.

Giuseppe Barbanti

La solitudine dell'anima

Il riccio, film diretto da Mona Achache è pieno di aforismi ed è tratto dal romanzo "L'eleganza del riccio" di Muriel Barbery

"Tutte le famiglie felici sono simili tra loro, ogni famiglia infelice è infelice a modo suo"



Massimo Esposito

Parigi, in un elegante palazzo risiedono cinque ricche famiglie dell'alta borghesia; all'ingresso, il piccolo appartamento di Renée, la storica portinaia, brutta e grassoccia, dai modi pungenti come un riccio. Esegue il suo lavoro in modo diligente, sguardo evitante e testa bassa, vedova da molti anni del marito portinaio, solitudine volontaria. E' comunque una figura essenziale nella vita della discreta residenza signorile. Nessuno, in fondo, la conosce davvero. Nessuno *la vede*. Tutti la incrociano distrattamente, le rivolgo-

no richieste, ma *senza vederla*. Nel film la narrazione è un doppio diario. La vita del palazzo di rue de Grenelle è raccontata da Renée e da Paloma, geniale figlia di un ex-diplomatico, padre molto importante ma assente. Con una telecamera filma e documenta in prima persona il piccolo mondo che la circonda, il suo grande e lussuoso appartamento dove nuotano come pesci in un acquario; figlia di una madre distratta che preferisce parlare alle piante e in cura da anni da un analista. Una sorella maggiore arrogante ed egocentrica, (anche se sta completando una tesi su Guglielmo di Ockham, c.f.r. il film "Il nome della Rosa"). Per ragioni diverse entrambe si celano dietro lo stereotipo che la società pensa debbano avere. I tre personaggi: Renée. *"Ho cinquantatré anni, sono vedova, bassa, brutta, grassottella e ho i calli ai piedi. Raramente sono gentile, non mi amano; tuttavia mi tollerano perché corrispondo fedelmente al paradigma della portinaia. Di conseguenza, rappresento uno dei modi più semplici secondo cui la vita ha un senso facile da decifrare."* Paloma. *"Io ho dodici anni, e abito in un appartamento da ricchi. Mio padre è un deputato con un passato da Ministro. Si dà il caso che io sia molto intelligente... a scuola cerco di ridurre le mie prestazioni..."* Paloma ha deciso di porre fine alla sua vita al compimento dei tredici anni. C'è una scena in cui Paloma dà al pesce uno psicofarmaco (della madre). Il pesce sembra morto ma riapparirà qualche giorno dopo nel water di Renée vivo. Paradossalmente Paloma fantastica sul suo suicidio per affermare di essere viva. Attraverso il Signor Ozu e Renée, Paloma avrà la fortuna di incontrare una sorta di genitori dell'anima. Paloma, ha da tempo scoperto che la vita non è quello che le raccontano: da giovani si cerca di mettere

a frutto la propria intelligenza, nell'illusione di un futuro radioso; da grandi si scopre di essere finiti in una boccia per pesci rossi. Monsieur Ozu. L'arrivo di un nuovo inquilino, un anziano e colto giapponese in pensione. Anche lui molto ricco, ma sobrio; anche lui vedovo e solo. Il signor Ozu è curioso, intelligente, e si rende conto da piccoli particolari che la portinaia Renée coltiva un giardino segreto dentro di sé. Renée si lascia scappare (e non casualmente) il famoso incipit di Anna Karenina *"Tutte*



La ripresa dura una frazione di secondi ma ad un occhio allenato a "vedere" non sfugge. La casa giapponese tradizionale ha un delicato equilibrio di luci ed ombre; lo scrittore nel suo saggio si sofferma sul fascino dell'ombra, esaltato dalla cultura tradizionale giapponese e messo in pericolo dalla diffondersi dei modi della civiltà occidentale. *"...È bello, là, accovacciarsi nel lucore che filtra dallo shoji, e fantasticare, e guardare il giardino..."* Attualmente, i nostri ritmi di vita prevedono pochi momenti di riflessione, quasi assente è



la contemplazione. Oggi ne vediamo gli effetti: l'attenzione, utile a *vedere* per comprendere è in crisi. Internet, sms, social network, videogiochi, una connessione senza confini, una contemporaneità del tempo reale del mondo sono fattori determinanti per definire in sintesi il "deficit di attenzione" che colpisce molti giovani e adulti. Escluse le dipendenze dalla rete, che è patologia, Oltre ad una costante distrazione oggettiva e personale si ha una deformazione assente nei confronti dei grandi problemi politici e sociali. Dove si rifugiano i "neuroni specchio" quando ad esempio immagini giornalieri sull'orrore delle guerre ci presentano i telegiornali? Tutti guardiamo ma pochi vedono. Tornando al film c'è una scena in cui Renée e Ozu vanno a cena e uscendo incrociano un'inquilina che li saluta senza riconoscere Renée ... e monsieur Ozu dice: *"...Non ti ha riconosciuto perché non ti ha mai vista..."* Appunto, vedere e guardare non sono sinonimi. La stanza segreta di Renée - definita da

Paloma *"il buon nascondiglio"*, è un "luogo dell'anima" oltre che una stanza di lettura. E' la cultura che può dare la sveglia alle coscienze. Sembra un motto ma è solo una banale e disattesa utopia. Per andare a chiudere da dove sono partito, un altro scrittore e critico russo, Viktor Šklovskij in: *L'energia dell'errore* - racconta che Tolstoj per i suoi libri: «Desiderava che gli errori non finissero. Negli errori c'erano e - ci sono - le tracce della verità. Erano la ricerca del senso della vita». Il "conosci te stesso"; Renée, muore travolta e Paloma recita l'ultimo aforisma: *Quello che conta non è morire ma quello che si fa nel momento in cui si muore. "Renée, lei cosa faceva al momento di morire? ... Era pronta ad amare."*

le famiglie felici sono simili tra loro...", aprendo così' a Ozu, uno spiraglio per farsi conoscere. Tre solitudini, tre destini, tre menti eleganti che vogliono sapere di essere vivi e alla ricerca di un senso dell'esistere; si incrociano, si toccano e la loro vita ne cambierà per sempre. L'etica di Paloma si traduce nel comando che la madre le ripete continuamente: *«Non fare uscire il gatto, non far entrare in casa la portiera»*. I dettagli, cui la regista presta molta attenzione, sono informazioni preziose e colte sui personaggi: ad esempio, in una scena, Paloma, riprende con la sua telecamera la copertina di un libro: *L'éloge de l'ombre* (Tanizaki), un saggio dello scrittore giapponese Jun'ichirō Tanizaki, sull'estetica giapponese pubblicato nel 1933.

Paloma *"il buon nascondiglio"*, è un "luogo dell'anima" oltre che una stanza di lettura. E' la cultura che può dare la sveglia alle coscienze. Sembra un motto ma è solo una banale e disattesa utopia. Per andare a chiudere da dove sono partito, un altro scrittore e critico russo, Viktor Šklovskij in: *L'energia dell'errore* - racconta che Tolstoj per i suoi libri: «Desiderava che gli errori non finissero. Negli errori c'erano e - ci sono - le tracce della verità. Erano la ricerca del senso della vita». Il "conosci te stesso"; Renée, muore travolta e Paloma recita l'ultimo aforisma: *Quello che conta non è morire ma quello che si fa nel momento in cui si muore. "Renée, lei cosa faceva al momento di morire? ... Era pronta ad amare."*

Massimo Esposito

Teatro

Teatrocittà

Nuovi teatri risorgono in periferia di Roma. Un altro esempio di riqualificazione territoriale e culturale. Dopo Teatro Tor Bella Monaca e Teatro Quarticciolo è la volta di Teatrocittà proprio alle spalle degli studios di Cinecittà. Una nuova bella esperienza per Roma, per tutti



Gaetano Buscemi

Qualche giorno fa a via di Pietralata ha preso vita il "Premio Petroselli", che annualmente presenterà un bando per progetti di riqualificazione di aree urbanistiche periferiche, progetti, che, secondo le intenzioni del Presidente Zingaretti, dovranno essere immediatamente attuati, per far sì che alle parole segua la coerenza e con essa i fatti, come mi diceva un ex baraccato di via Pietralata a proposito di Petroselli: "Qui son venuti tutti, prima e dopo Petroselli, ad ascoltare e promettere; Petroselli è stato l'unico che è tornato a fare. Qui, ora, però non c'è niente non ci sono negozi, non ci sono eventi, non c'è niente da fare. Ci si dorme e basta". Un altro luogo, un'altra periferia, un altro disagio: Torrespaccata. Staccati e lontani dalla città, senza negozi o quasi, un altro dormitorio, proprio dietro Cinecittà, dove negli Studios la realtà è riprodotta, anch'essa spesso lontana dalla realtà, fino a diventare un parco di divertimenti. A Torrespaccata, in via Guido Figliolini 18, da qualche mese vi è però un luogo dove è possibile creare, insegnare e vivere le arti della scena, sperimentare e condividere, come ci racconta Patrizia Schiavo, che ne è direttrice artistica, regista, attrice, muratore, imbiancatrice, nonché anima della Compagnia Nuovo Teatro (CNT). Questo spazio fisico e culturale ha come fine quello di divenire un polo artistico e culturale che contribuisca alla riqualificazione territoriale, a trasformare un dormitorio in un luogo dove identificare la propria "casa", il proprio io, il proprio vissuto. "Abbiamo ristrutturato uno spazio che verteva in condizioni di abbandono totale e di degrado, ci racconta Patrizia, una delle saracinesche, l'abbiamo trovata rotta e aperta, trasformata così in discarica di quartiere. Il nostro progetto, inserito nel Comitato di Sviluppo Locale (Piscine di Torrespaccata) si colloca all'interno di un più ampio e ambizioso programma di rivalutazione socio-culturale attraverso il recupero di immobili abbandonati al deperimento e chiusi da anni". Teatrocittà ha forse un nome un po' pretenzioso, ma perché sognare un teatrino di periferia? Perché non cercare di contribuire a fare della Periferia una Città e di una saracinesca imbrattata e rotta un Teatro, uno Spazio di aggregazione? Un ideale collegamento con quanto visionariamente sognato da Petroselli, che vide (e realizzò) nelle marrane

di periferia un quartiere, un luogo di integrazione e di identificazione sociale. "Uno spazio polivalente nel quale possano convergere energie e stimoli diversi; didattica, confronti culturali, artistici, impegno civile attraverso tutte le forme possibili; spettacoli, letture, cineforum, proiezioni, incontri tematici, concerti, mostre, web radio". Tutto questo nel quartiere Piscine di Torre Spaccata, un quartiere che per molti anni è stato sinonimo di degrado, un paradigma della condizione delle periferie dove i servizi, le possibilità, le attività commerciali e culturali, e la qualità stessa della vita sono entità lontane. Si tratta di un intero quartiere che sta prendendo vita grazie al lavoro costante, all'impegno e all'entusiasmo di tutte le associazioni, le cooperative e le attività commerciali coinvolte nel progetto denominato: "La Fabbrica dei sogni". E allora, un ultimo scatto di reni, nel tentativo di tagliare un traguardo ambizioso. Questo luogo diventa il luogo da metà ottobre dove avrà vita il primo concorso di corti teatrali dal titolo: "Frammenti al Femminile". Un atto di grande coraggio, perché la nascita di Teatrocittà, controversa e rocambolesca, deve ancora essere riconosciuta. "Il Comune continua a rin-



Patrizia Schiavo

viare da circa tre anni la formalizzazione dell'assegnazione dopo averci spinto e incoraggiato a dare inizio all'opera. Stanchi di aspettare, abbiamo azzardato in brevissimo tempo questo progetto, cui ci auguriamo possano seguirne altri, per la necessità di svegliare il pachiderma istituzionale e reperire fondi per ultimare i lavori. Si tratta di un progetto alla prima edizione, ovviamente autofinanziato così come autofinanziata e non ancora ultimata è stata finora la ristrutturazione dello spazio teatrale", ci racconta ancora Patrizia. La Compagnia non ha fondi, infatti, è appena nata. Impossibile partecipare a qualsiasi bando per la ristrutturazione dei locali perché non hanno l'assegnazione ma solo un'ordinanza di custodia e guardiana. L'Italia che conosciamo, insomma, nulla di nuovo sotto il



L'entrata del Teatro



La sala

sole. O meglio, qualcosa di nuovo c'è. Perché in un modo o nell'altro il Teatrocittà c'è, è aperto, funziona, si recita, si mette in scena. "Il nostro sogno, meglio il nostro progetto, ci ha dato la voglia di promuovere il Bando dei corti teatrali al Femminile, nella ricerca e speranza di creare nuove sinergie e di sensibilizzare le istituzioni sulla necessità di sostenere iniziative culturali e di riqualificazione del territorio che partono dal basso". E di gente ne è venuta, basta guardare il programma; 23 lavori teatrali che si articolano su 3 settimane dal 13 al 30 ottobre, con semifinali e finale il 6 novembre. Cercano contributi, cercano sostegno, cercano visibilità per continuare a sognare e dare così una possibilità ad una periferia di sentirsi città, ad una discarica, tale era ve lo posso assicurare, di divenire teatro. Forse sarà la vicinanza di Cinecittà e Walt Disney mi perdonerà, ma Cenerentola talvolta può succedere faccia il bagno alle "Piscine di Torre Spaccata".

Gaetano Buscemi

Teatrocittà - Centro di ricerca teatrale e musicale di Torre Spaccata, via Guido Figliolini 18 Roma. La rassegna di corti teatrali dal titolo "Frammenti al femminile" iniziata venerdì 14 svoltasi in tre settimane, avrà le Semifinali da mercoledì 2 a sabato 5 novembre. Finale: domenica 6 novembre. L'universo femminile nelle sue molteplici declinazioni per incentivare una drammaturgia che valorizzi la figura femminile, contribuire alla visibilità e sostegno di numerose compagnie e/o singoli artisti operanti nel nostro territorio e trovare possibilità di confronti, scambi e collaborazioni con la nostra realtà e il nostro spazio teatrale "di frontiera".

Il trio Lescano e il loro pigmalione



Federico La Lonza

Venerdì 14 ottobre, in via degli Artisti 26 a Torino, su iniziativa dei membri del sito Ricordando il Trio Lescano, il Consiglio Comunale ha apposto una targa dedicata al Trio Lescano e al maestro Carlo Alberto Prato, che negli anni Quaranta

risiedettero nel palazzo, in due appartamenti limitrofi nel piano più alto della scala destra. Dopo i saluti della vicepresidente del Consiglio Comunale Serena Imbesi, al microfono originale dell'EIAR messo a disposizione dal torinese Museo della Radio hanno parlato: sul Trio Lescano, Alessandro Rigacci, senese, ricercatore e studioso della canzone italiana; sul maestro Prato, Virgilio Zanolla, genovese, giornalista, ricercatore e biografo del Trio Lescano; sulla situazione degli studi sulle Lescano e Prato il prof. Angelo Zaniol, veneziano, ex docente all'università di Ca' Foscari, fondatore del sito nel 2008 e suo curatore; Roberto Nepote direttore del Centro Produzione RAI di Torino. Infine, la cantante Maria Bria ha ricordato la sua esperienza nel nuovo Trio. La cerimonia si è conclusa con l'ascolto d'alcuni motivi di questi artisti. Olandesi, Alexandrina (1910-88), Judik (1913-? ca. 1976) e Catharina Leschan (1919-65) erano figlie di Alexander,



Carlo Prato (ca. 1936)

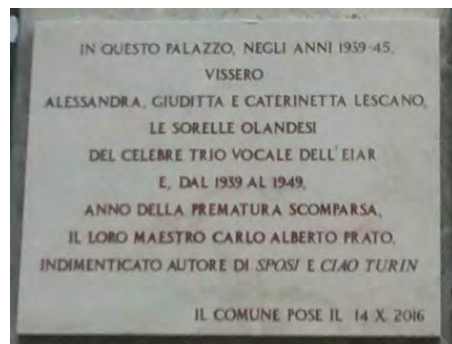
acrobata trapezista, e della seconda moglie, Eva De Leeuwe (1892-1984). Dopo la morte a pochi mesi del loro fratello Alexander jr., nel '24, i loro genitori si separarono, ed esse rimasero con la madre. Le prime due, avviate alla danza, dal '27 al '35 lavorarono nei complessi coreografici Ballet Dickson, Sunday Girls e Sunday Sisters, esibendosi in quattro continenti. Nel '35 giunsero per la prima volta in Italia, in compagnia di Eva e del compagno di lei, il torinese Enrico Portino, loro manager, pigliando dimora a Torino; qui, volendo ampliare il loro repertorio cantando canzoni, si rivolsero al maestro Prato (Susa, 1909-Torino,



Trio Lescano (ca. 1936; foto Mangini, Torino)

1949), il quale, dopo averle ascoltate, appreso dell'esistenza d'una terza sorella, che studiava in collegio a L'Aja vivendo presso una zia, suggerì alla madre di andarla a prendere: voleva infatti formare un trio vocale femminile sull'esempio delle americane Boswell Sisters. Eva tornò con Catharina e Prato le mise subito al lavoro, impartendo alle tre sorelle lezioni quotidiane che duravano da otto a dodici ore, domenica inclusa. Dopo due provini, il complesso vocale Sorelle Lescano (così come il cognome, anche i loro nomi vennero italianizzati in Alessandra, Giuditta e Caterinetta) esordì al microfono dell'EIAR nel febbraio del '36, mese nel quale incise anche il suo primo motivo. E fu subito il successo. Le Lescano piacevano per la qualità delle voci, per la loro particolare grazia nei fraseggi, per la loro straordinaria abilità nello 'scat' (il canto di matrice jazz che alle parole sostituisce sillabe prive di senso o suoni onomatopeici), e anche per certa loro imperfetta pronuncia dovuta al fatto di non essere italiane, che colorava di sensuale esotismo molte loro canzoni. Ogni sera da Radio Torino, le Lescano allietavano coi loro motivi le serate degli italiani; i loro dischi si vendevano tantissimo, spesso il doppio di quelli d'altri loro celebri colleghi; va aggiunto che lavoravano moltissimo: in 81 mesi (cioè fino al disgraziato bombardamento aereo di Torino dell'8 dicembre 1942, che distrusse gli studi d'incisione dell'EIAR con tante matrici) incisero oltre 346 motivi, sia da sole che accompagnando altri artisti, con la media pazzesca di 4,27 al mese: più di uno a settimana! un probabile record mondiale. E tennero molteplici esibizioni, lavorarono nella rivista e in altri spettacoli, presero parte a due film, e cantando i loro brani si cimentarono pure, a Milano e a Roma, in alcune trasmissioni sperimentali per la futura televisione. Tra i loro maggiori

esiti, da trio singolo «Tuli-Tuli-Pan», «Ultimissime», «C'è un'orchestra sincopata», «Non dimenticar le mie parole», «Valzer della fisarmonica», «Arriva Tazio», «Povera Titina», «Oh! Ma-ma», «La gelosia non è più di moda» e «Come l'ombra», con altri artisti «Il maestro improvvisa» e «La canzone del boscaiolo» (con Rabagliati), «Maramao perché sei morto» (con Maria Jottini), «Pippo non lo sa» e «Il pesce e l'uccellino» (con Silvana Fioresi), «Ma le gambe» (con Enzo Aita), «Ti-Pi-Tin» (con Oscar Carboni e Gianni Di Palma), «Papà e mamma» (col primo Quartetto Cetra), «La famiglia canterina» (con Ernesto Bonino), «È arrivato l'ambasciatore» (con Nuccia Natali). Dopo oltre sei anni di successi, l'incalzare della guerra portò le tre sorelle (che avevano ottenuto la cittadinanza italiana, ma erano di madre ebrea) a lasciare il palcoscenico e nascondersi, prima a Valperga Canavese e poi a Saint-Vincent; mentre Prato, per essersi rifiutato di giurare fedeltà alla Repubblica di Salò veniva deportato in Germania. Nel dopoguerra, «cambiata l'aria», d'involontari simboli del Ventennio quali erano le Lescano non se ne sentiva il bisogno; per questo, benché l'affetto del pubblico non fosse loro mai mancato, esse non trovarono più spazio alla radio. Nel '46 Caterinetta abbandonò il Trio, rimpiazzata dalla ventunenne Maria Bria: con essa, il nuovo Trio girò l'Italia in tournée, fu in Francia, Svizzera ed Austria, nel '47 si trasferì in Argentina, e nel '50, a Caracas, improvvisamente si sciolse. Alessandra e Giuditta rimasero in Venezuela, dove nel '56 le raggiunse Caterinetta; questa e Giuditta si sposarono e morirono là (la prima nel '65, la seconda forse nel '76), Alessandra tornò in Italia dove si sposò e dove nell'88, a Fidenza, chiuse gli occhi. Prato (autore di celebri motivi come «Spo-



Targa posta il 14 ottobre 2016 in via degli Artisti 26a Torino

si», «Quando la radio» e «Ciao Turin»), dopo avere scoperto altri celebri artisti quali Ernesto Bonino, Nella Colombo, il Trio Aurora e il Duo Fasano, si spense a Torino nel '49, all'età di appena trentanove anni.

Federico La Lonza

Pratica diverse discipline, poeta, scrittore, saggista, critico d'arte, pittore, sceneggiatore e attore...ecco, solo per citarne alcune...

Cinema e letteratura in giallo

The Interpreter di Sydney Pollack

Cast: Nicole Kidman, Sean Penn, Yvan Attal, Tsai Chin, Jesper Christensen, Catherine Keener, David Zayas, Lynne Deragon, Earl Cameron, Maz Jobrani



Giuseppe Previti

Una interprete dell'Onu, Silvia Broome (Nicole Kidman) ascolta casualmente una conversazione in cui si ipotizza l'assassinio di un capo di stato africano, un dittatore, e informa i servizi segreti.

Ma gli agenti che indagano sulla denuncia, Tobin Keller (Sean Penn) e Dot Woods (Catherine Keener) scoprono che nel passato della donna ci sono legami con l'uomo politico. E' una pellicola abbastanza recente, anno 2005, l'abbiamo scelta e perché nei prossimi mesi ci occuperemo spesso di spionaggio in quanto sarà il tema del prossimo Festival del giallo di Pistoia, e poi abbiamo l'occasione di rendere un omaggio a un grande uomo di cinema come Sydney Pollack che si spense tre anni dopo averlo girato. La Kidman veste i panni di una interprete presso il palazzo dell'Onu, dove è atteso per un discorso il presidente della Repubblica Africana del Matobo. Un uomo molto discusso, incriminato dalla corte penale internazionale per avere trasformato il Paese in una vera e propria dittatura militare, permettendo vaste operazioni di etnica. La Broome ascoltando casualmente una conversazione capisce che si sta progettando un omicidio ai danni dell'uomo politico, ma si accorge anche di essere stata scoperta e fugge. Per sventare il complotto avverte allora le autorità federali.

Si occupano del caso due agenti dei servizi segreti, uno dei quali, Keller, indaga sul passato della donna e scopre che nel passato era stata coinvolta in azioni della Resistenza nel paese africano e che i suoi genitori erano stati uccisi per opera del presidente del Matobo. Il nostro agente la vuole proteggere, Silvia gli confessa che anche il suo compagno e il fratello sono stati uccisi dai sicari del dittatore. Silvia li vuole vendicare e progetta di uccidere il presidente prima che pronunci il suo discorso, ma Keller scopre che era stato architettato un piano proprio dalla presunta vittima per passare come un perseguitato dinanzi all'Assemblea e riesce quindi a convincere la donna a desistere dai suoi propositi per non fare il gioco del suo nemico. Sidney Pollack ebbe la grande soddisfazione di poter girare questo film all'interno del Palazzo di Vetro, unico regista ad aver avuto questa autorizzazione. Pollack dopo l'uscita della pellicola tenne a dire che il soggetto era frutto della sua immaginazione, anche se molti hanno visto chiari riferimenti alla storia dello Zimbabwe

e del suo presidente. Tra le curiosità della realizzazione è che Pollack fece creare apposta per questa trama un linguaggio di nuova creazione, ad opera di un centro linguistico specializzato in lingue africane. Ecco quindi adoperato il Ku, una lingua nuova, adattabile a uno stato immaginario. Un thriller spionistico e politico questo ideato da Sidney Pollack al palazzo dell'Onu. Tutto prende da una conversazione in lingua africana ascoltata da una



nell'agire e nel vestire, mentre Sean Penn da uno spessore alla figura dell'agente, facendone un uomo come tanti con i suoi pensieri, i suoi sentimenti, le sue paure, pur alle prese con uno strano mestiere. Due esseri eccezionali in quanto sempre sotto la luce dei fari, ma qui, e pensiamo che molto merito l'abbia anche il regista, sono impagabili proprio perché sanno essere "normali" con tutti i dubbi, le gioie e le preoccupazioni delle persone normali.

Nelle storie di terrorismo, di spionaggio, di cattiva politica abbondano purtroppo troppi stereotipi di vite fuori dell'ordinario, l'abilità è nel farsi e nel farceli vedere uguali a tutti gli altri esseri umani. E quindi le loro reazioni sono credibili e accettabili in quel difficile mondo di intrighi e sospetti che li circonda. E' in film dove si parla molto, dove la parola ha grande importanza, è da come viene usata che può de-



rivare la pace o la guerra. Un film quindi dove Pollack oltre che raccontare la vicenda che si sviluppa in circa due ore cerca di colpire anche le guerre, i genocidi, che purtroppo, specie in Africa, avvengono nell'indifferenza generale. La forza del film è nel duo dei protagonisti e anche nel ritmo della narrazione. Agli spettatori il consiglio di rivedere questa pellicola, poteva essere di routine, ma anche a distanza di qualche tempo conferma un suo valore. E poi non perdetevi le immagini del Palazzo di Vetro, Pollack ne andava particolarmente fiero. Al sommo Hitchcock, per Intrigo Internazionale, era stato negato.

Giuseppe Previti

Giù la testa (1971) di Sergio Leone L'incontro esplosivo tra Coburn e Steige

Ribelle irlandese esperto di dinamite, emigra in Messico (1913) dove si allea con un rozzo e generoso bandito per svuotare una banca. Si ritrovano insieme nella rivoluzione messicana a combattere con i peones di Pancho Villa e di Emiliano Zapata.

Il film inizia con una famosa citazione:

« La Rivoluzione non è un pranzo di gala, non è una festa letteraria, non è un disegno o un ricamo, non si può fare con tanta eleganza, con tanta serenità e delicatezza, con tanta grazia e cortesia. La Rivoluzione è un atto di violenza » (Mao Tse Tung)

Il dinamitaro irlandese John H. "Sean" Mallory (James Coburn) si presenta alla banda di peones messicani capitanata dal bandito Juan Miranda (Rod Steiger) con la battuta più memorabile del film: *Giù la testa, coglione.*

Juan Miranda (Rod Steiger): *Il mio paese? Il mio paese siamo io e i miei figli.*

Juan assiste l'amico morente e decide di cercare aiuto ma, poco dopo essersi allontanato, si rende conto che John si è fatto accendere una sigaretta con l'intento suicida di far esplodere la dinamite che porta sempre addosso. Juan fa appena in tempo a voltarsi e a urlare il nome dell'amico mentre viene dilaniato dall'esplosione. Juan Miranda (Rod Steiger): *E adesso io?*



Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica.

Diari di Cineclub è su **Wikipedia**. Per leggere la pagina clicca qui



E' presente sulle principali piattaforme social



XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriverediCinema'

Magazine on-line di cinema 2015

ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantarò

Via dei Fulvi 47 - 00174 Roma a.tnt@libero.it

Comitato di Consulenza e Rappresentanza

Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina,
Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis

a questo numero ha collaborato in redazione Maria
Caprasecca

la pagina e il gruppo di facebook sono a cura di Patrizia
Masala

Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:

www.cineclubromafedic.it

La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani

Grafica e impaginazione Angelo Tantarò

La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente
agli autori.

I nostri fondi neri:

Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volon-
tari.

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.cineclubromafedic.it

www.ficc.it

www.cinit.it

www.fedic.it

www.cineclubsassari.com

www.pane-rose.it

www.umanitaria.ci.it

blog.libero.it/Apuliacinema

www.ilquadraro.it

www.cgs.it

www.sardiniafilmfestival.it

www.babelfilmfestival.com

www.arciiglesias.com

www.lacinetecasarda.it

www.retecinemabasilicata.it/blog

www.cinmafedic.it

www.moviementu.it

www.giornaledellisola.it

www.storiadeifilm.it

www.passaggidautore.it

www.cineclubalphaville.it

www.consequenze.org

www.educinema.it

www.cinematerritorio.wordpress.com

www.alambicco.org

www.centofiori.de

www.sentieriselvaggi.it

www.circolozavattini.it

f Diari di Cineclub

www.sardegnaeventi24.it

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.prolocosangioannivaldarno.it

www.cineclubgenova.net

www.quartaradio.it

www.centroesteticolacrisalidesassari.it

www.cortisenzafrontiere.com

www.officinacustica.it

www.losquinchos.it

www.uccarci.it

www.associazionearc.eu

idruidi.wordpress.com

www.upeurope.com

www.domusromavacanze.it

www.ostiaanticaparkhotel.it

www.lacittadeglidei.it

www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com

www.rivegauche-artecinema.info

www.isco-ferrara.com

www.lerimesse.it

www.bookciakmagazine.it

www.bibliotecadelcinema.it

www.cagliarifilmfestival.it

www.retecinemaindipendente.wordpress.com

www.cineforum-fic.com

www.cineclubinternational.eu

www.senzafrontiereonlus.it

www.hotelmistral2oristano.it

www.ilgremiodeisardi.org

www.gruppofarfa.org

www.amicidellamente.org

www.carboniafilmfest.org

www.selmonserrato.it

www.telegi.tv

www.focusardegna.com

www.teoremacinema.com

www.cinecircoloromano.it

www.davimedia.unisa.it

www.radiovenere.com/diari-di-cineclub

www.teatrodellebambole.it/co



ISSN 2431-6733



772431 673900