



Anno VI

N. 48 Marzo 2017 ISSN 2431 - 6739

Pasolini in Russia

Appunti a margine della traduzione di Kirill Medvedev de La nuova gioventù di Pasolini



Angela Felice

Nel 2016, grazie alla traduzione del poeta moscovita Kirill Medvedev per i tipi della Free Marxism Press, di cui lo stesso Medvedev è titolare, è uscita la versione russa delle liriche friulane raccolte nel 1975 da Pasolini nel volume *La nuova gioventù*. Anche a non

tener conto delle tante traduzioni in altre lingue di cui oggi l'opera pasoliniana è sempre più fatta oggetto, l'operazione spicca per la sua eccezionalità. La comprovano tanto l'immaginabile difficoltà della restituzione di quei versi in una lingua, quella russa, che ignora il mosaico e lo scarto delle parlate dialettali, quanto la scelta stessa di un libro, a suo

modo consuntivo, a cui Pasolini consegnò un finale disincanto, calato non per nulla in un friulano lavorato a freddo, «calpestato», scrisse Zanzotto, e quasi abiurato rispetto alle accensioni liriche degli esordi giovanili. A prima vista, la scommessa di Medvedev potrebbe apparire un esercizio, ambizioso e insieme raffinato, da laboratorio linguistico, stimolato dalla stessa audacia della sfida. Ma in realtà non è questo sforzo, o non solo esso, a gettare le basi dell'agone tra la lingua russa e il testo di Pasolini, di cui in passato, e sempre per la sua casa editrice, Medvedev aveva già tradotto parti dell'opera saggistica. Si tratta allora della continuazione del dialogo con un autore sentito congeniale per ragioni che esulano dal puro dato formale e pertengono più propriamente al territorio dell'adesione ideologica o, meglio, post-ideologica, proiettata sul fondale controverso della Russia di Putin. Occorre a

questo punto fare dei passi a ritroso, quantomeno tre, per cogliere la densa complessità di implicazioni in questo traghetto pasoliniano da una lingua a un'altra, sottratto al mero fenomeno della "curiosità" editoriale come anche all'anomalia della fatica solitaria. E innanzitutto può tornare utile il paradigma adottato da Vladimir Paperny, storico dell'architettura,

Legge Franceschini

La stagione della resistenza del pubblico e dei circoli del cinema



Angelo Tantarò

Passati i primi entusiastici acritici commenti dei soliti noti, pian piano, ma con sempre maggiore evidenza, stanno emergendo posizioni che considerano sbagliata la Legge cinema e audiovisivo. Ho letto in ordine di tempo i lucidi interventi di Stefania Brai, del presidente della

FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema Marco Asunis, con la lettera al ministro Franceschini, e, per ultimo, del presidente dell'Aamod – Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico Vincenzo Vita, nonché ex sottosegretario del Ministero delle Comunicazioni. Sarebbe, secondo loro, una legge, quella di Franceschini, che non terrebbe nella giusta considerazione i bisogni culturali, sociali e formativi del pubblico. Sì, del pubblico cinematografico.

segue a pag. 4



La "Scissione" di Pierfrancesco Uva

1947 | 2017 70 anni in circolo

FICC Federazione Italiana dei Circoli del Cinema

FICC - Corso residenziale di autoformazione



Cagliari
Hotel Panorama
10,11,12 Marzo



Il programma

segue a pag. 10

per descrivere il nocciolo della vita culturale sotto il regime sovietico, secondo un andamento di corsi e ricorsi che si può applicare senza forzature anche al periodo successivo al crollo dell'Urss. In un suo saggio del 1985, *Architecture in the Age of Stalin* secondo l'edizione inglese del 2002, egli fissò infatti nella ricorrenza di un ritmo perennemente binario la travagliata vicenda della cultura sovietica, quasi una fisarmonica della storia mossa perennemente tra mobilitazione della speranza e arretramento, tra un'epocale sensibilità al processo rivoluzionario, avviato dapprima dall'Ottobre bolscevico con le sue potenzialità emancipatrici, e le successive e traumatiche repressioni totalitarie. In una simile cornice a corrente alternata anche la cultura fu sollecitata

segue a pag. successiva

I primi 70 anni della IFFS – International Federation of Film Societies

(II parte)



Julio Lamaña, segretario generale della IFFS chiude l'intervento sulla storia della nascita della Federazione iniziato nel precedente numero (cfr. *Diari di Cineclub* n. 47 - Febbraio pag. 5).

segue a pag. 8

segue da pag. precedente

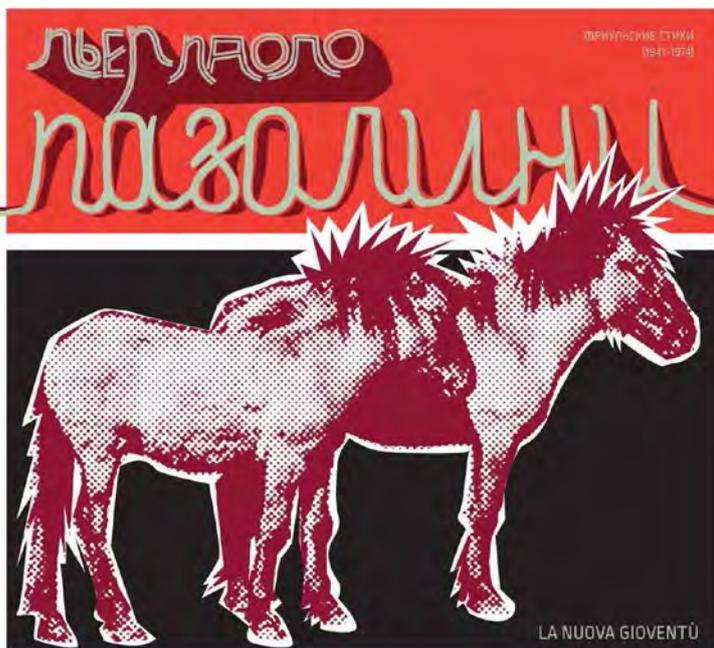
a fare la sua parte e, nel dibattito tutto novecentesco sul rapporto dell'arte con la politica, a interrogarsi sulla funzione, le responsabilità e gli atteggiamenti cui l'estetica, di volta in volta, è interpellata dal dinamismo sociale. Di due culture parlò dunque Paperny, intendendo il movimento sistole-diastole che, in Urss, ha visto alternarsi, da un lato, una pratica estetica spesso fermentante dal basso, progressista e tesa alla ricerca di forme nuove e, dall'altro, una seconda normata dall'alto, ripiegata nel conservatorismo e stagnante. Ecco dunque il primo passo a ritroso, utile a tracciare la panoramica di questa bipolarità. Nei primi anni Venti esplose il vitalismo della libertà estetica d'avanguardia, che in varie forme sperimentali fiancheggiava il progetto politico del nuovo processo egualitario senza diventarne il diretto megafono propagandistico. Ma l'euforia si smorza ben presto e già intorno agli anni Trenta cede all'avanzare del controllo di Stato, con l'imposizione di una sola cultura ufficiale proletaria e organica, orientata dalla burocrazia al canone legittimato del Realismo socialista. In quel rovesciamento ogni autonomia estetica finisce così per essere sospettata di deviazionismo borghese, censurata e spesso messa a tacere, anche brutalmente. Ma poi di nuovo, con il "disgelo" avviato nel 1956, riaffiora il valore della libera competizione artistica e della sperimentazione formale. È richiamata la creatività estetica delle passate esperienze d'avanguardia, specie futuriste, e riprende slancio la fiducia nella possibilità dell'arte di incidere nella riforma politica della società post-staliniana. Appaiono libri e autori prima banditi, come nel caso di Vladimir Lugovskoi e Leonid Martynov, e soprattutto si fa avanti una nuova generazione di poeti - tra essi, Yevgeny Yevtushenko-, animati dalla speranza che la libertà estetica possa di nuovo essere accreditata come necessario fattore politico. Anche questo entusiasmo generale ha però il fiato corto e mostra la corda già nei primi anni Sessanta, toccando il suo acme di disillusione dapprima nel 1963, con la denuncia di Brodsky, futuro Nobel nel 1987, per pornografia e antisovietismo, e poi soprattutto nel 1966, anno evidente di non ritorno in cui furono processati Andrei Siniavskij e Yuli Daniel, rei di sospetto antisovietico per la pubblicazione all'estero delle loro opere. Fino all'era Breznev cala dunque sul cielo sovietico una cappa di plumbea restaurazione, immiserita anche dal grigiore burocratico, a cui gli scrittori reagiscono con varie forme di assestamento: da un lato, sul piano

dell'ufficialità, con soluzioni di compromesso ideologico nel caso dei poeti civili degli anni Sessanta, ora inclini all'autocensura e a modalità evasive; dall'altro, con forme sotterranee di dissenso liberale e antisovietico, sorretto da un'idea di arte autonoma e deideologizzata. Sono, questi ultimi, i poeti cosiddetti "non censurati" che poi, in forme ancora più vistose di depoliticizzazione, avrebbero trovato dei continuatori nella generazione dei giovani scrittori attivi durante la Perestroika e negli anni Novanta post-sovietici. L'arte cessa così di essere al centro delle preoccupazioni dirigtistiche delle autorità e perde di influenza sociale, mentre si fa largo nei poeti - Stanislav Lvovskij e Dmitri Kuzmin, su tutti - la concezione del carattere privato del comportamento letterario, refrattario a ogni "mandato" civile e praticato nel solo culto soggettivo della ricerca formale. La Russia di Putin però spari-

anche nell'incertezza di una definizione condivisa sul ruolo degli intellettuali nella nuova congiuntura politica, si apre allora la strada a un sostanziale divergere di posizioni alternative, nessuna delle quali dominante sulle altre. Per alcuni, come il poeta Prokhanov, l'occasione pare favorire il risveglio perfino dell'estetica di propaganda filosovietica; per altri, Limonov su tutti, l'espressione maledetta di un dissenso radicale, in un ambiguo miscuglio di irrazionalismo, stalinismo e anarchia; per altri ancora, specie della generazione più giovane, la manifestazione del malessere e dell'alienazione intellettuale, in cui fondere il personale e il politico e reideologizzare l'arte in chiave problematica e non organica. È nel quadro di questo ripensamento sul valore critico dell'estetica non allineata che si motiva il rinnovato interesse per la figura di Pasolini, ora riletto come modello positivo di artista

autonomo rispetto ad ogni condizionamento. Il caso della fortuna russa di Pasolini - serve qui un secondo, piccolo passo all'indietro - è peraltro esemplare degli altalenanti travagli della vicenda sovietica e post-sovietica, fin quasi a esserne una sintomatica cartina di tornasole. Se è vero infatti che negli ambienti intellettuali non venne mai meno l'attenzione a questo autore, tradotto fin dal 1962, è anche vero che nella cultura ufficiale sovietica egli conosce tutta la sindrome dell'altare e della polvere. Esaltato fino agli anni Sessanta, quando pare un affidabile compagno di strada marxista, Pasolini precipita nel discredito della "degenerata" arte borghese soprattutto a partire dal 1966, quando egli prese posizione sul caso Siniavskij-Daniel, e da allora è fatto oggetto di pesanti attacchi o, peggio, di un tombale silenzio, come avviene perfino nel caso del suo assassinio, semplicemente ignorato. Toccherà attendere la Perestrojka e il primo tempo ancora morbido dell'era Putin perché lo scrittore torni alla ribalta come oggetto affascinante di studio, non meno che, sotto traccia, di possibili strumentalizzazioni post-sovietiche per la sua posizione eterodossa rispetto all'ortodossia del Partito comunista, soprattutto italiano. Ed ecco che nel revival pasoliniano ha certamente un posto di rilievo il poeta-traduttore Medvedev al quale ora torniamo, facendo anche per lui un terzo e ultimo passo indietro. Non è ininfluente infatti ricostruire le premesse biografiche e intellettuali di questo artista di ultima generazione, nato in quel 1975 in cui Pasolini perse la vita. Il suo è anzi il caso probabilmente più sintomatico

segue a pag. successiva



ПЬЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ / НОВАЯ МОЛОДЕЖЬ / ФРИУЛЬСКИЕ СТИХИ / 2000 17 / СВОЕМАРКСИЗД

glia di nuovo le carte e già a metà degli anni Duemila, in parallelo con la deriva autoritaria di un regime a vocazione sempre più repressiva e a smentita delle iniziali aspettative liberali, riemergono le nicchie della cultura di opposizione, che rinverdisce il principio dell'impegno e la compromissione dell'arte con la vita politica e sociale. In assenza di un collante estetico comune, a parte il rigetto del soggettivismo, o

segue da pag. precedente

per i nuovi compiti cui la poesia civile, per lui dichiarato orientamento marxista, è chiamata nella capitolazione intellettuale del contesto putiniano. Proveniente da una famiglia colta dell'intelligentija liberale-democratica, poi caduta in disgrazia dopo il tracollo dell'Urss, Medvedev licenzia a poco più di vent'anni due raccolte di poesie corredate da saggi, *It's no good* (2000) e *Incursion* (2002), che sono bene accolte dalla critica e si pongono in evidenza per la particolarità di una testualità anticonvenzionale dall'andamento più narrativo e saggistico che lirico. Vi è adottato innanzitutto il verso libero, estraneo al ritmo tradizionale del lirismo russo, e soprattutto, a contrasto con ogni sentore modernista, vi sono espressi i dettagli realistici di una verificabile cronaca quotidiana e esperienziale, frammenti, come amuleti montaliani, di più vasti significati la cui decifrazione è consegnata alla co-creazione del lettore. Soluzioni, queste, in cui poté incidere l'influenza di Charles Bukowski, maestro borderline di licenza formale su cui Medvedev fece non per nulla le sue prime prove di traduttore. Medvedev pare siglare così le intenzioni del suo impegno intorno al dubbio più che alla certezza ideologica e soprattutto affidare il carattere civile della sua parola non alla protesta apertamente sociale e politica, ma alla tensione interpretativa della realtà, compresa quella della sua esperienza personale. In nuce vi è già la volontà di riflettere sulla condizione attuale dell'intellettuale e sui reali margini di autonomia e influenza nella società putiniana, avviata ormai al capitalismo illiberale e abile a fagocitare nel *mainstream* del mercato culturale anche le punte più provocatorie. Da lì, per Medvedev, la scelta nel 2006 di abbandonare la scrittura letteraria, sconfessandola in virtù della coscienza della sua impotenza sociale, e di incanalare l'impegno in altre forme, come, ad esempio, con la rinuncia al copyright sui propri testi, pubblicabili in edizioni pirata senza il consenso dell'autore o stampati nella casa editrice indipendente Free Marxism Press, fondata nel 2007. Da lì, anche, il passaggio alla ribellione dell'azione diretta, si direbbe post-futurista se non fosse piuttosto un'eco del pasoliniano "gettare il proprio corpo nella lotta" capace di far deflagare le contraddizioni dell'intellettuale contemporaneo. È celebre l'episodio –ma ve ne sarebbero tanti altri– in cui Medvedev manifestò da solo all'esterno di un teatro di Mosca, il cui direttore in sentore di putinismo ospitava nel contempo un'opera di Brecht. E, oltre alla pratica dei reading, sono note anche le incursioni folk-rock della band musicale fondata nel 2011 "Arcady Kots" (il nome deriva dal traduttore russo dell'*Internazionale*), di cui Medvedev è vocalist e strumentista. Azioni tutte, cui di recente si è intrecciato un intermittente ritorno alla prassi poetica, disseminata in rete per riusi e plaghi degni dell'epoca benjaminiana della riproducibilità tecnica. Queste strategie di oltranza pragmatica si

lasciano leggere non come repliche anacronistiche delle avanguardie storiche o degli agit-prop funzionali alla causa proletaria, ma piuttosto come gesti paradossali di performance poetica, attivata negli interstizi non presidiati da uno Stato che ha eletto a suo slogan il motivo della Stabilità. Si può capire dunque su quali reticoli di affinità poggi per Medvedev il rapporto con il modello della

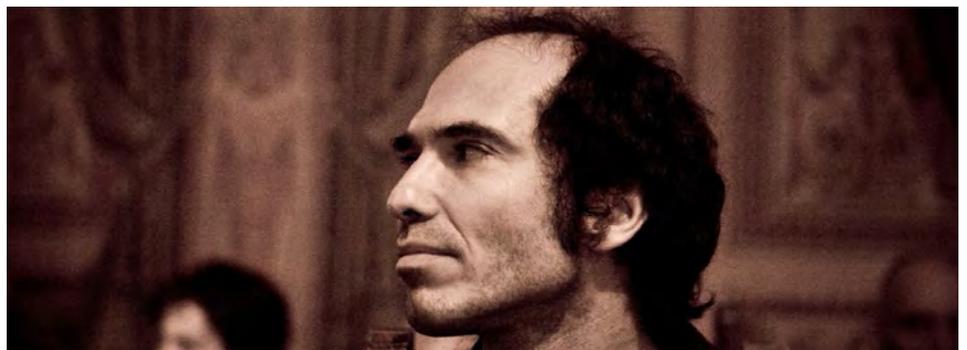
spiazzanti, come nel caso della poesia *Il PCI ai giovani!!* che, con la sua imbarazzante difesa dei poliziotti figli di poveri, fu ferocemente stigmatizzata nel 1968 anche nella Russia sovietica, mentre per il giovane scrittore russo è solo la messa in atto di uno sguardo fertile ironico e depistante. Fatti i conti con le tante occasioni storiche perdute nel suo paese e nella coscienza delle



Pasolini nel 1973 (Foto Gideon Bachmann)

testimonianza di Pasolini. Il giovane "erede" russo ne condivide e reinterpreta l'agonismo pragmatico, non meno che il coraggio della contraddizione e dell'abiura, il corpo a corpo

ambiguità o delle difficoltà del discorso artistico contemporaneo, Medvedev teorizza e mette in atto forme rinnovate di alterità non ideologizzata, cercando varchi in cui la pro-



Kirill Medvedev

radicale con il Potere e le sue Chiese, la coscienza della crisi del marxismo e insieme la resistenza del pensiero critico non conforme. Analogamente, sul piano letterario, ne assume a suo modo la poetica del *pastiche* impoetico, mescolando versi e autoriflessioni, lirismi e interventi critici, schegge narrative e sperimentazioni linguistiche, una poetica che, nel libro a strati de *La Nuova gioventù* pasoliniana, trova una peculiare esemplificazione, rafforzata anche dal gioco di specchi tra il friulano idilliaco degli esordi e quello umiliato della fine. Per Medvedev, Pasolini è dunque emblema di indipendenza intellettuale mai negoziabile e maestro di paradossi

testa, la libertà o anche l'utopia siano ancora praticabili. In questo senso, aldilà del contesto moscovita in cui è fortemente radicato, egli pare un'incarnazione ideale dell'intellettuale marxista nella post-modernità. E sulla sua strada, allora, non può essergli compagno più fraterno dell'ultimo Pasolini, disincantato ma non arreso anche tra le braci spente del friulano, un tempo incantato, della sua gioventù.

Angela Felice

segue da pag. 1

Perché anzitutto agli interessi del pubblico/cittadino una legge di questa natura avrebbe dovuto riguardare, in quanto soggetti principali dal quale provengono i fondi e ai quali effetti terminali della legge sono rivolti. Una legge, quindi, che dovrebbe rispondere all'interesse generale della formazione di un nuovo pubblico, posto di fronte all'insidia e alla complessità dei problemi della comunicazione di massa nella nostra epoca. Con la cessazione di un chiaro e convinto sostegno pubblico a politiche di educazione dello spettatore, il futuro prossimo rischia di caratterizzarsi come tempo dell'indebolimento critico e formativo nei confronti di un sistema della comunicazione sempre più mercificato della società. Si osserva, a tal proposito, come proprio la critica cinematografica, quella attenta e colta, quella che media tra pubblico e autore, sia quasi del tutto scomparsa da giornali e TV, considerata dai professionisti dell'economia dominante come inutile ai fini di una comunicazione dello spettacolo, che deve essere specificamente di *marketing*. Nei siti web si evidenzia una consistente fonte di notizie e recensioni cinematografiche, indirizzate quasi esclusivamente verso il cinema delle grandi sale, quello che serve per evadere, che non vuol far pensare e né, tanto meno, far vedere i conflitti del mondo. Emergono così esperti "marchettari" del mercato dello spettacolo, che promuovono solo film prodotti e distribuiti dalla grande industria per le multisale. Anche la televisione è piena di questi nuovi mostri, il cui unico scopo è quello di obnubilare il cervello dello spettatore. L'individuo/spettatore è sempre più solo, disarmato, consumatore passivo di immagini e storie. Una sana società si deve difendere da questa pesante china. Pensare alla formazione di un nuovo pubblico smaliziato, sempre attento e organizzato, pronto a rispondere alle barbarie comunicative dei salotti d'intrattenimento e di irresponsabili modelli culturali di figure egocentriche e vocanti. Il problema non è più procrastinabile ed è dovere di uno Stato democratico. Di recente, il Direttore Generale Cinema Nicola Borrelli, insieme al dileglio del lavoro delle associazioni nazionali di cultura cinematografica, ha sentenziato che nella legge Franceschini sarà la scuola a formare il pubblico di domani. Ma sarà proprio così? La "buona scuola" o la "scuola buona" che dir si voglia, oggi è troppo impegnata a sopravvivere ai drammatici problemi di sé stessa. Sarà davvero in grado di formare questo 'nuovo pubblico' atto a contrastare e resistere all'appiattimento culturale della società? Nella scuola si accenna ancora a "educazione all'immagine" anziché al "racconto filmico" ancora molti non sono consapevoli per esempio che "Roma città aperta" ha la stessa valenza culturale di un romanzo di un'autore compreso nei programmi scolastici. Il grande rischio, per così come è la legge, è servirsi della scuola per avvantaggiare i

potentati della produzione cinematografica e audiovisiva, considerando gli studenti come nuovo mercato da occupare. I circoli del cinema, cineclub, cineforum, cineteche, archivi e biblioteche sparsi in tutto il territorio nazionale, dai quartieri delle città ai paesi più sperduti, hanno rappresentato nel tempo fondamentali presidi di crescita culturale e di organizzazione nella formazione critica della società italiana, sviluppando dall'immediato dopoguerra ad oggi occasioni importanti di aggregazione ed emancipazione per giovani, anziani e comunità intere. Essi sono, ancor prima di essere sale di proiezione, luoghi di socializzazione e crescita formativa di intere generazioni, che hanno rafforzato di conoscenza e sensibilità il mondo del lavoro, della cultura, della scuola e della politica. A questo proposito vogliamo ricordare che molti i politici che sono usciti dai circoli del cinema, con orgoglio vogliamo dire che difficilmente questi uomini sono stati oggetto di tradimento del mandato,

che non ha precedenti e che ne limiterà l'azione culturale, ne ridurrà la profonda funzione storica e democratica di cerniera tra pubblico, autori e critica. Rappresentanti nazionali dei circoli del cinema quando si sono incontrati hanno provato a reagire unitamente e con forza. Hanno promosso interrogazioni e interpellanze parlamentari, si sono confrontati con la Direzione Generale Cinema e con la Commissione cultura di Camera e Senato. Il ministro Franceschini, con risposta scritta al parlamento aveva dato garanzie affermando in termini rassicuranti: *"...Appare peraltro condivisibile l'auspicio che si possa, nei limiti delle disponibilità, riequilibrare la situazione degli stanziamenti a favore delle associazioni nazionali di cultura cinematografica. Ciò in quanto si è ben consapevoli del fatto che le associazioni ed i loro circoli svolgono l'importante funzione di promuovere la cultura cinematografica in modo capillare, funzione tanto più importante se riferita a zone del Paese in cui non sono presenti, o sono carenti, sale cinematografiche."* (cfr. **Diari di Cineclub** n.



L'attuale Direttore Generale Cinema - MiBACT dr. Nicola Borrelli visto da Pierfrancesco Uva

hanno cambiato casacca, si sono lasciati corrompere. Così come è difficile che uomini amanti della cultura, della musica, dell'arte e del bello siano uomini violenti e intolleranti. Sono tanti gli operatori culturali che si sono formati grazie all'impegno volontario nei circoli del cinema, così è stato anche per tanti critici cinematografici o più o meno affermati autori. E' in questo quadro che bisogna valutare lo sfregio politico perpetuato nei confronti dei circoli del cinema, cineclub e cineforum, vittime con questa legge di un affondo

17 marzo 2014 pag. 11 - www.cineclubroma-fedic.it/images/ccroma/diari-cineclub/diari-cineclub_017). Due anni dopo lo stesso ministro Franceschini si è fatto invece promotore di una legge cinema e audiovisivo, la peggiore possibile, proiettata in una logica tutta mercantile da noi contestata, che cancella di fatto diritti e storia delle associazioni di cultura cinematografica. E' una operazione criminosa per la cultura. E' la cancellazione di una parte identitaria del nostro Paese. Un'azione incoerente di dispregio verso il mondo del volontariato impegnato da decenni nella difesa dei diritti del pubblico e della promozione culturale cinematografica. Un'azione che si coniuga con quella già riferita del DGC Nicola Borrelli, che, recentemente durante un seminario organizzato dall'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico a Roma, si esprimeva così: *"...se da cinquant'anni esistono le associazioni di cultura cinematografica e lo stato attuale della cultura è quello che è, facciamoci qualche domanda. Quel modello era funzionale?..."*. E proseguendo: *"...non possiamo pensare che il tema della formazione del pubblico si risolva con la presenza delle associazioni di cultura cinematografica perché in 50 anni hanno dimostrato che il modello non è efficace..."* (registrazione sonora in **Diari di Cineclub** n. 47, Febbraio 2017 articolo di Silvio Magnozzi) www.cineclubroma-fedic.it/images/ccroma/diari-cineclub/diari-cineclub_047.pdf). Non ci stiamo, ce l'abbiamo con un'autorità politica senza memoria che governa, in questa società disorientata, con poca attenzione alla conoscenza, all'equità sociale, alla solidarietà. Perché per noi cultura è questo. **Diari di Cineclub** continuerà a fare la sua campagna, con i suoi *fondi neri*, collaboratori volontari e indipendenti.

Angelo Tantarò

Lettere al Direttore

A proposito della nuova legge cinema

Carissimo Direttore,

Abbiamo seguito con attenzione i numerosi interventi e articoli che da tempo vengono pubblicati su **Diari di Cineclub** relativamente alla nuova legge sul cinema, che, dopo l'espropriazione del Parlamento, che stava portando avanti una discussione democratica, è stata imposta dall'alto, come è ormai uso da parte del nostro potere esecutivo. Dopo aver letto varie note pubblicate e l'indignato passaggio della brava Masala, vice presidente nazionale FICC, sulle inqualificabili affermazioni del Direttore Generale del Mibact, è inevitabile aggiungere indignazione ad indignazione. Perché noi di Rive Gauche - ArteCinema, associazione cinematografica No-Profit, abbiamo molto da indignarci sul tema, poiché lavoriamo 365 giorni all'anno sul cinema e con il cinema, a titolo completamente gratuito e spesso rimettendoci non solo migliaia di ore di lavoro, ma anche quattrini. Questo in un contesto generale nel quale la logica non è quella dell'accrescere e diffondere la cultura, ma quella assolutamente imprenditoriale. E questo in ogni settore oggi del cinema italiano. Prendiamo ad esempio la distribuzione. Come certamente sai, solo una quota compresa tra il 10 e il 15% della produzione mondiale viene proiettata nel nostro Paese. Ma il problema non è solo la quantità ma soprattutto la qualità. Infatti quali sono i film stranieri che vengono proiettati nel nostro Paese? Quali i criteri della scelta? Molto semplice: quei film che si suppone che possano fare più cassetta, più soldi al botteghino. Le case di distribuzione fanno quello che vogliono (compreso storpiare i titoli dei film) e non mi risulta che il Governo dia almeno delle linee guida su scelte che possono elevare o deprimere il livello culturale del nostro Paese. Lasciando un' impostazione assurdamente neo-liberista al problema della distribuzione, il Mibact acconsente in pratica che le case di distribuzione acquistino all'estero anche prodotti scadenti, culturalmente deprimenti, che hanno come unico requisito la previsione di fare soldi al botteghino. Possibile che il Ministero si debba disinteressare di tutto ciò? Che non pensi di dover trovare un sistema per scoraggiare questi incauti acquisti e incoraggiare lo "sdoganamento" (è il caso di dire) del cinema di qualità? Oltretutto tale politica delle case di distribuzione depriva il pubblico italiano della conoscenza di intere grandi cinematografie, apprezzate ed ammirate in tutto il mondo. Parlo del Nuovo Cinema Turco, del cinema Giapponese, quello vietnamita, la recente produzione di film della Grecia, dell'America Latina e via discorrendo. La verità è che sarebbe necessario un osservatorio ministeriale sui film prodotti all'estero, per valutarne la qualità, e un accordo serio con le case di Distribuzione. Perché nel campo della cultura nessuno può fare quello che vuole, compresa l'incultura o la pessima cultura. Ho scelto non a caso

l'esempio della Distribuzione perché noi, come Associazione di Cinema, abbiamo fatto una scelta diametralmente opposta. Infatti ci siamo posti il problema di offrire, almeno al nostro pubblico, film inediti in Italia (sono il 75% dei film che noi proiettiamo). Acquistiamo all'estero gli strumenti di riproduzione, provvediamo alla sottotitolatura dei film ed alla sincronizzazione e li proiettiamo. Tre anni fa, quando ancora in Italia nessuno nemmeno conosceva il nome di Xavier Dolan, abbiamo presentato a Firenze in prima visione nazionale assoluta i suoi primi tre film, che sono stati un grande successo: il pubblico si chiedeva come mai simili capolavori non fossero mai arrivati nelle sale. La distribuzione si è accorta del fenomeno Dolan solo al suo quinto film! Lo stesso dicasi per tanti altri film, alcuni dei quali sono diventati film di culto in tutto il mondo. Sconosciuti in Italia! Quest'anno, nella rassegna per Estate Fiorentina, per la quale per la prima volta il cinema è entrato nel Museo Novecento di Firenze, abbiamo presentato, tra gli altri, il film di Van Doarmel "Mr. Nobody", capolavoro assoluto amato in tutto il mondo. La fama di questo film era giunta anche da noi. La fama, dico, ma non il film. Quando l'abbiamo proiettato c'era una folla straripante e non tutti sono potuti entrare a vederlo. Gli esempi si potrebbero moltiplicare, credimi. Solo altri due esempi: due anni fa abbiamo organizzato un ciclo di 10 film inediti provenienti dall'America Latina. E ancora, l'eco delle nostre proiezioni del nuovo cinema turco è arrivato fin nell'Università, che ci ha invitati a proiettare e commentare 6 film inediti in Italia, a beneficio del Dipartimento delle Lingue straniere. Ecco: nel nostro piccolo credo che stiamo svolgendo un lavoro che potremmo definire di pur minima "supplenza culturale" rispetto alle carenze del cinema in Italia e al colpevole disinteresse delle Istituzioni. Naturalmente si tratta di una goccia nel mare. Ma noi andiamo avanti su questa strada, fino a che ci sarà consentito di farlo. Per questi motivi ci sentiamo indignati per le affermazioni del Direttore Generale del Ministero. Anche perché non proiettiamo solo al Museo Novecento, ma anche in periferia, con i medesimi criteri e lo stesso tipo di scelta di film. A questo si aggiunga che quando ci rivolgiamo ad una casa di distribuzione per chiedere il permesso di proiettare un film, ci vengono richieste gabelle (le famose "liberatorie") fino a 400€ per un giorno e una sola proiezione. Ci considerano al pari delle normali sale cinematografiche! Per il resto, sempre a proposito di "cultura", nella nostra discussione bisognerebbe aprire il grande capitolo dei film che ricevono lauti finanziamenti pubblici e quelli che si vedono sbarrata la strada. Il risultato è quello che affermava il grande Francesco Rosi nella sua ultima intervista pochi giorni prima di morire, allorché diceva che in Italia ormai si producono prevalentemente

commedie, anzi, poiché la commedia è una cosa seria, diceva lui, sarebbe il caso di dire "commedie", senza alcun riscontro culturale, naturalmente. E d'altra parte l'immagine complessiva del nostro Paese che passa attraverso la produzione cinematografica finanziata e "di regime", non corrisponde in nulla alla realtà, perché è un'immagine che deve "rassicurare" gli spettatori che nel nostro Paese dopo tutto le cose vanno bene. Abbiamo letto poche ore fa la terribile lettera di un trentenne che ha deciso di togliersi la vita. Dopo centinaia di CV inviati e colloqui sostenuti non è mai riuscito a scrollarsi di dosso la disoccupazione, intervallata da brevi periodi di precarietà. Non è il solo. È l'ultimo di una lunga lista (giovani, licenziati, piccoli imprenditori che non ce la fanno più, ecc), che si tolgono la vita e magari non fanno più notizia. Questa è l'Italia vera e reale, quella che non vedremo mai nelle fiction TV né al cinema. Eppure anche quest'altra Italia paga il canone e le tasse, con le quali si erogano i finanziamenti per i film. Ma essa non è mai rappresentata. Perché? Perché oggi viene premiato quel cinema che, come si diceva, offre dell'Italia un'immagine rassicurante e a lieto fine. Un'Italia inventata, che non esiste e che glissa completamente sui problemi reali. I pochi registi che tentano di offrire un'immagine reale del nostro Paese devono fare tutto da sé, fino a distribuire i loro film in proprio o portarli personalmente nelle sale cinematografiche. D'altra parte come potrebbe aspirare a finanziamenti pubblici un regista come Michele Diomà, il cui primo docu-film si intitola "Cinema anno zero", vera e propria disanima dello stato falsificante del cinema italiano? O Giorgio Diritti ("Il vento fa il suo giro", "L'uomo che verrà"), che, tra l'indifferenza totale della distribuzione e l'assenza di un benché minimo finanziamento, va avanti col suo cinema indipendente, portando avanti "mondi, volti, corpi e paesaggi come da tempo non si vedevano nel cinema italiano" (MyMovies)? Tanto altro ci sarebbe da dire. Cose che tu conosci meglio di me. Scusami per le digressioni. Ma credo che di fronte agli sperperi di danaro pubblico per opere di dubbio gusto, che nulla hanno a che vedere né con la cultura né con la doverosa conoscenza dei problemi del nostro Paese, la chiusura ai circoli del cinema, ai cineclub, alle Associazioni che li rappresentano e la loro (e nostra) probabile condanna a scomparire, costituisce un crimine che non può non suscitare la più grande indignazione in questo strano Paese che continua ad offrire di sé un'immagine assolutamente capovolta.

Marino Demata

Presidente Rive Gauche - ArteCinema - Firenze

La legge Franceschini va contro l'associazionismo

Il presidente del Cineclub FEDIC di Cagliari interviene in merito alla legge su cinema e audiovisivo



Pio Bruno

Ritengo opportuno spendere due parole sulla nuova legge sul cinema e, tenendo conto delle diverse opinioni che mi è capitato di leggere, fornire un personale contributo alla discussione in qualità di presidente del Cineclub FEDIC Cagliari, una piccola associazione culturale che da sempre vive a stretto contatto con altre associazioni che si occupano di cinema. Le attività che vengono proposte ai soci, in genere proiezioni di cortometraggi e collaborazioni con giovanissimi autori, spesso alunni e studenti delle medie inferiori e superiori che intendono cimentarsi nella realizzazione di piccoli lavori cinematografici, sono gratuite e prettamente culturali, le finalità del cineclub essendo proprio quelle di divulgare il linguaggio cinematografico e di sollecitare l'osservazione della realtà e l'espressione artistica attraverso la produzione non professionale di video di vario genere. Queste attività sono state sinora rese possibili proprio dalla sinergia tra diverse associazioni cinematografiche, attraverso lo scambio di idee, strutture, materiali e competenze, una rete di collaborazioni che da decenni opera a vari livelli sugli aspetti culturali della produzione cinematografica e che, oltre a rappresentare in qualche modo l'humus dal quale si sviluppano anche le creazioni di autori che decidono di intraprendere la strada della professionalità, svolge da tempo un importante contributo alla riflessione sulla cultura cinematografica, anche nelle sue prospettive storiche, incentivando la conoscenza di un mezzo espressivo così fondamentale per la società del XXI secolo. Non riconoscere l'importanza di questa realtà, per lo più fatta di piccole associazioni locali, sarebbe un grave errore. Personalmente durante la mia giovinezza non avrei conosciuto registi come Buñuel, Ingmar Bergman o Ken Russell se non avessi frequentato quei piccoli cinema d'essai e quelle bellissime rassegne gestite con buona volontà da alcuni lungimiranti cinefili che, suggerendo un filo conduttore culturale, intendevano avviare ai criteri strettamente commerciali dei distributori e dei gestori del cinema, alla decadenza della TV ed alla successiva sovrabbondanza di materiali offerti, anche dalla rete, la cui fruizione, quando non è mediata da un criterio estetico preciso, è spesso lasciata al caso. Le associazioni cinematografiche italiane hanno necessariamente bisogno di un solido contributo da parte dello stato, equivalente ad un riconoscimento del loro valore culturale. Debbo invece constatare che la nuova legge sul cinema, ha iniziato un percorso che va in tutt'altra direzione, e i commenti fioriti attorno alle dovute critiche delle associazioni sono piuttosto eloquenti.

Non solo non viene adeguatamente riconosciuto il giusto peso culturale dell'associazionismo, per la prima volta dal dopoguerra, ma spostando il peso dei finanziamenti verso quelle realtà economiche che maggiormente traggono utili dalle produzioni cinematografiche, si vuole privilegiare non già l'aspetto culturale della creazione di un film ma essenzialmente quello economico, secondo l'improbabile equivalenza "maggiori incassi" = "maggiore valore". Certamente questi aspetti sono importanti, fondamentali per il mondo del cinema professionale, dal regista agli attori alle maestranze, con ricadute economiche anche importanti sul territorio, e queste sono infatti le motivazioni che mi hanno spinto ad appoggiare sin dagli esordi un'associazione come Moviementu che riunisce il meglio degli operatori del mondo del cinema sardo e che da diversi anni si batte con energia, e con discreto successo, affinché il mondo politico riconosca l'importanza del cinema come fattore di espansione economica con adeguati sostegni finanziari che possono contribuire alla sua crescita. Pretendere però di mettere in primo piano unicamente gli aspetti economici e trascurare, se non addirittura smantellare l'apporto culturale che le associazioni sono in grado di dare, non riconoscendone il valore educativo e di sviluppo sociale, significa mettere il carro davanti ai buoi. Non stiamo parlando della produzione di bulloni, patate o detersivi, ma della realizzazione di film, ovvero di opere culturali per la cui creazione servono idee, e le idee si sviluppano meglio se si impedisce che si inaridisca quella linfa vitale rappresentata anche dal lavoro capillare e costante che in tutta Italia è stato svolto dalle associazioni cinematografiche affinché un linguaggio, quello del cinema inteso nei suoi molteplici aspetti storici e di genere, fosse conosciuto, apprezzato, discusso e diventasse fonte di riflessione e di crescita, individuale e quindi sociale. Sarebbe opportuno impostare una maggiore discussione che tenga conto di questi aspetti, evitando di liquidare le numerose critiche rivolte all'indirizzo di questa legge definendole come "politiche" o "politicizzate", come se le richieste di chiarimenti sollevate dalle varie associazioni non fossero essenzialmente rivolte ai contenuti delle decisioni del governo ed alle loro conseguenze sociali ma rappresentassero un attacco al governo "a prescindere". Probabilmente si confonde il termine "politico", che attiene alla partecipazione di tutti alla "polis", ovvero alle questioni relative alla gestione della cosa pubblica, con quello di "partitico" che invece ha il senso più limitato di un legame con gli interessi di un gruppo, che questo governi o che stia all'opposizione, ed è forse sotto quest'ultima accezione che andrebbero considerate le difese *tout court* di questa legge, come se le decisioni di

un governo non fossero invece suscettibili di critiche in un paese democratico. Che si presti allora la giusta attenzione e considerazione alle voci che provengono dal mondo dell'associazionismo, "politiche" nella misura in cui rappresentano un interesse verso le esigenze di tutti e, anche se i margini di manovra dopo l'approvazione del testo di legge sono ristretti, è lecito augurarsi una maggiore dialettica tra le varie componenti del mondo della cultura cinematografica e il governo.

Pio Bruno

Presidente del Cineclub FEDIC di Cagliari

Da una trentina d'anni insegna Lingua e Civiltà Francese presso gli istituti superiori di Cagliari e come esperto in multimedialità applicata alla didattica ha svolto attività di docenza per i corsi universitari rivolti ai neolaureati in Lingue Straniere. Videamatore nei ritagli di tempo, dal 2011 è presidente del Cineclub FEDIC di Cagliari



La Fedic – Federazione Italiana dei Cineclub chiamata in Assemblea

I Cineclub della Fedic sono chiamati in Assemblea ordinaria il 4 marzo dalle ore 16 a Montecatini Terme presso l'Hotel Adua & Regina di Saba di via Manzoni 46

L'Assemblea, composta dai presidenti dei cineclub associati, saranno chiamati a eleggere il nuovo Consiglio direttivo che nominerà il prossimo presidente che resterà in carica due anni. I presidenti dovranno votare il bilancio. I responsabili delle diverse strutture interne saranno invitati a relazionare ai convocati le attività svolte. Di particolare attenzione le votazioni di ratifica delle numerose decisioni prese dal Consiglio uscente. I lavori proseguiranno il giorno 5.

Direttore Generale Cinema, non è il caso di mortificare



Roberto Merlino

Ho letto, con sorpresa e dolore, la dichiarazione del Direttore Generale del MIBACT, dott. Nicola Borrelli, secondo cui “per la formazione del pubblico, l’attività delle Associazioni di Cultura Cinematografica non è efficace”. In un attimo ho fatto un salto all’indietro di trent’anni e mi sono ritrovato dentro una scuola di Vagli Sopra, in Garfagnana (provincia di Lucca). Sto facendo lezione di cinema in una quinta elementare. Oggi è

di Cultura Cinematografica, la FEDIC. Col Cineclub abbiamo realizzato tantissimi corsi di cinema, a vari livelli (per principianti e per esperti) e su tematiche differenti (dalla sceneggiatura al montaggio, dalla direzione della fotografia alla regia, ecc.), con docenti capaci e motivati. Abbiamo organizzato centinaia di serate di proiezione, per lo più con Autori presenti in sala, pronti ad interloquire con un pubblico attento ed esigente. Abbiamo avviato tanti giovani, sostenendoli con supporto tecnico ed umano, alla realizzazione dei loro sogni: molti sono diventati “bravi” e qualcuno, passato al professionismo, vive di questo lavoro. All’interno della nostra attività ci sono prodotti di qualità mediocre, è vero, ma comun-

di essere mortificato ma, anzi, andrebbe incentivato e valorizzato. Mi piacerebbe invitarlo a seguire di persona qualche nostra attività, per respirarne il clima, per coglierne l’entusiasmo, per giudicare se sia efficace o meno nel trasfondere interesse e amore per il cinema. Mi rendo conto che sto parlando di “una goccia in mezzo al mare” ma, siccome siamo a migliaia nei Cineclub del nostro Paese, forse il nostro contributo non è da sottovalutare. Nel corso che attualmente stiamo facendo a Pisa, “L’immagine giusta nel posto giusto – Laboratorio di fotografia cinematografica”, con 5 docenti e 20 partecipanti, è successo un episodio veramente illuminante: se il dott. Borrelli fosse stato presente, son certo che ne avrebbe



Il gruppo dei partecipanti al laboratorio di fotografia cinematografica “L’immagine giusta nel posto giusto”, attualmente in svolgimento a Pisa (foto di Matteo Palmieri)

arrivata una giovane supplente e ci guarda con occhi sgranati: non riesce a capacitarsi del fatto che quei bambini riescano a parlare in modo disinvolto di “carrellate”, “panoramiche” e “piano sequenza”. Quando poi le mostrano gli story-board che hanno realizzato, quasi si commuove. Il suo incarico è finito presto, altrimenti avrebbe potuto vedere anche il cortometraggio che abbiamo realizzato a fine anno! Ho fatto attività cinematografica in tante altre scuole, pubbliche e private, dalle elementari ai licei, compresi tredici corsi agli studenti di cinema dell’Università di Pisa, accumulando negli anni parecchie centinaia di allievi, in Toscana e in Liguria. Questo, per me, non è un lavoro (per mangiare faccio il medico), ma passione! Una passione che mi ha permesso di contribuire alla fondazione di un Cineclub (“Corte Tripoli Cinematografica”), con sede a Pisa, iscritto da una ventina d’anni ad una delle “famigerate” Associazioni

que funzionali alla critica costruttiva e alla crescita. Ci sono però anche prodotti di qualità, che vincono Festival a livello nazionale e internazionale. Tanto per fare un esempio, nell’ultimo libro del prof. Vincenzo Guarracino (uno dei massimi studiosi di Giacomo Leopardi) il nostro mediometraggio “Pisa, Donne e Leopardi” (del 2011) viene citato assieme a “Idillio” di Nelo Risi (del 1980) e a “Il giovane favoloso” di Mario Martone (del 2014), come “opere in cui si può rilevare la fortuna di Leopardi nel cinema”. Dico questo non già per autocoincidenza, ma nel tentativo di sfatare certi pregiudizi per cui spesso veniamo catalogati come “dilettanti” (magari allo sbaraglio!). E’ bene sapere, invece, che siamo “amatori” che agiscono, perché ne hanno le capacità, in modo “professionale” (non “professionistico”, perché non c’è lucro dietro). Se potessi rivolgermi al dottor Borrelli, gli direi che il lavoro di tanti appassionati non merita

tratto motivo di riflessione. Lo racconto in sintesi. Una signora che partecipa al corso ha chiesto di portare con sé i suoi due figli che, altrimenti, sarebbero rimasti senza custodia. Sono venuti e, bravi bravi, han fatto compiti e giochi in un angolo della sala, senza disturbare, apparentemente disinteressati a quel che stavamo facendo. Verso la fine dell’incontro stavamo vedendo proiettate alcune immagini-studio sui diversi tipi di inquadratura e, mentre i partecipanti erano indirizzati a definire un’immagine come “primo piano”, si sentì la voce squillante di Andrea (8 anni, il più piccolo dei due fratelli) che sentenziava “quello è un primissimo piano”. E aveva ragione! Sapesse, egregio dott. Borrelli, quanti “Andrea” abbiamo trovato nel nostro cammino!

Roberto Merlino

Direttore Artistico di Corte Tripoli Cinematografica
Cineclub FEDIC di Pisa

Ricorrenze

1947 / 2017: 70° della nascita della IFFS – International Federation of Film Societies

Julio Lamaña, segretario generale della IFFS chiude l'intervento sulla storia della nascita della Federazione iniziato nel precedente numero della rivista

(Parte II°)



Julio Lamaña

Il critico cinematografico francese Georges Sadoul, subito dopo essere stato eletto presidente nel Congresso di Cannes (Francia) della neonata Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema, pubblicò

nel novembre del 1947 un articolo nella rivista Ciné-club, in cui si evidenziavano gli obiettivi principali che dovevano diventare punti caratterizzanti per i circoli del cinema sparsi nel mondo. Tra questi obiettivi la Federazione internazionale faceva risaltare l'esigenza di dover lavorare sul piano culturale per la difesa dell'arte cinematografica nel rispetto delle specificità nazionali, di sviluppare iniziative culturali senza scopi di lucro con incontri col pubblico dopo le proiezioni dei film, in modo da valorizzare col dibattito i contenuti di interesse storico, artistico e di tecnica cinematografica dei film. L'importanza di queste specificazioni si ebbe nel fatto che esse divennero, ma a dire il vero lo sono ancora oggi, punti di riferimento qualificanti del lavoro e dell'identità dei circoli nel mondo. A seguito dei devastanti effetti tragici del secondo conflitto militare, il rispetto delle diversità nazionali aveva in sé il valore dell'importanza democratica che guardava alle differenti realtà politiche, sociali e culturali presenti nel mondo, che non dovevano dividere ma anzi arricchire le nazioni. La valorizzazione di queste differenze doveva servire per favorire obiettivi comuni. A partire dalle specificità nazionali, emergeva dalle indicazioni di Sadoul un altro tema centrale per la vita dei circoli del cinema: quello legato alla necessità di svolgere attività non commerciali. Quel che maggiormente doveva contare per i circoli era la difesa del cinema creativo e artistico rispetto all'interesse economico. Per questa ragione, Georges Sadoul rimarcava nel suo scritto la necessità che i circoli dovessero impegnarsi a lavorare in condizioni tali per cui non ci dovessero essere motivazioni di lucro economico. L'attuazione di questi principi, ancora oggi è così, doveva servire per tenere distinta la funzione sociale che il cinema conteneva in sé rispetto agli interessi finanziari che l'industria cinematografica rivendicava.

La circolazione di film e documenti, il confronto di esperienze: il futuro si garantisce attraverso l'incontro del movimento internazionale dei circoli del cinema

La Federazione Internazionale dei Circoli del

Cinema nacque anche dall'esigenza di rendere più concreto lo scambio di materiale filmi-

attraverso le immagini e la parola". Grazie a questo approccio, alla Terza Assemblea tenu-



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

co tra le nazioni, per provare a raggiungere e far crescere un pubblico più vasto, per contribuire quindi ad aumentare una circolazione di film internazionali, convinta che ciò avrebbe prodotto un impatto positivo nella rinascita del cinema di sperimentazione e d'avanguardia, che in quella fase tendeva a svilupparsi. Senza alcun dubbio, la nascita della IFFS e il manifesto di Sadoul sono riusciti a dare nuovo impulso e interesse per il cinema di qualità e d'avanguardia, che si collegava con le aspirazioni del movimento dei registi indipendenti della fine degli anni '20 (?). La conseguenza logica di tutto il lavoro dei circoli è stata quella del recupero della produzione filmica degli anni '30, facendo circolare film di qualità censurati o difficilmente acquisibili, consentendo con ciò di aprire a nuove visioni del mondo svelate dal cinema

attraverso nuovi racconti sociali e di vita. Lo scambio delle singole esperienze dei circoli del cinema fu uno dei più importanti risultati raggiunti già dal primo momento. La Fédération Française des Ciné-Clubs, fondamentale per la nascita della Federazione internazionale, continuò in quella fase ad essere molto attiva e con la UFOLEIS - Film Society, la Federazione della Lega Francese della Istruzione e di Educazione permanente riuscì a promuovere e organizzare un importante appuntamento annuale a Marly-le-Roy, vicino a Parigi, dando l'opportunità agli operatori culturali dei circoli del cinema provenienti da varie parti del mondo di potersi incontrare.

La IFFS e l'UNESCO

La IFFS si poté costituire per buona parte anche grazie all'influenza che in quella particolare fase storica ebbe l'UNESCO, la quale iniziò a imporsi nello scenario culturale internazionale proprio a partire dal 1945. Secondo l'atto costitutivo, l'UNESCO aveva espressamente indicato tra i suoi compiti la necessità di favorire accordi internazionali per "agevolare la libera circolazione delle idee

tasi a Beirut (Libano) nel 1948, la Conferenza Generale dell'UNESCO adottò in modo conseguente un primo trattato rivolto a "facilitare la circolazione internazionale di materiale audiovisivo educativo, scientifico e culturale." A seguire, due anni dopo (1950), tale principio fu rafforzato con la firma del Trattato di Firenze in materia di "importazione di beni e prodotti di carattere educativo, scientifico o culturale". Questa evoluzione e il nuovo Trattato avvantaggiavano lo scambio commerciale con la esenzione definitiva o temporanea

‘
... favorire incontri col pubblico dopo le proiezioni dei film, in modo da valorizzare col dibattito i contenuti di interesse storico, artistico e di tecnica cinematografica dei film...’

per un'ampia categoria di prodotti, tra i quali i materiali audiovisivi, i cui beneficiari dovevano però risultare appartenenti ad uno o più organismi riconosciuti o autorizzati per l'uso delle loro finalità. La IFFS fu tra le collaboratrici principali della elaborazione di questi accordi, riuscendo a facilitare in modo particolare il sistema complessivo della circolazione del materiale audiovisivo. Le difficoltà concrete hanno riguardato però ostacoli pratici riferiti al passaggio nelle dogane tra le diverse nazioni. Nonostante gli accordi, ha

‘
...difesa del cinema creativo e artistico rispetto all'interesse economico...’

resistito quindi la difficoltà vera del passaggio delle pellicole da un Paese all'altro. Tuttavia, tali trattati sono stati i primi veri passi in avanti che hanno migliorato il trasporto del materiale filmico; la IFFS, per buona parte, ha avuto il grande merito e la responsabilità di questo seppur parziale successo.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Circoli del Cinema e Cineteche nazionali

Tra i temi affrontati nella programmazione quotidiana del primo incontro del Comitato Esecutivo della IFFS, ci sono stati quelli riferiti ai rapporti tra le diverse Federazioni con le Cineteche nazionali e Biblioteche. Il grosso problema di questo rapporto, in quegli anni immediati al secondo dopoguerra, era l'inaccessibilità ai film classici della storia del cinema. Ciò limitava notevolmente la possibilità di programmazione cinematografica da parte dei circoli del cinema. Avendo questo in mente, Virgilio Tosi ha dedicato un capitolo del suo libro *Quando il cinema era un circolo* al rapporto tra i circoli del cinema e le Cineteche⁽⁹⁾. Nel mese di settembre del 1948, si svolge a Copenaghen il X Congresso della FIAF - Federazione Internazionale degli Archivi dei Film. In quella occasione si apre una discussione animata e approfondita sul concetto stesso di Cinetecca, quale luogo che avrebbe dovuto semplicemente curare la conservazione delle pellicole come "beni culturali". Una idea questa che non venne unanimemente avallata, in considerazione del fatto che la maggior parte delle Cineteche venivano gestite da soggetti privati. Uno degli altri problemi emersi in questa discussione e che direttamente interessava i circoli del cinema, riguardava la possibilità dell'ottenimento nel noleggior delle pellicole dell'esenzione dal pagamento delle quote del copyright e delle licenze di import/export. La questione posta si riferiva alla possibilità di facilitazione dello scambio e del trasferimento delle pellicole, che passava attraverso la riduzione di questi costi vivi. Le problematiche riferite al trasferimento delle pellicole dalle Cineteche nazionali ai circoli del cinema è stato un tema che ha tenuto banco al X Congresso della FIAF. L'idea di concedere pellicole in prestito al circuito dei circoli del cinema, in generale, non era vista di buon occhio. Oltretutto, diversi responsabili delle Cineteche erano preoccupati del fatto, ad esempio, che un affiliato europeo, con un distributore di film americani, poteva incorrere nell'illegalità della proiezione se tale pellicola risultava già depositata per la sua conservazione nella Cinetecca del Museo di Arte Moderna di New York. Allo stesso tempo, altri cinetecari pensavano invece che il loro lavoro dovesse essere quello di promuovere la diffusione del cinema tra i circuiti culturali, che di per sé permetteva loro di ottenere finanziamenti per nuovi duplicati e per acquisire nuove pellicole per il loro archivio. Tra queste diverse posizioni, la decisione finale fu determinata da una scelta di compromesso⁽⁹⁾ tra la conservazione delle pellicole e la disponibilità a proiettare in circuiti non commerciali. Nel dibattito che si sviluppò successivamente, si aprì la possibilità per i congressisti della FIAF di contattare la IFFS per iniziare una nuova collaborazione. Da subito la IFFS colse tale occasione, favorendo una stretta relazione con la FIAF. Georges Sadoul comprese chiaramente l'importanza e il valore

di questo passaggio, sostenendolo con forza nell'articolo già precedentemente segnalato

«...anni in difesa del cinema di qualità ci hanno insegnato che il destino dei circoli del cinema, delle Cineteche e Biblioteche è strettamente legato. Uno dà la luce all'altro, e viceversa!...

nella rivista Ciné-club: "25 anni in difesa del cinema di qualità ci hanno insegnato che il destino dei circoli del cinema, delle Cineteche e Biblioteche è strettamente legato. Uno dà la luce all'altro, e viceversa!". Quest'anno, il 2017, ricorrono i 70 anni della fondazione della IFFS, la quale si è formata avendo alla base storia e principi che ancora oggi risultano importanti per tutti i circoli del cinema. Nonostante il mondo sia profondamente cambiato, spe-

«...appare ancora oggi fondamentale nel nostro sistema sociale il ruolo e la funzione formativa dei circoli del cinema...

cialmente nell'ambito della comunicazione di massa, appare ancora oggi fondamentale nel nostro sistema sociale il ruolo e la funzione formativa dei circoli del cinema. Certamente, la libera circolazione dei film di difficile distribuzione, se si pensa in particolare a quelli sperimentali e indipendenti, ha ancora nei circoli del cinema degli alleati perfetti. Ma è ancora più straordinariamente importante

«...affermare ancora l'idea di un associazionismo culturale volontario senza finalità di lucro, tale da favorire rapporti responsabili e disinteressati tra il circolo del cinema e il suo pubblico...



Don Chisciotte e Sancho Panza visti da Picasso

che essi sviluppino, come nel passato, attraverso le loro Federazioni nazionali incontri atti a favorire la formazione critica grazie agli scambi di esperienze e condivisione di idee, progetti e lavoro. Ecco perché risulta più che mai attuale continuare a rafforzare lo scambio e il confronto tra le Federazioni nazionali dei circoli del cinema, tra esse e le Cineteche nazionali e le Biblioteche, per far affermare ancora l'idea di un associazionismo culturale volontario senza finalità di lucro, tale da favorire rapporti responsabili e disinteressati tra il circolo del cinema e il suo pubblico, per far affermare il principio che un 'nuovo pubblico' consapevole dei propri diritti sia possibile. Settant'anni fa, nel 1947, si sono aperte porte e finestre per un movimento dei circoli del cinema in tutto il mondo. Lo studio e l'analisi di questa esperienza devono ancora essere compiuti e approfonditi in ogni sua parte. I libri di storia del cinema hanno ignorato i fatti che hanno coinvolto i circoli del cinema. È giunto il momento per rilanciarne l'azione, rivendicarne la presenza e la loro straordinaria importanza nella società.

Julio Lamaña

<https://infoficc.wordpress.com>

www.facebook.com/groups/39070993004

7. Al Castello di Sarraz (Svizzera), nel primo Congresso internazionale del cinema indipendente che sta quasi per volgere al termine, registi e rappresentanti dei circoli del cinema hanno l'opportunità di affrontare insieme i problemi e le possibili soluzioni del cinema d'avanguardia. I circoli del cinema compaiono nel verbale di questo congresso come i soggetti che hanno più di altri una funzione "naturale" per il cinema indipendente. Per approfondimenti riferiti a questo incontro si può consultare la rivista "Archives", pubblicata dall'Istituto Jean Vigo, Perpignan. N° 84, aprile 2000. Un anno dopo, al secondo congresso che si svolgerà a Bruxelles dal 3 al 7 dicembre, altri importanti personaggi che non poterono partecipare a La Sarraz, come il gruppo nato con Jean Vigo (che aveva fondato già nel 1930 il circolo del cinema "Les amis du cinéma" a Nizza) e il grande documentarista Joris Ivens, si aggiunsero e riuscirono in modo attivo a dare il loro apporto.

8. Virgilio Tosi. Quando il cinema era un circolo. Fondazione Scuola Nazionale di Cinema. Roma 1999

9. "La FIAF, consapevole della sua responsabilità nei confronti dei produttori di tutto il mondo che hanno depositato i propri film nelle cineteche per essere custoditi e proiettati per un uso non commerciale, non può rifiutare la richiesta delle proiezioni ad altre organizzazioni". Virgilio Tosi. Op. cit.

Traduzione dall'inglese di Marco Asunis

La 1ª parte è stata pubblicata su **Diari di Cineclub** n. 47 - Febbraio pag. 5 e seguente cfr. www.cineclubromafedic.it/images/ccroma/diaricineclub/diaricineclub_047.pdf

La FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema annuncia il corso residenziale di autoformazione che il Centro Regionale F.I.C.C. Sardegna organizza anche quest'anno. Un importante e atteso momento di incontro, confronto e approfondimento, rivolto non solo ai delegati dei Circoli del Cinema, ma a tutto il pubblico. Ancor più quest'anno, in cui si festeggia il settantesimo anniversario della fondazione della Federazione nazionale e di quella internazionale

70 ANNI IN CIRCOLO

Corso residenziale di autoformazione 2017 | 10, 11, 12 marzo, Hotel Panorama, viale Diaz 231 - Cagliari



Federazione Internazionale dei Cine-club
International Federation of Film Societies
Federación Internacional de Cine Clubes



Grazie al contributo della Regione Autonoma della Sardegna – Assessorato della Pubblica Istruzione, Beni Culturali, Informazione, Spettacolo e Sport

PROGRAMMA

venerdì 10 marzo 2017

15-17> arrivi e check-in camere;

18.00 > seminario – Circoli in Italia ieri, oggi e... domani!

La F.I.C.C. è la Federazione nazionale di cultura cinematografica con il maggior numero di Circoli in Italia: con essa nel nostro Paese esistono anche altre otto federazioni che organizzano attività cinematografica rivolta all'organizzazione del pubblico. Nei suoi settant'anni di vita e di attività culturale, il numero, la diffusione e la collocazione ideale dei circoli del cinema si è venuta trasformando con il mutare delle condizioni storiche, sociali e politiche del nostro Paese. In questo nostro appuntamento si ripercorreranno le tappe fondamentali della storia della Federazione, analizzando la tipologia di circoli, la metodologia del lavoro culturale, la loro diffusione sul territorio nazionale. Un esame che si rappresenterà con quanto anche a livello internazionale si è sviluppato, a seguito della nascita, sempre nel 1947, della I.F.F.S. - Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema. Cosa è cambiato dal secondo dopoguerra a oggi? Una riflessione che ci porta ad analizzare i Circoli del cinema di oggi, per superarne criticità e valorizzare i punti di forza, necessari per poter operare al meglio con il pubblico odierno, alla luce della nuova legge quadro sul cinema e audiovisivo, che penalizza fortemente attività e strutture di associazioni senza scopo di lucro come quelle della FICC. Parteciperanno all'incontro l'ufficio di presidenza e il direttivo nazionale della F.I.C.C., i delegati internazionali dell'I.F.F.S. e dei diversi Centri Regionali F.I.C.C., esponenti istituzionali e di altre realtà culturali locali e nazionali;

20.00> cena;

21.15> proiezione e discussione del film *Miracolo a Milano*, di Vittorio de Sica (100', Italia, 1951), secondo la metodologia di analisi praticata dai Circoli del Cinema F.I.C.C.;

sabato 11 marzo 2017

09.00> saluti, registrazioni e consegna dei materiali;

09.30 > autopresentazioni delle/i partecipanti e dei Circoli (attività, criticità e aspettative sul corso);

11.15> pausa caffè;

11.30 > lavori di gruppo – I trent'anni della Carta di Tabor

Snodo fondamentale del percorso della Federazione internazionale e di quella italiana fu il congresso del 1987, che si tenne nella città di Tabor nell'ex-Cecoslovacchia. È durante quell'incontro delle tante federazioni nazionali, presieduta dal regista italiano Carlo Lizzani, che venne redatta la Carta dei Diritti del Pubblico, a partire da un testo proposto dai delegati italiani Filippo Maria De Sanctis e Fabio Masala. In essa si individuano in modo chiaro e preciso, l'orizzonte e gli strumenti della politica culturale dei Circoli del Cinema nel mondo, nel segno comune della

segue a pag. successiva

pace e dell'accesso universale alle opere artistiche, all'informazione e alla comunicazione per ogni cittadino. Nell'approfondimento dedicato alla Carta di Tábor si ricostruiranno i passaggi che portarono alla formalizzazione di quella pietra miliare della politica culturale cinematografica nel mondo, illustrandone gli aspetti principali e l'eredità nei decenni successivi. Sarà inoltre un'occasione per valutarne l'attualità e la validità nel mondo della comunicazione contemporaneo, dominato dalla velocità e dall'incommensurabilità dei contenuti digitali che viaggiano su internet. Parteciperanno ai lavori i delegati dei Circoli del Cinema sardi, dei Centri regionali della F.I.C.C. e delle Federazioni internazionali dell'I.F.F.S.;

13.00> pranzo;

16.00> seminario – Associazionismo cinematografico nel mondo, dalla Seconda Guerra Mondiale alla comunicazione globalizzata

Questa proposta è non solo una occasione di studio e approfondimento, ma anche un preziosissimo momento d'incontro tra diversi membri della Federazione internazionale provenienti dalle più svariate parti del mondo e quelli della F.I.C.C. sarda e nazionale. Sarà questo un confronto utile per conoscere realtà culturali dell'associazionismo cinematografico tra loro così diverse e distanti, oltretutto contestualizzare in un ambito specificamente culturale gli ideali di pace, tolleranza, solidarietà e antirazzismo che uniscono la Federazione internazionale, simboleggiati dall'icona che, subito dopo il secondo dopoguerra, Pablo Picasso disegnò per l'I.F.F.S.: la colomba ad ali spiegate, che rappresenta e rappresenta ancor oggi un segno di rifiuto dei conflitti e della brutalità della guerra. In questo quadro, la "Carta dei diritti del Pubblico" rappresenta un collante e un ideale di cultura, quale punto di riferimento essenziale per chi vuole applicare una "scuola di democrazia" in tutti i circoli di cultura cinematografica in Italia e nel mondo. Durante la sezione del convegno dedicata alle diverse realtà nazionali rappresentate nell'I.F.F.S., si cercheranno di approfondire i cambiamenti e le difficoltà in ambito culturale di alcuni Paesi, anch'essi colpiti da stravolgimenti socio-culturali dell'ultimo decennio. Sono veramente finiti i tempi delle censure e dei divieti di associazionismo in certi Paesi? E, in altri, la decadenza del cinema è legata a questioni specifiche, a nuove forme di censura o autocensura, oppure semplicemente da un diffuso rifiuto dell'impegno politico-sociale? Parteciperanno all'incontro e affronteranno questi temi alcuni delegati internazionali dell'I.F.F.S. ed esponenti delle istituzioni locali e nazionali;

18.00> pausa caffè;

18.30> proiezione e discussione, secondo la metodologia praticata dai Circoli del Cinema F.I.C.C., di un film proposto dagli operatori culturali dell'I.F.F.S.;

20.00> cena;

21.30> analisi metodologica della discussione del film;

domenica 12 marzo 2017

09.30 > lavori di gruppo – I trent'anni della Carta di Tabor;

11.15> pausa caffè e check-out camere;

11.30> chiusura lavori di gruppo, relazioni dei gruppi di lavoro e discussione;

13.00 > pranzo;

15.30> valutazione del corso rispetto alle aspettative iniziali, prossimi appuntamenti e saluti.

EXTRA

Convegno – I CIRCOLI DEL CINEMA E LA CINETECA SARDA

Il 70° anniversario della fondazione della I.F.F.S. e della F.I.C.C. si interseca, tra il 2016 e il 2017, con un altro importante anniversario per la cultura in Sardegna: il cinquantenario dell'istituzione della Cineteca Sarda. Tutte queste realtà hanno avuto la possibilità di incontrarsi ed intrecciarsi grazie, soprattutto, alla volontà di una personalità centrale, quale fu quella di Fabio Masala. Egli è stato il fondatore della Cineteca Sarda e figura di spicco a livello internazionale della F.I.C.C. . Durante il convegno dedicato al rapporto tra F.I.C.C. e Cineteca si avrà l'occasione di approfondire il modo in cui gli obiettivi istituzionali e tecnici della Cineteca, nata in seno ai Centri di Servizio Culturale della Società Umanitaria in Sardegna, come archivio al servizio del pubblico, si siano potuti intrecciare col grande fermento delle attività dei Circoli che si sono diffusi in tutta l'isola. La Cineteca è diventata così come una struttura di servizio pubblico, necessaria e imprescindibile per i Circoli del Cinema e per tutta la rete di associazioni impegnate nella formazione culturale. Questa esperienza e storica unicità del rapporto tra la nascente Cineteca Sarda e la Federazione – che, in Sardegna, conta ancora oggi il maggior numero di Circoli rispetto al resto d'Italia – è tuttora riconosciuta, anche a livello nazionale, come esempio virtuoso di collaborazione a lungo termine tra istituzioni, capace di lasciare un segno e di influenzare a livello capillare lo sviluppo culturale del territorio. Saranno invitati a partecipare al convegno alcuni dei protagonisti che hanno operato per la costruzione del rapporto tra la F.I.C.C. e la Cineteca Sarda e i direttori della Società Umanitaria in Sardegna.

Seminario – L'alternativa pedagogica. L'eredità del principio educativo di Antonio Gramsci nella cultura e nell'educazione degli adulti

Nel 1972 Alighiero Manacorda pubblica per la prima volta una raccolta di tutti gli scritti che si richiamano in Antonio Gramsci al tema pedagogico. Nella raccolta emerge con tutta la sua originalità la proposta pedagogica del filosofo sardo. A 80 anni dalla scomparsa del grande intellettuale sardo, possiamo affermare come non sia possibile racchiudere in un unico ambito l'eredità delle sue intuizioni e analisi complessive. L'interesse per la formazione umana è variegata e abbraccia diversi ambiti: da quelli più strettamente educativi, come la scuola e la famiglia, a quelli più sociali, come il partito e l'associazionismo. L'ampiezza di questo pensiero ha permesso agli studiosi di trovare in quelle pagine le risposte e gli spunti per questioni attuali che spaziano dal modello scolastico all'educazione degli adulti. Per queste ragioni riteniamo importante, nei settant'anni dalla fondazione della Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema e della Federazione Italiana Circoli del Cinema, ragionare su quel pensiero e sull'attualità o meno dei principi dell'associazionismo gramsciano che sono alla base della nascita di queste Federazioni. In particolare alcune domande possono fungere da stimolo per ragionare su questo tema: quali sono stati e quali possono essere oggi i luoghi e i metodi per favorire la 'democrazia progressiva'? Come l'organizzazione e la fruizione della cultura influisce sulla formazione di un uomo e di una donna? Alla conferenza interverranno studiosi di fama internazionale e operatori della cultura nazionale ed internazionale.

ficc Sardegna@gmail.com

info@ficc.it

www.ficc.it

FICC 1947 | 2017 - 70 anni in circolo, Cagliari 10,11,12. marzo

L'intero evento sarà seguito da **Diari di Cineclub**. Sul prossimo numero di Aprile un ampio servizio

FICC - IFFS 70 anni in circolo, scuola di democrazia e resistenza culturale



Elisabetta Randaccio

Luce Vigo (1931-2017) è stata la presidentessa onoraria dell'IFFS dal 2010 e, nonostante l'età e i comprensibili disagi fisici, continuava a seguire con attenzione, spirito critico e saggio, le vicissitudini della

Federazione, che, come tutte le grandi associazioni, attraversa periodicamente piccole e grandi crisi, adattamento difficile ai tempi duri che viviamo (soprattutto per la cultura), agli impoverimenti ideologici, politici, sociali. La Federazione Internazionale dei Cineclub, diffusa nel mondo intero, tramite il cinema, gli audiovisivi, tenta di riscattare i più deboli dall'analfabetismo culturale, dalla sottomissione alla comunicazione omologata. Unisce le associazioni nazionali di divulgazione cinematografica e di formazione del pubblico dal 1947 (in questo senso, si veda l'articolo di Julio Lamana apparso nel numero scorso di **Diari di Cineclub** e in questo stesso numero) e, in 70 anni, ha attraversato i cambiamenti epocali della storia e della tecnologia. In certi momenti, l'IFFS ha dovuto confrontarsi con complesse contraddizioni e ostacoli. Esemplare, in questo senso, il periodo della guerra fredda e, in seguito, come scriveva giustamente Fabio Masala, è stata "messa in crisi dallo sviluppo dei processi di decolonizzazione al termine degli anni cinquanta, così come dalla contestazione giovanile e culturale dieci anni dopo. Infine l'intervento sovietico in Cecoslovacchia le fa attraversare momenti difficili, mettendone in forse la sopravvivenza stessa¹." Eppure l'IFFS ha resistito ed è riuscita a rimanere con i suoi circoli del cinema, uno strumento di "mediazione tra la creazione e il pubblico"². I due poli su cui al suo interno si è sempre discusso e operato sono stati l'attenzione per un cinema capace di distinguersi dal solo aspetto di merce venduta, comprata, sfruttata, abbandonata, magari distrutta e la formazione del pubblico, che ha avuto soprattutto da parte della FICC italiana un supporto fondamentale, scaturito da esperienze concrete, sul campo e non solo teoriche. Questi due rilevanti propositi si ritrovano anche nel maggiore sforzo ideale realizzato dai rappresentanti della FICC, ovvero "La carta dei diritti del pubblico", stilata, dopo stremanti discussioni e persino qualche compromesso, a Tabor nel 1987 su proposta di Filippo Maria De Santis e Fabio Masala. Una rilettura di questo documento mostra la sua attualità anche dopo 30 anni e fa riflettere sui problemi ancora non risolti o messi in discussione dalle scelte politiche di tante nazioni. Così, un pubblico attivo, consapevole, critico, ma anche parte fondante delle



"Amo il cinema quanto amo i giovani". Luce Vigo, non solo la figlia di Jean Vigo ma anche critico, instancabile promotrice del cinema giovane, è scomparsa a Parigi il 12 febbraio a 85 anni

scelte culturali dei governi, mettendo sul tavolo politico le proprie proposte e, magari, perplessità, è ancora da realizzare nel concreto. In questo senso, gli ultimi venti anni hanno prodotto tante parole, tante iniziative, ma non si è riusciti a far comprendere ai potenti come uno spettatore, a conoscenza delle regole della comunicazione, contribuisca con forza alla democrazia di una nazione. Semmai – ed è il caso italiano esemplificato dall'ultima legge cinema – sembra che i governi vogliano cancellare le associazioni del pubblico. Non c'è stato bisogno di attuare le antiche regole censorie, le quali avevano prodotto lotte importanti e vincenti per l'autonomia dei circoli del cinema, è bastato "semplicemente" cancellarli, confondendo le acque della burocrazia, tanto, come qualcuno ha detto, sono i circoli del cinema ad avere la responsabilità della decadenza del cinema italiano! Ma il problema della soppressione di quelli che sono stati chiamati "scuola di democrazia"³, usando il guanto e non la spada, non è un'esclusiva del nostro paese. In altre nazioni si tagliano i fondi, non si concedono i visti ai rappresentanti delle associazioni per andare alle riunioni internazionali, si blatera di crisi economica per uccidere i progetti. Siamo troppo banali e "vintage" se ci chiediamo quanto budget viene indirizzato per eventi da vetrina o per le spese militari? I circoli del cinema e l'IFFS, però, hanno ancora la volontà di non arrendersi, grazie anche ai suoi sostenitori, soprattutto schiere di volontari appassionati. E, dunque, l'incontro che si terrà a Cagliari dal 10 al 12 marzo ("70 anni in Circolo" comprendente seminari, lavori di gruppo, proiezione e discussione di film e due "extra" importanti sui 50 anni della Cineteca Sarda e sulla pedagogia gramsciana) per ricordare i settanta anni della FICC e dell'IFFS, può essere un punto di ripartenza non solo per riprendere argomenti da rimodulare o da rilanciare, ma un'occasione per affilare le pacifiche armi della resistenza culturale nei confronti di chi vuole un mondo di allegri cittadini passivi e succubi, naufraghi nella marea dell'iper-comunicazione, incapaci di decifrarla.

Elisabetta Randaccio

Carta dei diritti del pubblico Tabor (Rep. Ceca), 18 settembre 1987

1. Il pubblico ha diritto di ricevere tutte le informazioni ed espressioni audiovisive. Il pubblico deve avere i mezzi per esprimersi e far conoscere i propri giudizi ed opinioni. Non vi sarà umanizzazione senza comunicazione.
2. Il diritto all'arte, all'arricchimento culturale, alla capacità di comunicazione, fonte di ogni mutazione culturale e sociale, è un diritto imprescrittibile. Esso è garante di una vera comprensione tra i popoli, solo mezzo di evitare le guerre.
3. La formazione del pubblico è la condizione fondamentale, anche per gli autori, per la creazione di opere di qualità. Solo la formazione del pubblico permette l'espressione dell'individuo e della collettività sociale.
4. I diritti del pubblico corrispondono alle aspirazioni ed alle possibilità di uno sviluppo generale delle facoltà creative. Le nuove tecnologie devono essere utilizzate per tale obiettivo e non per l'alienazione di massa.
5. Il pubblico ha diritto di organizzarsi in modo autonomo per la difesa dei propri interessi. Per raggiungere tali obiettivi, le associazioni del pubblico devono poter disporre di strutture e mezzi posti a disposizione degli enti pubblici.
6. Le organizzazioni del pubblico hanno diritto di essere associate alla gestione degli organismi di produzione e di distribuzione, sia dello spettacolo che dell'informazione, e di partecipare alla designazione dei responsabili di tali organismi.
7. Pubblico, autori ed opere non possono essere utilizzati per fini strumentali, siano essi politici, commerciali o altro. Nel caso di strumentalizzazioni, le organizzazioni del pubblico hanno diritto di esigere risarcimenti.
8. Il pubblico ha diritto ad una corretta informazione. Il pubblico rifiuta ogni forma di censura e di manipolazione; esso si organizza per far rispettare in tutti i massmedia la pluralità delle opinioni ai fini della propria realizzazione.
9. Di fronte alla mondializzazione della diffusione dell'informazione e dello spettacolo, le organizzazioni del pubblico si uniranno e lotteranno sul piano internazionale.
10. Le associazioni del pubblico rivendicano l'organizzazione di serie ricerche sui bisogni e lo sviluppo delle conoscenze del pubblico. Essi si oppongono, invece, a indagini strumentali, come le richieste sugli indici di ascolto e di gradimento.

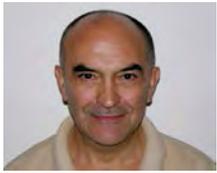
1 F. Masala, *Pubblico e comunicazione audiovisiva*, Roma, Bulzoni 1986, p. 84

2 *Ibidem*, p. 95

3 Questa appropriata definizione la si trova in V. TOSI, *Quando il cinema era un circolo*, Roma, Bianco & Nero 1999

E io ti distribuisco anche Béla Tarr

Solo una sana e consapevole distribuzione salva il cinema dalla distorsione del mercato e dall'assenza di una politica culturale



Alberto Castellano

I problemi della distribuzione cinematografica in genere in Italia sono argomento riservato agli addetti ai lavori, ai critici, agli operatori culturali. La gente comune, lo spettatore medio, ne sa comprensibilmente poco o niente, sa grosso modo che ogni film viene distribuito nelle sale, non immagina che il percorso di una pellicola che va "dal produttore al consumatore" è qualcosa di più complesso, un procedimento che non garantisce automaticamente la visione di tutti i film che si producono in Italia e nel mondo, ma deve fare i conti con la legge del circuito, con le regole dell'esercizio. Il quadro da anni si è ulteriormente complicato, l'iter che consente al prodotto cinematografico di arrivare nei cinema è diventato meno lineare di pari passo con l'aumento massiccio di film importati, con il moltiplicarsi del numero di opere d'autore realizzate in tanti paesi, con l'attenzione per le cosiddette "cinematografie minori" (indiana, iraniana, sudamericana, cinese, giapponese ecc...) - complice l'affermazione con vari premi e riconoscimenti nei festival grandi e piccoli di tutto il mondo - e al tempo stesso con la drastica riduzione delle sale una volta chiamate "d'essai" e deputate alla programmazione di un certo cinema. Non è un caso che sono nate negli ultimi anni alcune piccole ma intraprendenti e lungimiranti società di distribuzione attente a nuovi autori e film "difficili" ritagliandosi un importante spazio tra le grandi distribuzioni americane e quelle italiane (Lucky Red, Fandango, Bim, 01, Lab 80, Teodora e altre) impegnate da tempo a diffondere un cinema artistico più conosciuto mediaticamente e commerciabile. Non tutti questi film riescono ad arrivare al pubblico delle città italiane grandi e piccole ma non è sufficiente spiegarlo con lo scempenso tra domanda (di film da parte degli esercenti) e offerta (di film da parte dei distributori), con l'insufficienza delle sale per programmare tutte le pellicole. In realtà si tratta di un problema di invisibilità che ha a che fare con la distorsione del mercato, con la miopia e l'incompetenza di molti esercenti, con gerarchie nei rapporti dell'esercizio con la distribuzione, con priorità nella scelta dei listini che spesso non hanno una giustificazione culturale né un riscontro commerciale. Il modo di operare, la linea culturale e la difficoltà di penetrare nel mercato di Movies Inspired (con I Wonder Pictures, Officine Ubu e la neonata Reading Bloom, la casa di produzione più interessante per la precisa identità, le scelte coraggiose e una chiara strategia) sono emblematici di quanto sia diventato complicato per un piccolo sia pure agguerrito distributore lavorare nel contesto italiano,

segnato più che mai dall'assenza di una politica culturale generale e nel campo del cinema da una pratica del giorno per giorno con oscillanti e irrazionali scelte programmatiche. La Movies Inspired fondata nel 2007 da Stefano Jacono e Diego Borgazzi che sono anche esercenti (gestiscono il cinema Classico di Torino) ha puntato da subito su un cinema fuori dagli schemi, su giovani autori emergenti beniamini dei Festival ma sconosciuti ai più e ignorati dalla grande distribuzione. Li distribuisce anche in dvd e lancia molti titoli inediti direttamente per l'home video. Il listino della piccola casa può vantare già titoli come *Fuochi d'artificio in pieno giorno*, *Marguerite*, *La Isla Minima*, *1981: Indagine a New York*, tra i più recenti *Il cittadino illustre*, *The Assassin di Hou Hsiao-hsien*, *Tom à la ferme* e *Lawrence Anyways* di Xavier Dolan, *Ma Loute*, *Saint Amour*, *El abrazo de la serpiente*, *1001 grammi* e tra quelli che vedremo prossimamente *The Beautiful Days of Aranjuez* di Wenders, *After Image* l'ultimo film di Waj-



Stefano Jacono davanti al cinema Classico di Torino

da, il bel film tedesco *Victoria*, *Smoke & Mirrors*, *Il tesoro*, *All'ombra delle donne*. Sono anche usciti da poco due preziosi cofanetti della Sound Mirror (collana Collection) dedicati all'enfant prodige del cinema canadese Xavier Dolan che raccoglie i primi quattro film prima di *Mommy* e *E' solo la fine del mondo*. *J'ai tué ma mère* (2009), *Les amours imaginaires* (2010), *Lawrence Anyways* (2012), *Tom à la ferme* (2013) proposti in versione originale con sottotitoli italiani e con extra (interviste, trailer, scene



"L'uomo di Londra" (2007) di Béla Tarr



tagliate) e a Béla Tarr (10 dvd con tutti e 9 i lungometraggi del grande regista ungherese che nonostante le proverbiali durate soprattutto degli ultimi 4 film (si va dai 139 minuti di *L'uomo di Londra* ai 450 del capolavoro *Satan-tango*), negli ultimi anni ha conquistato giurie e platee dei più importanti Festival ed è diventato un idolo della cinefilia internazionale. Insomma la qualità delle opere proposte (tutte in versione originale con sottotitoli italiani in linea con un certo rigore cinefilo) è alta e la selezione dei film da distribuire scaturisce da una precisa linea programmatica (Jacono e Borgazzi non prendono film italiani e si può capire). Ma purtroppo non basta per avere l'adeguata visibilità e a spiegarlo non basta la carenza delle sale deputate a un certo cinema. Alcuni film della Movies Inspired e non solo non riescono a superare il muro di un sistema cinematografico che con un perverso intreccio esercizio-distribuzione si muove da tempo in maniera scomposta e senza il senso delle proporzioni (vedi l'esagerato numero di copie per film americani e non solo ritenuti commerciali ma che poi non hanno l'atteso riscontro al botteghino e la miope sottovalutazione delle potenzialità commerciali di tanto cinema d'autore). Napoli, che è la città che conosco meglio perché ci vivo, è una delle piazze peggiori per distribuzioni come Movies Inspired. I contatti che i due distributori hanno avuto con alcuni esercenti non hanno avuto esito, con reazioni di vario tipo della serie "vorrei ma non posso" o "noi lavoriamo solo con alcune case" o di disinteresse vista l'ignoranza dell'esercente di turno, o ancora la spocchia di qualche esercente "illuminato" presunto operatore culturale che privilegia altri titoli. Naturalmente questa difficoltà - magari in proporzione minore - la coraggiosa coppia torinese l'hanno trovata anche in altre città italiane, grandi, medie e piccole. Ma al tempo stesso continua a crescere il consenso di pubblico e di critica per il loro operato.

Alberto Castellano

La legge 330/17 sulla cultura cinematografica, la “Nova Visio Europea” e la “Unio Cinematographica et Audiovisualis”



Roberto Venturoli

La legge 330 del 2017, detta “Pasolini”, “Disposizioni sulla cultura cinematografica e audiovisiva” ha capovolto il punto di vista dell'intervento pubblico in materia. D'ora in poi, infatti, tale intervento si giustifica solo se riguarda principalmente la cultura e non l'industria, se ha come obiettivo il pubblico e non le imprese, se vuole agire sul contesto e sull'ecosistema audiovisivo non su singole realtà o fenomeni. L'intervento pubblico, inoltre, non sarà più assistenzialistico, generalizzato e permanente ma limitato nel tempo e destinato solo ad alcuni soggetti in funzione degli obiettivi che si intendono raggiungere e sulla base di un effettivo monitoraggio dei risultati conseguiti. L'epoca dei contributi “piove-sul-bagnato”, assegnati in perpetuo anche a chi non ne aveva bisogno e con benefici, sempre e comunque, soprattutto per chi li assegnava, è finita. La legge è anche il risultato della voglia di cambiamento che ha coinvolto tutta l'Italia dopo le elezioni del 2017. Da un giorno all'altro il Bel Paese è diventato il laboratorio di sperimentazione politica più avanzato del pianeta, dove tutto è possibile senza ricorrere a violenza e senza ideologie preconcepite condizionanti. La costruzione di una reale democrazia partecipativa è divenuto un obiettivo a portata di mano e ha portato alle riforme costituzionali approvate dal referendum del 2018, mediante le quali la Camera dei deputati è stata sostituita dalla Camera dei rappresentanti, estratti a sorte tra tutti i cittadini maggiorenni, il sorteggio è diventato il metodo per attribuire il 50% degli incarichi in ogni assemblea legislativa locale e in ogni organo collegiale pubblico con poteri normativi e referendum propositivi ed abrogativi sono stati introdotti ad ogni livello, da quello municipale a quello nazionale, secondo il modello svizzero. Contemporaneamente tutto il Vecchio Continente si è risvegliato. Una nuova passione per la politica ha portato al governo in quasi tutta Europa (Spagna Francia, Italia, Germania, Romania) movimenti partecipativi per i quali era evidente che l'Unione Europea sarebbe stata soltanto un'associazione commerciale ed economica ma non politica e culturale, non una “comunità”, se non fosse stata assicurata ai cittadini una quinta libertà. Fino al 2018 le quattro libertà fondamentali dell'Unione europea erano: libertà di circolazione delle persone, delle merci, dei servizi e dei capitali. La quinta libertà di cui si comprese la necessità era la libertà di circolazione delle idee che, apparentemente assicurata a livello nazionale dalle democratiche costituzioni degli stati aderenti (secondo quanto previsto dai

criteri di Copenaghen: politico, economico e di adesione all'acquis comunitario) non lo era in realtà a livello europeo. La mancanza di una lingua comune e, quindi, la limitata partecipazione dei cittadini all'attività politica dell'UE rappresentava un limite insuperabile alla realizzazione dell'Unione stessa. La libertà di circolazione delle idee presuppone la libertà di comunicare mediante una lingua comune che consenta di scambiare idee e partecipare alla vita pubblica senza intermediazioni. Fu così che nel 2018, tra i tanti eventi importanti che tutti conoscono e che avvennero in quell'anno, ormai definito come “il nuovo '68”, venne firmato, a Roma, il trattato “Nova Visio Europea”. Tra le altre cose nel trattato si prevedeva che in una generazione, si arrivasse all'introduzione del latino come lingua comune europea. Un insieme di circostanze politiche fortunate permisero che venisse approvato quello che si può considerare l'atto fondante della nuova Europa e la più grande rivoluzione dopo quella francese. Il percorso per realizzare tale rivoluzione non ha previsto l'imposizione del latino come lingua unica a tutti i cittadini: tutt'altro. Lo scopo, infatti, era quello di fornire all'Unione, percepita dagli Europei come una istituzione astratta e lontana, lo strumento di identità culturale che finora gli era mancato e mettere a disposizione di tutti i cittadini i mezzi per acquisire volontariamente (o indirettamente) la conoscenza di una lingua comune. L'esperimento di unire attraverso la lingua 500 milioni di persone non ha precedenti, a parte quello realizzato in Palestina per riportare in vita la lingua ebraica, per ridare unità linguistica agli ebrei della diaspora, sparsi per il mondo, e per far rinascere Israele. Ma proprio questa sfida ha dato agli Europei la consapevolezza delle proprie radici e della propria forza, gli ha ridato slancio e passione e la voglia di tornare ad essere competitivi nel mondo non con le armi o con i commerci ma con le idee, senza ambizioni di potere o di neo-colonialismo ma per condividere con tutti i popoli il sogno di un mondo civile e migliore. La rivoluzione linguistica europea, come tutti sanno, si è attuata attraverso i seguenti provvedimenti: 1. l'insegnamento del latino come lingua viva a partire dall'anno scolastico 2019-20 in tutte le classi della scuola primaria e dall'anno successivo nella prima classe delle scuole secondarie, e così di seguito negli anni successivi; 2. l'adozione, entro il 2021, del latino come lingua ufficiale di tutte le amministrazioni pubbliche europee e delle università; 3. un apposito piano che ha finanziato corsi gratuiti di lingua latina a disposizione di tutti i cittadini; 4. La direttiva che ha regolato i casi in cui scritte, insegne, comunicati ecc. devono essere bilingui, cioè nella lingua del paese e in quella dell'Unione; 5. Il piano “Panem et circenses” con lo scopo di favorire la produzione di opere

audiovisive in lingua latina (film, fiction, ecc) e la nascita di mezzi di diffusione in latino (quotidiani/periodici, canali radio, canali tv, reti online, ecc.). Il piano europeo ha previsto di attuare la rivoluzione di una lingua comune cominciando dalle pubbliche amministrazioni, dalla scuola e dall'università ma il compito più importante, quello di insegnare senza sforzo una nuova lingua ai comuni cittadini, fu affidato a cinema e fiction, intrattenimento e spettacolo. Per quanto fosse stato previsto che il latino si sarebbe diffuso molto velocemente tra le nuove generazioni, era stato sottovalutato il fatto che potesse essere accolta dai giovani fin dall'inizio come una lingua alternativa. La concisione, la struttura, l'eleganza e la ricchezza lessicale del latino lo rendeva particolarmente adatto proprio per la comunicazione e l'uso nei social. I videogiochi in lingua latina, che già esistevano da anni (si pensi alla serie ispirata all'inquisitore Nicolas Eymerich, il personaggio dei romanzi di Valerio Evangelisti), hanno avuto un boom grazie anche al tax-shelter per le imprese di videogiochi e per le agevolazioni fiscali di cui potevano beneficiare gli acquirenti di videogiochi in la-



Eymerich, l'Inquisitore diventato videogiochi

tino. Con la nuova filosofia dalla legge “Pasolini” lo Stato sostiene e promuove tutto il cinema e tutto l'audiovisivo che interessa il pubblico non solo quello commerciale. Finisce l'era tolemaica basata sulla centralità della sala che viene considerata soltanto come una parte dell'ecosistema audiovisivo. L'interesse pubblico non riguarda, poi, solo le sale cinematografiche commerciali ma tutti gli spazi culturali pubblici o privati disponibili per proiezioni condivise. Per esempio, dal 2018, secondo la nuova legge sulla casa, tutti gli edifici di nuova costruzione devono disporre di una sala di dimensioni adeguate al numero di utenti per riunioni, spettacoli e proiezioni. Tutto ciò ha creato le condizioni per una crescita incredibile dei consumi audiovisivi. L'Italia, quindi, dopo aver trascurato per anni le linee guida europee in materia di cinema e audiovisivo, ha finalmente cominciato a preoccuparsi dell'accessibilità totale a tutte le opere cinematografiche e audiovisive, garantendone non solo lo sfruttamento commerciale ma soprattutto

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

la reperibilità, la circolazione e la fruizione culturale gratuita o a pagamento (con abbonamenti mensili di 2-3 euro o a prezzi controllati per lo scaricamento). Attraverso i portali del “Centro Nazionale per il Cinema e l’Audiovisivo” della Biennale di Venezia si possono cercare e vedere film, fiction e ogni opera audiovisiva archiviata da servizi di hosting commerciali o da cineteche e mediateche pubbliche e private, scaricare legalmente versioni per il riuso, prenotare una sala per una proiezione condivisa, acquistare un biglietto di una sala commerciale, ma anche caricare una propria opera audiovisiva che si vuole condividere. Ai massicci consumi online ha fatto riscontro il ritorno del pubblico nelle sale che è stato favorito sia dalle agevolazioni fiscali per abbonamenti mensili/annuali ma in particolare dalla norma 50/50, per cui il pubblico può finanziare e preacquistare (con la garanzia dello Stato, se necessaria) i progetti di film e di fiction che vorrebbe vedere e che vengono, comunque, sostenuti dallo Stato se raggiungono il 50% del budget. Anche la legge Makkox (dal nome del proponente), che ha consentito l’apertura di sale cinematografiche dove è ammesso fumare, ha dato nuovo ossigeno all’esercizio. Un discorso a parte meriterebbero le sale della catena americana “Land-O-Smiles” e di quella cinese “T’ien Lai” (N.B. Entrambe prendono il nome da marche di sigarette alla marijuana citate nel romanzo “La svastica sul sole” di Philip K. Dick) dove, dopo la depenalizzazione nel 2018 delle droghe leggere, si può vedere un film fumando marijuana e gustando dolcetti e altre prelibatezze all’hashish. Le tante misure citate nell’articolo sul boom delle sale religiose (**Diari di Cineclub** n. 44 pag. 1) hanno contribuito a creare un ecosistema audiovisivo molto favorevole anche alla diffusione tramite film e fiction del latino. I fondi del piano europeo “Panem et circenses”, il tax-shelter per l’audiovisivo, che ha consentito la crescita e la capitalizzazione delle imprese virtuose e innovative, il tax-credit finalmente a scaglioni (come previsto dall’articolo 53 della Costituzione*) e, quindi, maggiore per le produzioni più piccole, hanno stimolato le produzioni di ogni genere di opere in latino. Come è noto il film sulla scoperta dell’America da parte dei Romani, “Mundus novus” (di cui si è parlato in Fantacinema sul n. 43 pag. 43 di “**Diari di Cineclub**”) ha vinto il Leone d’oro nel 2021 ma si è anche assicurato l’Oscar per il miglior film in lingua straniera l’anno successivo, diventando poi una serie di successo mondiale. La serie “Loci in sole” è stata la prima soap interamente in latino. I protagonisti sono tutti dipendenti pubblici (pompieri, poliziotti, impiegati, medici, insegnanti, ecc.) e le loro famiglie, imparentate tra di loro. È stata una coproduzione inizialmente di tre paesi (Francia, Italia e Spagna) che ogni anno si è arricchita di nuove partecipazioni nazionali. La prima edizione di “Loci in sole” ha seguito quotidianamente le difficoltà affrontate nei vari paesi dai genitori e dai figli delle famiglie protagoniste che dovevano

imparare una lingua nuova a scuola, all’università e al lavoro. Inizialmente nella soap ogni interprete parlava nella propria lingua ed erano presenti i sottotitoli in latino e nella lingua del paese di diffusione ma già nel 2022, in occasione della millesima puntata (NB grazie alle economie di scala la soap era quotidiana, sette giorni su sette), tutti parlavano in latino e i sottotitoli erano solo nella lingua nazionale. Tra l’altro i paesi coproduttori sono nel frattempo divenuti sette e la soap è diffusa in 41 paesi (quindi anche al di fuori dell’Unione) ed è uno dei veicoli più efficaci dell’apprendimento della lingua latina tra gli adulti. “Alexandri Baricci Ucroniae” ha, dal 2021, rivoluzionato il settore dell’intrattenimento televisivo. Il noto scrittore e uomo di cultura è partito dalla constatazione della diffusione tra i giovani, grazie ai social e ai videogiochi, dell’uso della lingua latina ma anche della diffusa ignoranza della storia e della cultura cosiddetta generale. Ha, quindi, proposto di realizzare un gioco nel quale i concorrenti devono ricostruire passo passo un evento storico di cui loro ignorano completamente l’esito ma di cui invece è perfettamente noto, grazie ai documenti storici, lo svolgimento. Ogni puntata è introdotta da una fiction che descrive un avvenimento (guerre e battaglie, lotte politiche, scoperte geografiche, congiure, genocidi, invenzioni, rivoluzioni, creazioni stilistiche, ecc.). Quando si arriva ad uno snodo narrativo, Baricco interviene e chiede ai concorrenti quale

direzione prenderà la storia. I concorrenti per essere ammessi devono superare un test che dimostri la loro completa ignoranza della storia e della cosiddetta cultura generale. La trasmissione in poco tempo è diventata la prima nel suo genere in Europa anche se tutta in Latino. Grazie al rafforzamento del mercato europeo, che finalmente cominciava a disporre di un pubblico omogeneo e numericamente significativo, dopo alcuni incontri preparatori, Francia, Italia e Romania hanno concordato, nel 2022, una legislazione comune per il cinema e l’audiovisivo, creando la “Unio Cinematographica et Audiovisualis”, che rappresenta il secondo o terzo polo produttivo cinematografico mondiale, con la prospettiva di essere il primo dopo l’adesione della Spagna, prevista nel 2023 e forse del Portogallo nello stesso anno. Misure a favore del pubblico, Sofica, tax-shelter per l’audiovisivo, finanziamento partecipato 50/50 (crowdfunding cinematografico, audiovisivo e videoludico), tax-credit a scaglioni, ecc., d’ora in poi saranno istituti comuni ai tre paesi. Il «Centre National du Cinéma et de l’image animée» (CNC), il “Centrul National al Cinematografiei” e il “Centro Nazionale per il Cinema e l’Audiovisivo” diverranno strutture del “Centrum

Cinematographiae et Imaginis Animatae”. I portali online dei tre centri saranno unificati e i cittadini europei potranno accedere a tutto il patrimonio cinematografico e audiovisivo, presente e passato, dei tre paesi che verrà completamente sottotitolato in latino grazie al lavoro di migliaia di giovani under-39. Maggiori particolari sull’accordo si possono leggere nell’articolo “Europae cinematographicae” di Angelo Tantaro sul numero 100 di “**Diari Cinecluborum**”, il primo e, ormai, il più autorevole e diffuso periodico cinematografico in latino dell’Unione. La trilogia di storia alternativa di Enrico Brizzi (1. L’inattesa piega degli eventi; 2. La nostra guerra; 3. Lorenzo Pellegrini e le donne), che ambienta le sue storie in un’Italia vincitrice con gli Alleati della seconda guerra mondiale, sarà il primo grosso impegno produttivo che si svolgerà sotto l’ombrello della nuova legislazione. Il progetto è stato presentato da una società nata nel 2017 e lo sviluppo ha raccolto in un mese il 75% del budget necessario tra i cittadini dei tre paesi. Per interpretare Lorenzo Pellegrini, il protagonista, è stato scelto Edoardo Leo. Il moldavo Igor Cobileanski sarà il regista della serie mentre ogni episodio sarà diretto da un regista diverso e tra gli interpreti ci saranno Monica Bîrlădeanu nonché Alice e Bobby Păunescu, che sarà anche uno dei produttori nonché regista di alcuni episodi. Emmanuel Carrère e Brizzi coordineranno la squadra di sceneggiatori. Sono previste per ora tre stadi

gioni di 13 episodi e un pilota. Sceneggiatori cinesi e dell’Unio latina stanno infatti sviluppando il soggetto, la bibbia e il pilota di due serie: “Legio Phantasma” e “Legatio 166 d.C.”. La prima racconterà la storia della legione romana di cui si sono perse le tracce dopo la disfatta di Crasso a Carre (53 a.C.) contro i Parti. I legionari, molti dei quali originari della Gallia e della Dacia, inseguiti dai Parti attraverso l’Asia centrale avrebbero raggiunto la Cina e sarebbero gli antenati dei cinesi biondi e con gli occhi verdi che vivono oggi nella provincia di Gangsu. Il viaggio della

prima ambascieria romana ufficiale inviata in Cina nel 166 d.C. dall’imperatore Marco Aurelio sarà invece l’argomento dell’altra serie. L’Europa del XXI secolo affronta il futuro con una sfida coraggiosa che coinvolge tutti i suoi cittadini, sfida alla quale il Cinema partecipa assieme al suo pubblico come artefice, protagonista e testimone. Buone visioni.

Roberto Venturoli

*Art. 53 della Costituzione: Tutti sono tenuti a concorrere alle spese pubbliche in ragione della loro capacità contributiva.



Testa di Marcus Licinius Crassus, Console della Repubblica romana. Museo del Louvre

Il valore dei circoli del cinema a Roma e dintorni



Leonardo Dini

Di recente ho sostenuto la difesa dei cineclub romani degli anni '70, perché i Circoli del Cinema rappresentano una realtà storica e attuale, culturale, civica di eccellenza che riunisce le due culture cinematografiche di

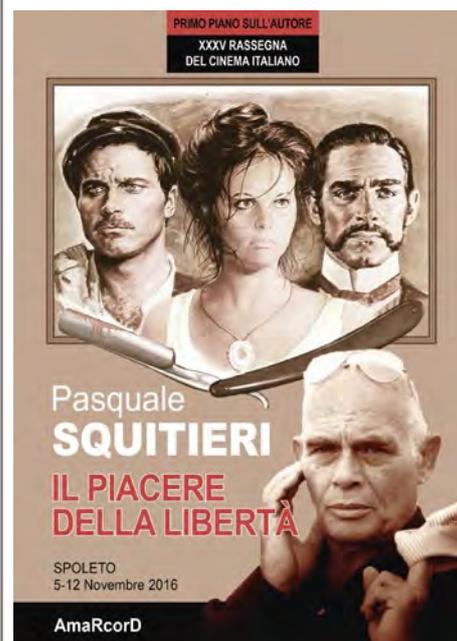
Italia e Francia patrie storiche della cultura cinematografica mondiale, spesso a livello locale integrano positivamente la rete dei cinema e sono in molte realtà locali gli unici cinema presenti sul territorio, realtà stimata e valorizzata anche dal ministero dei beni culturali che ne riconosce formalmente il valore civile, formativo, educativo, tanto che spesso completano con dibattiti, mostre, stage, workshop e attività divulgative la educazione civica ai beni culturali e a una cultura cinematografica e cineletteraria. Ancora più importante la rete dei cineclub d'Essai che frequento da moltissimi anni cito tra tutti il celebre Filmstudio di Trastevere a Roma e il Fandango e la sala cinema ma d'Essai del Nuovo Olimpia, il cinema più centrale di Roma. Perfino dentro la boutique Vuitton sopravvive in forma di minisala quello che fu il mio cinema da bambino spettatore: l'Etoile. Grande ruolo culturale hanno infatti nella mediazione linguistica e nel dialogo fra culture e civiltà proprio nelle grandi città i cineclub e cine circoli a Roma, anzi spesso, ambasciate e accademie e università estere fanno a gara nel creare, sostenere, programmare le loro mini sale cinema, spesso ben realizzate, per diffondere le loro culture e sarebbe molto positiva una sinergia fra circoli del cinema, cineclub essai storici e cinefestival di ambasciate e accademie. Si sono sviluppate poi a Roma a fianco della Festa del Cinema, della Casa del Cinema e del Roma Fiction Fest tante iniziative che hanno promosso proiezioni all'aperto sul modello della Estate Romana dell'assessore Renato Nicolini che resta prototipo efficace di diffusione di massa di una cultura cinematografica credibile e qualificante culturalmente per gli spettatori. Paradossalmente invece il Circo Massimo che è abituale sede di concerti

potrebbe e con esso "Massenzio" che lo fu in passato, essere sede di nuove proiezioni all'aperto, un esperimento ancora da fare. Per ora solo a piazza di Spagna si è provato con un buon esito a proiettare un film che fu girato in quello scenario naturale monumentale: *Vacanze romane*. I circoli del cinema restano quindi una roccaforte, come i lettori forti per la letteratura, di un cinema sano, colto che aggiorna e completa la preparazione culturale di cittadini, studenti, si pensi ai cineclub universitari e di licei, una valida alternativa alla desertificazione culturale non inesorabile ma rischio da non trascurare, una rete culturale non in competizione ma che integra il cinema per vocazione effimero delle multisale e difende anche la rete che deve ricrearsi e non ridursi dei cinema storici e nuovi che con le nuove tecnologie possono essere dei luoghi a km zero e di prossimità per fare cultura. E proprio nel creare cultura spesso anche in dialogo con protagonisti, registi, autori, proseguirà nel futuro la rete dei Circoli del cinema e cineclub se le istituzioni e la società civile sapranno difenderli, valorizzarli, farne luoghi storici del cinema, fucine al tempo stesso del cinema di domani che spesso nasce nelle idee di giovani che vedendo dei buoni films decidono di fare cinema. La nuova legge sul cinema mediante decreti e regolamenti attuativi su Fus e sostegno al cinema può e deve per giustizia restituire fondi fus e mezzi di crescita e di tutela ai circoli del cinema che non sono comuni sale ma luoghi di produzione culturale, più luoghi dove si discute e si crea cinema più luoghi per distribuire autori giovani o d'arte non commerciali richiesta che viene anche dai produttori, nessuna concorrenza con sale parrocchiali anzi *fides et ratio* fanno sistema nel diffondere cultura, l'esempio della sala della Associazione Bomba Carta alla cappella universitaria de La Sapienza in concomitanza con le sale cinema universitarie ad esempio. Insomma più cinema più circolazione di idee, più democrazia, cittadinanza attiva, in ultima analisi più civiltà collettiva e individuale.

Leonardo Dini

Romano, studioso, filosofo della scienza, si interessa della cultura in Italia anche come politico nel Pd

Squitieri. Il ribelle del cinema italiano



Il 18 febbraio è morto a Roma Pasquale Squitieri, il ribelle del cinema italiano, un regista controcorrente che con grande energia e senza peli sulla lingua ha sfidato la vita fino all'ultimo. E' di pochi mesi fa: 12 novembre 2016, il tributo che Franco Mariotti con l'Associazione Culturale AmarCORD per il consueto Evento annuale di *Primo Piano sull'autore* gli ha dedicato nella Sala Fellini di Cinecittà Studios con il Convegno: **Pasquale Squitieri. Il piacere della libertà**. Nell'occasione è stato presentato anche il libro (a cura di Lilia Ricci, edizione AmaRcorD, pag. 192) a lui dedicato dove sono presenti contributi di critici, attori, registi, accademici oltre a personaggi della cultura italiana che hanno lavorato con lui e lo hanno conosciuto. Un libro che vale la pena leggere perché aiuta a dare un senso e comprendere meglio la vita e l'opera del carismatico regista partenopeo. Nella stessa serata a Cinecittà sono state proiettate, alla presenza di Pasquale Squitieri, Ottavia Fusco e Claudia Cardinale due opere: *Piazzale Loreto* e *L'altro Adamo*, testamento spirituale di Squitieri che, con coraggio, si è sempre rifiutato di sottostare alle convenzioni sociali e che, anche in occasione del Convegno a lui dedicato, è riuscito a trasmettere ai partecipanti il messaggio di riuscire a cogliere sempre l'opportunità di superare se stessi.

P.D.

News dal SardiniaFilmFestival XII Edizione

1200 cortometraggi provenienti da 80 diverse nazioni segnano il bilancio alla chiusura delle iscrizioni per la XII edizione del Sardinia Film Festival avvenuta il 28 febbraio scorso. La giuria di preselezione è già al lavoro con la catalogazione delle opere tra le quali compaiono 360 prime visioni italiane e ben 200 prime visioni europee. Il minuzioso lavoro continuerà nelle prossime settimane con la selezione dei lavori più meritevoli che andranno inseriti nelle diverse sezioni presenti al festival, che ricordiamo essere: Animation, Documentary, Experimental, Fiction, School, Vetrina Italia, Vetrina Sardegna, VideoArt. In larga maggioranza, ben 1000, sono opere prodotte nell'ultimo anno e 160 le opere prime. Non ci resta che attendere l'estate per scoprire quali saranno i cortometraggi proiettati e premiati nelle diverse tappe del festival.

P.R.



The logo for the Sardinia film festival features a large, stylized letter 'S' in a golden-yellow color with a brushstroke texture. The 'S' is positioned over a horizontal strip of red film with white sprocket holes. The word 'Sardinia' is written in a white, serif font across the film strip, and 'film festival' is written in a smaller, white, sans-serif font below it.

Sardinia
film festival

A detailed illustration of a man's face and upper torso. He has a large, dark, textured hat that frames his face. He has a prominent, dark, curved mustache and a goatee. His eyes are looking slightly to the right. The style is painterly and textured.

*uno
sguardo
sulle cose del
mondo*

bezzu17

Sassari Alghero - Giugno | Villanova Monteleone - Agosto | Bosa - Settembre

Illustrazione di Giampiero Bazzu in collaborazione con Gli Assassini - Creative Studio

Ultim'ora. A numero chiuso apprendiamo che l'affettuoso amico Elio Girlanda ci ha lasciati

Addio a Elio Girlanda

La rarefazione di Elio

Basito e commosso per la sua morte, gli porgo idealmente l'estremo saluto. Non sapevo del male incurabile che lo aveva colto negli ultimi mesi. Avevo però notato come una sorta di rarefazione della sua presenza nella vita reale così come su Fb dove fino a qualche tempo fa corrispondevamo spesso. Infatti per anni, dopo esserci conosciuti in Rai un trentennio ormai, allorché, sul finire degli anni '80, eravamo entrambi programmisti a tempo determinato. Per anni poi, seppure casualmente, ci siamo incontrati pressochè ovunque: in libreria, alla Sapienza in Via Salaria, alla Upter, alla Casa del Cinema, alla Sala Trevi, alla Cineteca Nazionale, a Cinecittà. Una delle ultime volte persino in un supermercato nei pressi di Piazza Fiume mentre era in compagnia di sua moglie Cristina cui va la mia vicinanza. Al dolore si aggiunge il rimpianto di non aver dato vita a nessuna delle tante iniziative che vagheggiavamo ad ogni incontro. Colto, versatile, acuto, ironico, spiritoso, autenticamente "telesaudadista". Anche da una breve e scanzonata conversazione come erano le nostre, traspariva la solidità dei suoi studi filosofici completati dalla formazione specifica avvenuta al Centro sperimentale di Cinematografia. Avevamo pensato proprio ad un'interessante serata sulle nuove tecnologie. Non ce n'è stato il tempo.

Ugo C. Caruso

Da Parte della FICC

Esprimiamo le più sincere condoglianze da parte di tutta la FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema ai soci e al Direttivo Nazionale del CSC - Centro Studi Cinematografici per la scomparsa del caro amico Elio Girlanda, di cui vogliamo ricordare la passione, il rigore intellettuale, l'impegno e la coerente battaglia in difesa dell'autonomia dell'associazionismo nazionale di cultura cinematografica e per la crescita formativa di un nuovo pubblico attivo e critico.

Marco Asunis
(presidente FICC)

Con Elio a Campo de' Fiori

Elio era un caro amico, colto e simpatico. Ha collaborato alcune volte con **Diari di Cineclub**. Quando lo incontravo parlavamo, ovvero lui parlava di più e io ascoltavo. Diceva cose serie con intermezzi di battute gettate lì all'improvviso e rideva. Aveva una risata molto personale, si distingueva. Metteva gioia. Dentro la sala buia si capiva se Elio c'era. Una volta alla sala Sinopoli di Roma, scorrevano i titoli di coda del film *Tir*, la sala era ancora buia e si udì un solitario e prolungato muhuh di disapprovazione. Subito dopo mi si avvicinò un'ombra e sottovoce nell'orecchio mi sussurrò "Se vince *Tir* gli cambiano il titolo, il nuovo sarà *Sacro Tir*" a me venne da ridere. Subito dopo l'applauso di tutta la sala. Per un attimo ebbi il dubbio che il consenso fosse per la battuta di Elio. Mi confidò che l'autore del dissenso sonoro era lui. Io non ero d'accordo. Ci fermammo a parlare molto vivacemente. Quando si seppe che aveva vinto questo film alla Festa del Cinema di Roma, Elio mi telefonò e senza dire chi fosse mi disse "Te lo avevo detto che il sacro porta fortuna" e scoppiò in una tonante risata. Con Elio c'era sempre una chiacchierata nel tentativo di capire quale la strategia migliore per il riscatto delle Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica. Mi ricordo un pranzo fugace in piedi con un pezzo di pizza del forno di Campo de' Fiori con Marco Asunis e Patrizia Masala. Dopo tante ardite elaborazioni esclamammo all'unisono: "E proprio bona sta pizza romana" e lui simpaticamente tuonò di nuovo.

Angelo Tantarò



Elio e la via dell'arte e della creatività

Elio Girlanda ci ha lasciato. Critico, giornalista, regista, docente di nuovi media. Autore, tra i molti testi, delle monografie del Castoro su Woody Allen e Meryl Streep. Amico carissimo fin dalla giovinezza, con lui ho vissuto gli anni dell'Azione cattolica a Roma, e i primi passi a Radio-Tre. E mille altri progetti, nati da una mente capace di immaginazione inesauribile, senza sosta, di una profonda capacità analitica e critica, di una curiosità fervida. Qualità che hanno contribuito a renderlo un docente molto amato. Il 27 gennaio scorso, giorno del suo compleanno, ha fatto un regalo bellissimo a chi si è trovato con lui, un regalo nel segno di Mozart, nato lo stesso giorno. Il regalo del mostrare la via dell'arte e della creatività, filo lieve e solido che tiene in vita la vita, oltre ogni fine.

Bia Sarasini

La risata di Elio

Confesso che quando ho saputo, da un sms, della morte di Elio sono scoppiato a piangere. Ed ero in fila alla cassa di un supermercato. Può sembrare assurda una tale reazione per una persona conosciuta per ragioni di lavoro, tanti anni fa, quando lui coordinava il progetto "Cantiere Italia" ed io ne ero il responsabile per la Direzione Cinema. Ci siamo sempre dati del lei, quasi per gioco, per sottolineare anche di fronte agli altri e tra di noi la grande stima reciproca. Il fatto è che di Elio Girlanda si può senz'altro dire che rendeva piacevole il mondo. Quando negli ultimi anni mi capitava di incontrarlo, casualmente, era veramente una gioia, un piacere che si prolungava anche dopo la fine dell'incontro e che quasi sempre lasciava come strascico qualche libro, qualche dvd, acquistati dopo aver chiacchierato con foga e con passione per ore, parlando di cinema, di media digitali, di cultura, di libri, di politica, della vita, del mondo, come due adolescenti. Mi ero illuso di poterlo frequentare come avrei voluto una volta andato in pensione e magari scrivere o girare qualcosa assieme. Avrei tanto voluto che realizzasse il suo film su Wittgenstein, di cui avevo letto la sua originale sceneggiatura. Mi toccherà solo immaginarmelo quel film e quando avrò voglia di rievocare quel mondo piacevole di idee e progetti, che condividevo con lui quando ci incontravamo, guarderò una delle sue tante lezioni sul cinema registrate per l'università a distanza Nettuno o i suoi interventi pubblicati su YouTube. Ciao Elio, mi mancherà la tua inconfondibile risata nel buio della sala Darsena alle proiezioni stampa della Mostra di Venezia. D'ora in poi, quando sentirò qualcuno ridere come te, durante una proiezione, mi volterò a cercarti, sperando che ci siamo tutti sbagliati e che tu sia ancora lì tra di noi e... mi ricorderò di te e dei bei momenti che abbiamo condiviso. Grazie.

Ugo Baistrocchi



Angelo Musco: un grande attore dimenticato



Giuseppe Curallo

Provate a chiedere ad una persona di mezza età chi fosse Angelo Musco: aspettatemi anche un "mai sentito nominare". Chiedetelo ad un sessantenne: difficilmente la risposta potrebbe essere vaga; se poi fosse un amante di teatro o di cinema, gli vedreste sgranare gli occhi e rispondervi che Musco è stato uno dei migliori e popolari attori del teatro italiano fra le due guerre. Secondo, forse, solo a Ettore Petrolini. Non c'è da meravigliarsi; la cultura teatrale non è cosa poi così diffusa tra i giovani del nostro Paese; può così capitare che un "grande" scompaia del tutto anche nella memoria, dimenticato fino a diventare del tutto sconosciuto alle nuove generazioni. Specialmente se quel "grande" lo era stato sul palcoscenico e non altrettanto sullo schermo, non lasciando quindi molte tracce della sua bravura nelle cinescote. Chi era Angelo Musco? Lasciamoglielo dire a Simoni, un autorevole critico dell'epoca che – presagendo il futuro dell'attore fatto di straordinari successi, nel 1915 sul Corriere della Sera di lui scriveva: "E' un comico irresistibile... tutto istinto, dagli occhi accesi, dalla faccia bruciata, bizzarro, indiavolato, colorito come una maschera del tempo fecondo" mentre Gabriele D'Annunzio lo definiva "il signore della risata". Un attore che, partito dalla Sicilia, conquistò un'enorme popolarità in tutto il mondo e fu talmente apprezzato dalla critica che i maggiori scrittori siciliani dell'epoca, come Pirandello, Capuana e Martoglio, scrissero per lui! Il primo interprete de *La giara* di Pirandello, nel 1917, fu Musco, che interpretò anche *La patente*, *Pensaci Giacomino*, *Il berretto a sonagli*, *Liolà*. Tra i suoi grandi successi *San Giovanni decollato* e *L'aria del continente* di Nino Martoglio e *Cavaliere Pedagna* di Capuana. Era un vero "animale da palcoscenico", che amava visceralmente il rapporto diretto con il pubblico, l'immediatezza della comunicazione propria del teatro. Aveva un grande talento di osservatore dell'umanità, una spontaneità e gioia di vivere che riversava nel suo lavoro di attore, spingendosi a trasformare in modo estemporaneo il copione, intrecciando il testo dell'autore con battute originali ed esilaranti. "La commedia è la stoffa e l'attore è il sarto, che la taglia, la trasforma, la ricompono": questa la filosofia dell'arte interpretativa di Angelo Musco sul palcoscenico. Per questo trionfava irresistibilmente sulle scene e non amava molto il cinema. Nel teatro - soleva dire - la questione si riduce tutta ad un autore che immagina il personaggio ed un attore che lo interpreta. L'interpretazione del personaggio dipende, quindi, interamente dall'attore; mentre nel cinema il personaggio e l'attore dipendono dal regista. Il mezzo meccanico grava inoltre con tutte le sue esigenze...ma non basta. Sul palcoscenico molti fatti possono essere risolti in narrazioni o

descrizioni, mentre sullo schermo tutto deve visualizzarsi". Ciò nonostante i tempi gli imposero di fare del cinema ma qui, almeno all'inizio, non ripeté i grandi successi, soprattutto commerciali, riscossi con il teatro. Un po' come Totò, il cui filone commerciale però rendeva, a giudicare dai numerosi filmetti girati, puntualmente bollati dai critici. Angelo Musco, dunque, inizialmente si trovò in difficoltà con il cinema; abituato a "parlare" direttamente con il pubblico, forse non lo "sentiva" attraverso l'obiettivo della macchina da presa e non riusciva a comunicare con lui come sempre. E per Musco fu un cruccio che lo perseguitava, che lo impegnò in sforzi inusitati come una scommessa con sé stesso, inducendolo a insistere sul cinema nei suoi ultimi cinque anni di vita, per trovare il modo, anche con questo mezzo, di esprimere il massimo di sé con il suo pubblico. E alla fine ci riuscì. I dieci film interpretati nel periodo 1932-1937 registrarono da parte dei critici un'escalation di giudizi di progressivo miglioramento della sua arte cinematografica, fino ad arrivare a vere proprie acclamazioni (postume, purtroppo, come quelle riservate al



Angelo Musco con Pirandello



"L'aria del continente" (1935) con Angelo Musco, di Gennaro Righelli



grande Totò!) per *Gatta ci cova* del 1937. Morì improvvisamente, a Milano il 6 ottobre, a 66 anni. Le cronache dell'epoca riferiscono della sterminata folla che il 14 ottobre del 1937 accolse la sua salma alla stazione di Catania, ove era nato. Lasciò nei ricordi dei suoi contemporanei un'immagine vivissima di grande attore, di umorista colorito, di fenomeno che ha pochi riscontri nella storia del nostro teatro

popolare. Immagine che con il tempo si è via via sbiadita nella memoria, fino a cadere nell'oblio. Immeritato. Di lui per fortuna si ha



traccia nei suoi pochi film, che meritano di essere visti dai cultori dell'arte cinematografica, ma anche di chi ama il buon umore. Il "Cineclub Piacenza G. Cattivelli" custodisce nella sua cineteca ben 7 titoli (*L'eredità dello zio buonanima* del 1934, *Lo smemorato*, *I re di danari*, *L'aria del continente* del 1936, *Il feroce saladino*, *Pensaci Giacomino* e *Gatta ci cova* del 1937), che verranno messi a disposizione di compagnie teatrali, di associazioni e di istituti scolastici.

Giuseppe Curallo

Gionalista, presidente del Cineclub FEDIC Piacenza G. Cattivelli dal 2002, autore di servizi TV per l'emittente locale Telelibertà
www.cineclubpiacenza.it

Luoghi che non esistono: la cineteca di Espiritu



Natalino Piras

«Ai tempi della fondazione della cineteca, al centro di Ruèn, nella foresta di Chentomines, polvere grigia e fragorosa scendeva, venata dal rosso di mattoni frantumati a colpi di martello e di mazza.

La cineteca si innalzava nella polvere. A volte la gente moriva. La polvere soffiava rantolando verso il basso lungo le canale che innervavano i ponteggi e le impalcature, formando cumuli di detriti così alti che a volte si doveva abbandonare il lavoro. Era uno spettacolo irrealistico. Gli operai frantumavano oggi quanto avevano edificato ieri in un salire sbilenco, che a tratti prendeva la forma di piramide o di ziggurat, a tratti invece quella di un rozzo obelisco, un massiccio menhir senza testa. Così crebbe la cineteca in altura. Gli operai liberavano i piani dalle impalcature e vedevano visioni di sonno che evaporavano danzanti nella calura e si allungavano d'inverno come candele di ghiaccio. Le arcate uscivano dissestate, le forme quadre senza angoli, con pilastri di differente altezza e bassura, orditi in un orrifico disegno.

L'impresa di costruzione era quella di Verecondio De Tormes, tornato ricco dalle Americhe dove fece il ruffiano e il lenone nei postriboli. Gli operai che lavoravano alla ziggurat, gente del luogo e altri proveniente dai paesi dell'interno e della costa, si chiamavano Urchi Carros, Murat, Tobias Cavallo, Doro, Drisco, Balduino, Tito Vizcaino, il poeta Battore, Lardo, Mungitore, Amsicora, Josto, Vantzeò e Idalupino. C'era anche l'Angelo del Signore. La ziggurat saliva sempre più in alto e a ogni piano raggiunto, operai, angeli e demoni a seconda davano un nome suggerito dall'estro, dalla fatica di stare a salire e scendere, dalla paura della vertigine che iniziava ad attanagliare. Fu così che nacque il nome Ruèn, un giorno che alle fondamenta parlarono di Giovanna d'Arco. Poi vennero Carrozza d'oro, Lo sperone nudo, Dove la terra scotta, L'inferno è per gli eroi, Tom Mix e il suo cavallo Tony, Cubanu, Cavallo Pazzo, Toro Seduto, I dieci comandamenti. Anche Ruèn cambiò nome. Riacquistò quello originario di Espiritu». Sarebbe interessante sottoporre ad analisi e fare critica cinematografica su un non luogo che ho continuamente reinventato nel corso del tempo. Un romanzo inedito per quasi mezzo secolo, a tratti pubblicato come letteratura alla macchia. Il non luogo è un nome abbastanza composito, Espiritu de Fuente Lope, nella piana che chiamo di Chentomines (cento uomini, cento anime, cento miniere). In altura, sino a 317° piano, la cineteca sorge e svetta al centro di Espiritu che in una prima stesura fu Ruèn: in memoria di tante Giovanna d'Arco cinematografiche, specie quella di Carl Theodor Dreyer. La cineteca venne costruita in quello che fu il quartiere degli umili e dei reietti, Cadone con al centro Garga Umosa nella realtà, diventate nel racconto Ulumen (quasi anagramma di umile) e Gola di fumo, Golèm (omaggio al Golèm, romanzo di Gustav Meyrink ambientato

nel ghetto di Praga). Prima della cineteca Gola di fumo era popolata da un sottoproletariato di paese simile a quello di tante degradate bidonville e puzzolenti cokerown. Poi quella gente, remitanos si dice in sardo, fu diasporata in case popolari, sas casas minimas. Gioco molto sui nomi, sul raffronto tra quello che dicono come rappresentazione grafica, come campo immaginifico, come suono, e i loro significanti. Espiritu è Bitti, il mio paese, una Barbagia a confine tra alta Baronia, Goceano e Logudoro. Il marchio inventato proviene da un personaggio, Espiritu Felix, rinvenuto nel cantare andino, la magnifica pentologia di Manuel Scorz (Rulli di tamburo per Rancas, Storia di Garabombo l'invisibile, Il cavaliere insonne, Cantare di Agapito Robles, La vampata), la ballata degli indios che si oppongono alla multinazionale Cerro de Pasco Corporation. A Espiritu ho aggiunto Fuente Lope per Lope de Vega e il suo teatro nel siglo de oro spagnolo, il Seicento. Specie Fuenteo Ovejuna, una storia di sangue, di ribellione contadina contro l'anacronismo del potere feudale. Fuente Ovejuna vuol dire fontana delle pecore e una Fontana delle pe-



“Un condannato a morte è fuggito” sottotitolo: Le vent souffle où il veut, è un film del 1956 diretto da Robert Bresson



Renée Falconetti in “La passione di Giovanna d'Arco,” un film muto del 1928 diretto da Carl Theodor Dreyer

core come luogo dell'infanzia pastorale e contadina al tempo della nevicata del 1956 c'è pure nella mia Espiritu, poco più su di Ulumen-Gola di fumo-Golèm. Espiritu e la sua cineteca sono narrate come in una sceneggiatura cinematografica. Questo permette oltre che una mappatura antropologica dei vicinati che compongono il paese anche altre invenzioni,



Quale memoria pro so' remitanos di Giulio Albergoni e Natalino Piras, Libertazione, Torpè 1983

campiture e distorsioni. A volte aderenti al reale, altre impossibili. Come le stratificazioni che sono i piani della cineteca, a cominciare da chi la progettò, uno spretato, Agostino Beda, e gli operai chiamati a edificarla. La cineteca di Espiritu si trova anche nel mio libro di viaggio *Il dio che sta ad Auschwitz*. Cadone-Ulumen-Gola di fumo-Golèm formano una parte significativa dell'universo concentrazionario del lager. Tanti sono i perché. Tutti giustificabili e nessuno fuorviante. Un capitolo strutturante di un altro mio lavoro, *Pitzinnos Pastores Partigianos eravamo insieme sbandati*, che è un libro di storia ma anche un romanzo della Resistenza, è intitolato come un film: *Le Vent souffle où il veut*. Mette al centro il capolavoro di Bresson conosciuto anche come *Un condannato a morte è fuggito*, la storia del partigiano tenente Fontaine riuscito a scappare dalla fortezza di Lione, dove settemila perirono, nella Francia occupata dai nazisti. Le Vent è il Paracleto, lo Spirito. Anche da là proviene la cineteca di Espiritu. «Consolato Zero, primo cittadino di Espiritu, se ne rideva della “cultura della ziggurat”. Il venerabile Beda gli stava davanti, nella stanza più importante del municipio. Presentava un progetto che più strampalato non si poteva. “Dunque lei mi propone di fare una cineteca a Gola di fumo, considerato che stiamo buttando giù il lazzeretto Ma lo sa cosa vuol dire? Certo, a me piace vivere la modernità. Però bisogna stare attenti.” Consolato Zero calcolava che in fondo una struttura culturale poteva ritornare utile alle trasformazioni del paese. Promuove l'apparenza e rafforza il potere. Però bisognava stare attenti. Cosa avrebbero detto i preti di un progetto presentato da uno spretato? Lui, Zero geometra Consolato, era tollerante. Ma gli altri? Bisognava considerare non solo i preti ma anche la greffa Porcari. Bisognava segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
non mostrarsi faziosi e stare attenti a non surriscaldare il clima. Quando c'erano di mezzo appalti e operai bastava poco e la gente di Urchi Carros, di Murat, di Tobia Cavallo e del poeta Battore avrebbe dato fuoco alle polveri. Per non parlare del fanatismo e del calcolo che Beniamino e Fabiolo, soci benemeriti della greffa Porcari, tiravano fuori in quelle occasioni. Beniamino, Fabiolo e pure Zietto che avrebbe parteggiato nella gara d'appalto per il fratello De Tormes. Beda continuava a stare zitto nel mentre che Consolato Zero diceva di pensare sempre e comunque al bene di Espiritu e dell'intera Chentomines. Aveva già costruito strade e lavatoi. Si era inventato piazze. Aveva fatto arginare tratti di fiume all'aperto con muri di cemento armato. Mancava solo la cineteca.

"E questo cos'è?"

"La cineteca. Il progetto della cineteca."

"A me sembra una piramide tronca."

"È una ziggurat appunto, con molte finestre."

"Per me è una pazzia".

Beda ritornò al municipio il giorno dopo e mostrò nuovamente il progetto a Consolato Zero. Il sindaco vide Beda magro e occhialuto, con i capelli a spazzola. "Ma si rende conto che lei vuole dare fuoco alle polveri? Ci mette molto Murat a salire sulle impalcature, quando inizieranno i lavori, e gridare: A terra che ha fatto giorno!" Era la maniera con cui Murat partecipava al famoso manifesto di Lenin che arriva in treno per la rivoluzione.

Lo spretato fu ancora in municipio il giorno successivo e iniziò a parlare.

"La cineteca è una cosa diversa da come lei la immagina. Bisogna capire con il cinema e anche far capire".

"Ma cosa dice?" rispose Consolato Zero sgranando gli occhi bovini. Non che non fosse abituato a discorsi insensati. Ma questo di capire con il cinema da dove lo tirava fuori lo spretato Beda?

"Sì, proprio capire a partire dal cinema" insisteva il venerabile.

"E chi dovrebbe capire se nemmeno io...Mi scusi. Chi è che dovrebbe comprendere e cosa? Murat? Il poeta Battore? Urchi



Elaborazione Icona originaria di Nico Orunesu che fece dieci anni fa per il libro "Brujas" di Natalino Piras



Monte d'Accoddi tra Sassari e Porto Torres, un importante sito archeologico attribuito alla Cultura di Abealzu-Filigosa della Sardegna prenuragica

Carros? Tobia Cavallo?"

"Anche loro".

"Lei è pazzo".

Beda non si scompose. Dette una lisciata ai poveri panni che aveva addosso, una specie di tuta composita, giacca verde abbinata a pantaloni grigio militare, e cercò di ragionare intorno alla pazzia.

"Sono pazzo e sto con i pazzi. Anzi, li sostituisco. Lei manda la gente del lazzaretto alla diaspora. Io voglio che questo non accada più." Il lazzaretto era un rione ghetto nella parte bassa di Espiritu, così chiamato perché funzionava da centro di raccolta e luogo di transito di molta gente umile e reietta destinata a nuove case popolari, quando avrebbero finito di costruirle. L'idea del venerabile Beda era veramente una pazzia: salvaguardare quei luoghi storici di patimento, ristrutturando le case basse in maniera comoda e moderna. Dovevano fare corona alla cineteca, una enorme piramide da fare sorgere a Gola di fumo, che era poi il quartiere vasto che lo stesso lazzaretto conteneva, come questo popolato da ultimi e paria. Consolato Zero gestì col alterato e Beda lasciò fare. Poi disse al sindaco che bisognava avere paura dei savi più che dei pazzi. Savi come Beniamino, Fabiolo e i preti della Trinità. Messi insieme manovravano corpi e anime. Anche Consolato manovravano. Il sindaco rispose che né il mere-padrone, né l'industre né il donno e tanto meno il monsignore avevano in

mente di fare la guerra ai pazzi e ai santi. "Tu devi però", disse Beda. "Passo al tu per farti convinto che è giusto sostenere la pazzia, fare la guerra con i pazzi. Insieme e non contro. Non si deve avere paura della mobilitazione delle anime". Consolato Zero dissimulò lo stato di sconvolgimento. Alla fine convenne con lo spretato che il posto dove edificare la cineteca era già stato consegnato alla storia. Una storia che fu di splendore al tempo della cattedrale e d'infamia con il lazzaretto. Tanto voleva continuare, rendere Gola di fumo un luogo di cinema. Poi così aggiunse: "Inizio a capire". Forse non capiva a fondo. Ma autorizzò l'inizio dei lavori.

Natalino Piras

Annotazioni su La cineteca di Espiritu



Angelo Tantarò

L'autore recupera una parte di una storia che non ha mai pubblicato (le parti in corsivo e virgolettate). Il racconto è la descrizione poetica della nascita della cineteca (cinema) nel suo paese a Bitti (Nuoro). Realtà e fantasia si mischiano con personaggi, storia e leggenda, in un modo che richiama la letteratura sud americana. Il tema riguarda un'epoca di un mondo agro-pastorale, che precede il progresso e la modernità nel suo paese, Bitti. E' attraverso l'imposizione della potenza del cinema come strumento di trasformazione sociale e culturale che si attende l'ingresso nel nuovo mondo. Macondo! Spazio e tempo sembra che si intreccino, ma è la sua memoria, quella di Natalino, che li fa ballare. Il lettore deve farsi trasportare dal racconto magico e dalla musicalità che gli deriva. Le immagini sono una ziggurat generica e quella di Monte d'Accoddi tra Sassari e Porto Torres, un fotogramma da "Un condannato a morte è fuggito", e dopo l'icona originaria le elaborazioni che un suo amico Nico Orunesu fece dieci anni fa per il suo libro "Brujas". E' il volto di Renée Falconetti, Giovanna d'Arco nel film di Dreyer. Dello stesso Nico è il disegno di copertina del libro sui reemitanos, Cadone-Garga Umosa al centro. Ziggurat è quel che c'è di sacro nel racconto, paragonato al cinema, con le sue immagini quali riferimenti specifici di film e registi classici che hanno fatto la storia del cinema

Angelo Tantarò

Vite da film. L'incredibile esistenza di Caravaggio



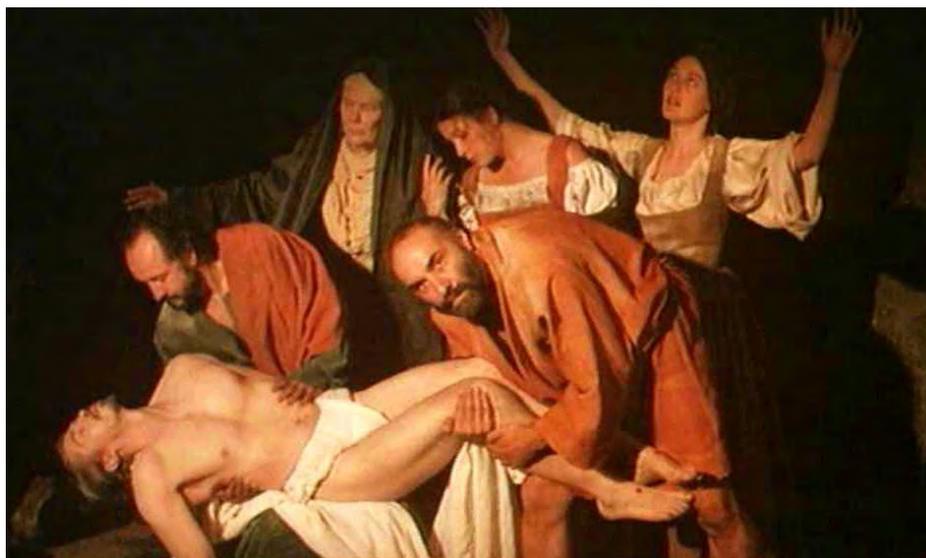
Fabio Massimo Penna

Una vita da film. Il percorso esistenziale di Michelangelo Merisi detto Caravaggio sembra, infatti, essere uscito dalla penna di uno sceneggiatore. La sua vicenda umana, con tratti picareschi ed episodi avventurosi in serie, è particolarmente adatta ad essere portata sul grande schermo. Nel 1941 fu Goffredo Alessandrini a dirigere "Caravaggio, il pittore maledetto" con Amedeo Nazzari nei panni del pittore lombardo mentre nel 1986 Derek Jarman gira "Caravaggio" film provocatorio e tormentato. Importanti anche gli sceneggiati sulla vita del Merisi da quello RAI del 1967, "Caravaggio" diretto da Silverio Blasi con Gian Maria Volonté, al "Caravaggio", sempre per la RAI, di Angelo Longoni con Alessio Boni del 2008. Da ricordare anche il mediometraggio di Mario Martone "Caravaggio. L'ultimo tempo (1606-1610)". Ad attrarre i registi è la vita maledetta del pittore italiano ma a ben guardare anche le sue opere sembrano avere

un che di cinematografico. Nei suoi dipinti le figure sono spesso immerse nell'ombra, sembrano uscire dal buio che le circonda, come se fossero protagonisti di un film "noir" in cui la riduzione delle luci d'appoggio genera giochi di ombre e rimarcati contrasti. I suoi lavori hanno spesso l'aspetto di una scena di dialogo come nella "Vocazione di San Matteo" di San Luigi dei Francesi a Roma in cui Gesù con la mano indica il gabelliere Matteo intento a contare soldi, con Pietro che ripete il gesto del Messia come a chiedere "intendete lui, maestro?" e lo stupito Matteo che si indica con il dito come a dire "io? Sta indicando proprio me?". Al di là di queste annotazioni ciò che rende particolarmente adatto al genere biopic Caravaggio sono i suoi ultimi quattro anni di vita. I più tormentati, i più avventurosi. Tutto accade quel maledetto 29 maggio del 1606. Una rissa, riportano le cronache, per un fallo al gioco della racchetta che si svolge nei pressi di Villa Medici a Roma. Pur ferito Caravaggio uccide tal Ranuccio Tomassoni da Terni. Diremmo oggi che il Merisi si era messo contro la persona sbagliata: Ranuccio, infatti, apparteneva a una potente famiglia filo-spagnola che aveva come banchiere di fiducia il marchese Vincenzo Gustiniani. Brutta storia. Il pittore lombardo viene condannato alla decapitazione

ed è costretto a darsi alla fuga. In suo soccorso arriva il principe Marzio Colonna che gli consente di scappare attraverso le sue terre a Palestrina, Paliano e Zagarolo dalle quali raggiunge Napoli. Del suo passaggio nella città partenopea rimangono molti capolavori tra i quali la straordinaria tela "Le sette opere di misericordia" conservata presso la napoletana Chiesa del Pio Monte della Misericordia. Nel giugno del 1607 il pittore salpa per Malta, attirato dal miraggio di ottenere il cavalierato dell'ordine di San Giovanni che lo avrebbe in qualche modo potuto proteggere dalla condanna alla pena capitale. Sull'isola conosce il

vuoto e la penombra. Forse all'epoca il pittore doveva sentire dolorosamente la sua condizione di fuggiasco condannato alla decapitazione, tant'è che scrive il proprio nome in rosso nella pozza di sangue sgorgata dal collo del Battista. Tempo per amare riflessioni il Merisi, comunque, non ne aveva. Dalla fuga dal Castello di S. Angelo erano ricominciate le sue peregrinazioni e ora era giunto in Sicilia, dove lascia altre opere strepitose come il "Sepellimento di Santa Lucia" (Chiesa di Santa Lucia, Siracusa) ma è a Messina che Caravaggio lascia un'opera incredibile che nella sua oscurità diffusa rasenta il monocromo con le



"Caravaggio", (1986) di Derek Jarman, in una rappresentazione de "La Deposizione" soggetto di un dipinto a olio su tela realizzato, tra il 1602 ed il 1604, dal pittore italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio e conservato presso la Pinacoteca Vaticana

Gran Maestro dell'ordine Olaf de Wignacourt del quale realizza due ritratti e finalmente, il 14 luglio, entra a far parte dell'ordine di Malta come cavaliere di Grazia. Sembrerebbe essersi aperto uno spiraglio di luce in questi anni oscuri ma la dea bendata sembra aver decisamente voltato le spalle a Caravaggio. Le voci dell'omicidio di Ranuccio Tomassoni probabilmente avevano raggiunto l'isola e il procuratore fiscale dell'ordine maltese si vide chiamato ad aprire un'istanza nei confronti del pittore e convocare una commissione criminale per discutere il suo caso. A questo punto dalle fonti si apprende che il pittore lombardo, il quale si sarebbe dovuto presentare agli inizi di dicembre di fronte alla commissione, risultava essere fuggito dal Castello di S. Angelo e dall'isola di Malta. Se il passaggio a Malta non è servito a ristabilire il nome del grande genio lombardo ha, però, visto la nascita dell'ennesimo capolavoro sparso sul suo tragitto dal pittore in fuga, la strepitosa "Decollazione del Battista" della Cattedrale di San Giovanni a La Valletta. La grande tela rappresenta in maniera drammatica la scena del supplizio con il santo riverso in terra e un carnefice chino su di lui nell'atto di sferrare il colpo di grazia, il tutto ambientato nel buio cortile di un carcere in uno spazio dominato dal

figure colpite da una luce radente che le redime dal buio nella quale sono immerse: "La resurrezione di Lazzaro" (Messina, Museo Nazionale). In Trinacria però il pittore vive nell'angoscia di essere raggiunto dai Cavalieri di Malta che sono sulle sue tracce e così l'artista si imbarca di nuovo per Napoli. Anche nel capoluogo campano, però, la tranquillità sembra essere un obiettivo irraggiungibile per il nostro eroe che viene aggredito all'uscita di una locanda e ridotto in condizioni talmente gravi che a Roma arriva la notizia

(infondata) della sua morte: "Si ha di Napoli avviso che fosse stato ammazzato il Caravaggio, pittore celebre". Siamo ormai agli inizi dell'ultimo anno di vita dell'artista, il 1610, e a Roma l'impegno del cardinale Gonzaga per fargli ottenere la grazia sta cominciando a dare i suoi frutti. Intanto, però, il nostro eroe ha ripreso la sua fuga e a bordo di una feluca raggiunge Porto Ercole. Sulle spiagge toscane il pittore viene colto da febbri malariche che pongono fine ai suoi tormenti e alla sua esistenza. Questa sarebbe la fine ma la vita di Caravaggio sembra essere stata scritta, lo abbiamo detto, da uno sceneggiatore dalla fantasia instancabile ed infatti, beffa tra le beffe, proprio nei giorni della sua morte arriva la tanto agognata, ma oramai inservibile, grazia. Direbbe Gabriele D'Annunzio che "bisogna fare della propria vita un'opera d'arte" e Caravaggio ha unito i capolavori nati dai suoi pennelli a un percorso autobiografico decisamente artistico. Anzi potremmo dire che, in anticipo di secoli sulla scoperta dei fratelli Lumière, ha fatto della sua esistenza materiale da film.

Fabio Massimo Penna

Legami sonori: contatti tra il cinema e il radiodramma



Andrea Fabriziani

Quando Walter Ruttmann proietta il suo radiodramma su pellicola, *Weekend*, è il 13 maggio 1930, e, al contrario di quanto comunemente si penserebbe, lo fa in una sala cinematografica di Berlino. *Weekend* sarà poi messo in onda il 13 giugno, assumendo a tutti gli effetti le caratteristiche e la dimensione del radiodramma, ma sul finire degli anni Venti le sperimentazioni e le ricerche sulla registrazione radiofonica sono rivolte soprattutto al cinema. Non è quindi un caso che le prime sperimentazioni nel campo della registrazione radiofonica vedranno coinvolte molte personalità della cinematografia dell'epoca. Nonostante la manifestazione *Der Absolute Film* di Berlino del 1925 avesse dimostrato le possibilità dell'arte ra-

Radio Milano, adattato da un racconto di Mario Vugliano. Un sottile filo rosso unisce queste opere d'esordio: tutti e tre sono drammi del terrore, *thriller* diremmo oggi, che richiedono la particolare predisposizione dell'ascoltatore di fruirli completamente al buio. *Weekend* di Ruttmann è un'altra storia. Il radiodramma, registrato dal vivo a Parigi, è ideato e composto mentre Ruttmann lavorava per il film *La Fin du Monde* di Abel Gance, e proprio dall'esperienza cinematografica riprende il concetto di montaggio per analogie di segmenti apparentemente slegati tra loro. L'opera, considerata un pionieristico *film senza immagini*, è costituita da cinque sequenze sonore diverse in cui si odono i rumori di una grande città, con spirito quasi futurista: voci concitate, motori, i tasti di una macchina per scrivere, un bambino che recita la ballata del *Re degli Elfi* di Goethe. Nello stesso periodo,



Walther Ruttmann (1887-1941) regista tedesco, esponente di rilievo dell'avanguardia cinematografica, profondo conoscitore di musica, si dedicò a una sorta di documentarismo sinfonico

diofonica, con tanto di opere di Hans Richter, Viking Eggeling, lo stesso Ruttmann e René Clair, sulle potenzialità della radiofonica si nutriva ancora qualche dubbio. Il primo film sonoro, *The Jazz Singer* di Al Jolson vede la luce negli Usa già nel 1927 ma arriva in Italia nel 1929, e così la scoperta sensazionale della pellicola sonora tarda a raggiungere il vecchio continente. Motivo per il quale Umberto Bernasconi nel 1928 scrive ancora che la radio e il cinema sono due nuovi mezzi di comunicazione che sono in relazione tra loro per una fondante mancanza: la radio è un mezzo di comunicazione cieco, il cinema è muto. È un periodo di enorme progresso: i radiodrammi iniziano a fiorire in tutta Europa a partire dal 1924, quando in Inghilterra è trasmesso *Danger* di Richard Hughes, passando poi per *Maremoto* di Gabriel Germinet e Pierre Cusy, primo radiodramma francese che ebbe un effetto simile a quello de *La guerra dei mondi* di Orson Welles, in cui, dopo la messa in onda, a causa del panico dilagante tra gli ascoltatori, ne fu vietata la trasmissione per lungo tempo. Per la nostra penisola dobbiamo attendere il 1927, quando Gigi Michelotti realizza *Venerdì 13* per

nella Russia sovietica, uno studente dell'Istituto psico-neurologico di Pietrogrado si interessa al montaggio di frammenti di registrazioni di suoni e rumori caratteristici della fabbrica "così come la percepisce un cieco". L'autore è un giovane Dziga Vertov, che nel 1929 dirige il rivoluzionario *L'uomo con la macchina da presa*, forse oggi la sua opera più conosciuta. L'anno dopo realizza invece il suo primo film sonoro, *Entusiasmo* o anche *Sinfonia del Donbassa*, un

documentario sperimentale, costituito soprattutto di rumori e sonorità provenienti dalle officine, che inneggia alla forza e alla bellezza della figura dell'operaio sovietico delle acciaierie del Bacino del Donec. Perfettamente in linea con la sua poetica di una rappresentazione della realtà ripresa così com'è, il film è a tutti gli effetti una sinfonia musicale i cui strumenti non sono altro che i macchinari metallici, le note sono i colpi sordi e il crepitio delle apparecchiature delle fabbriche. Inserito in un progetto istituzionale che prevedeva l'avvicinamento delle masse al lavoro in fabbrica



Renato Castellani (1913 - 1985) regista, contribuì con le sue pellicole al riconoscimento e all'affermazione in tutto il mondo della scuola neorealista

attraverso i nuovi mezzi di comunicazione come il cinema, secondo le autorità il messaggio di *Entusiasmo* non passa, la sinfonia non è ascoltata e il film è ritenuto inadeguato dal regime, tanto che Vertov è allontanato dal Vufku. In Italia un lavoro analogo a quello di Ruttmann, seppur con delle differenze, è l'opera di Renato Castellani, poi regista di *Due soldi di speranza* (1952) e *Giulietta e Romeo* (1954). Durante il periodo di studio da architetto a Milano, conosce Livio Castiglioni, con il quale inizia ad interessarsi al *suonmontaggio*, una tecnica di registrazione radiofonica che prima imprimeva il suono sui dischi e poi li trasferiva su pellicola sonora. Nel 1934, per *L'ora*

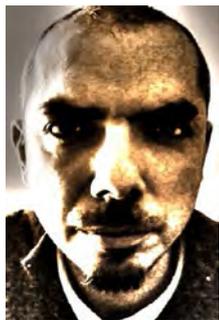


Dziga Vertov - regista e teorico russo del cinema (1896 - 1954). Teorizzò l'importanza della macchina da presa come strumento in grado di registrare, riprodurre e analizzare la realtà quotidiana

radiofonica del GUF di Radio Milano, realizzano un adattamento radiofonico de *La fontana malata* di Aldo Palazzeschi. Alle parole della poesia si aggiungono suoni e rumori ambientali campionati dal vivo, con il fine di rendere viva e vitale l'atmosfera e la resa radiofonica del testo, dando vita ad un radiodramma che sarà una svolta per il genere in Italia che fino a quel momento non aveva mai usato i suoni registrati in maniera così creativa.

Andrea Fabriziani

Cell: un tentativo molto maldestro di emulare Hitchcock



Giacomo Napoli

“Cell” è una pellicola del 2016, diretta da Tod Williams e basata sull'ennesimo romanzo di Stephen King che tra l'altro collabora anche alla sceneggiatura del film, con esiti purtroppo non buoni (sebbene non sia chiaro se gli innumerevoli buchi della trama siano da imputare a lui o al regista).

Si tratta di un blockbuster americano con alle spalle una certa lavorazione e, basandosi su Stephen King e avvalendosi persino della sua collaborazione, avrebbe benissimo potuto rivelarsi un capolavoro (come “Shining” di Stanley Kubrick) oppure semplicemente un ottimo thriller (come “Misery non deve morire” di Rob Reiner). Purtroppo non è così e come a volte succede quando si parla di film tratti da King, la pellicola in questione si rivela quasi da subito un'accozzaglia confusa di spettacolarismo a buon mercato e di interessanti idee sprecate, all'interno di una trama incerta e maldestra che non valorizza minimamente né gli attori né soprattutto l'idea di base del testo originale. La regia è piatta, la sceneggiatura (forse il tasto più dolente) è praticamente un colabrodo da quanti buchi presenta e gli stessi effetti visivi e sonori risultano a tratti dozzinali. Un film mediocre quindi, che vorrebbe spaventare e far pensare ma riesce a malapena a farsi guardare. Ma cerchiamo di vedere oltre l'apparenza (che in questo caso corrisponde molto anche alla sostanza) e proviamo a capire il contenuto originale che probabilmente Williams avrebbe voluto proporci, non riuscendoci quasi minimamente. L'idea di base sembra essere quella di una critica acida e senza possibilità di appello alla dipendenza dal mondo dei cellulari (e per esteso alla dilagante tecnocrazia post-duemila); gli apparecchi del film sono di tutti i tipi (dai comuni smartphone a modelli più vecchi con tastiera e chiusura a scatto, dai blackberry agli Iphone) e sono diffusi in maniera capillare tra la popolazione che ne fa un uso palesemente sconsiderato, come in effetti risulta essere attualmente. Ma questa tematica sociale non soltanto non riesce nel suo intento di graffiante critica (risultando essere oltremodo fuori tempo massimo) ma finisce per ricorrere ad espedienti retorici da luogo comune (il selfie visto come tramite per il Grande Fratello, l'SMS visto come cavallo di Troia utilizzato sempre e comunque da pirati informatici, etc.). Il film si limita soltanto a

riproporre per l'ennesima volta una generica critica alla tecnocrazia, senza approfondire minimamente le evidenti implicazioni politiche, economiche e sociologiche ad essa collegabili. La trama presenta poi una seconda faccia, altrettanto palese e retorica: quella dei rapporti umani deteriorati e inaspriti dalla crescente disumanizzazione delle metropoli. Qui il film riesce probabilmente a dare il peggio di sé, mostrandoci situazioni da sit-com, melodrammatiche quanto inverosimili, che ci accompagneranno, purtroppo, fino alla fine. Abbiamo infine una terza linea di condotta, parallela alle precedenti ovvero l'aspetto più chiaramente orrorifico e soprannaturale della

che evita di dare la benché minima risposta allo spettatore lasciandolo crogiolare nell'amara incompletezza avvertita fin dai primi minuti di girato. Battute lasciate a metà e dialoghi a tratti surreali, fanno infine da contorno a sparatorie da videogame e ad una lotta per la sopravvivenza che assomiglia molto di più ad una strana scampagnata triste e silenziosa. Ma c'è ancora un altro aspetto da analizzare, forse l'unico veramente interessante di tutta questa brutta storia: l'idea dello stormo. Gli zombificati esseri umani, posseduti dal segnale-killer proveniente dai cellulari, non sono i soliti mostri senza cervello, sembrano piuttosto esser stati trasformati in creature

mutanti a metà strada tra un world wide web biologico, un superorganismo che li fa cantare e muovere all'unisono come se fossero tante radioline che trasmettono tutte la stessa stazione e uno stormo di uccelli, appunto. Proprio l'idea di associare gli zombi (“telepazzi”, nel film) con un misto tra gli stormi di uccelli migratori e i rapaci potrebbe forse contribuire a salvare il film dallo zero assoluto a cui tende continuamente, ricordandoci un altro film, di ben altra levatura: “Gli Uccelli”, di Alfred Hitchcock, pellicola del 1963. Federico Fellini disse al riguardo di quello straordinario lavoro che: “Può venire meglio apprezzato non come una narrazione lineare, ma più come un poema lirico tragico i cui episodi sono come stanze che rafforzano un singolo tema a livello emotivo.” Forse sia King che Williams, seppure inconsciamente, si sono collegati a questa idea metafisica presentandoci un mondo invaso non da veri e propri mostri ma piuttosto da una nuova forma di vita, per quanto disumana e violenta possa essere; nel film di Hitchcock la rivolta degli uccelli pareva rappresentare (tra le altre mille cose) una sorta di rivalse della natura sull'uomo; in



storia: il misterioso “presidente di internet” con la sua felpa rossa che sembra dover dominare la scena in veste di spettrale supercattivo quando invece, onestamente, non fa assolutamente niente dall'inizio alla fine del film (e non fa nemmeno paura, cosa ancor peggiore). Nonostante la presenza di John Cusack e del sempreverde Samuel L. Jackson (entrambi molto sottotono e decisamente sprecati per parti facilissime) la pellicola sembra esser sempre sul punto di decollare ma non spicca mai il volo, limitandosi a “rotolare” rovinosamente verso l'incomprensibile (e bruttissimo) epilogo

“Cell” la rivolta dell'umanità contro sé stessa potrebbe invece rappresentare... che cosa? Il rifiuto della globalizzazione delle telecomunicazioni? Lascio ad ognuno la sua propria sentenza al riguardo. Per quanto mi riguarda sconsiglio questo film ma per chi volesse vederlo, invito a riflettere proprio su questo aspetto di corallità che trascende di gran lunga i numerosi luoghi comuni e che forse potrebbe davvero dare un senso ad una trama fatta col copia-incolla.

Giacomo Napoli

Nulla è per sempre

La democrazia tanto meno

Non c'è nessuna forma d'arte come il cinema per colpire la coscienza, scuotere e raggiungere le stanze segrete dell'anima.
(Ingmar Bergman)

Il cinema ha in sé molte arti; ha caratteristiche proprie della letteratura, i connotati propri del teatro, filosofia e attributi improntati alla pittura, alla scultura, alla musica.
(Akira Kurosawa)

Il cinema è il modo più diretto di entrare in competizione con Dio.
(Federico Fellini)



Antonio Loru

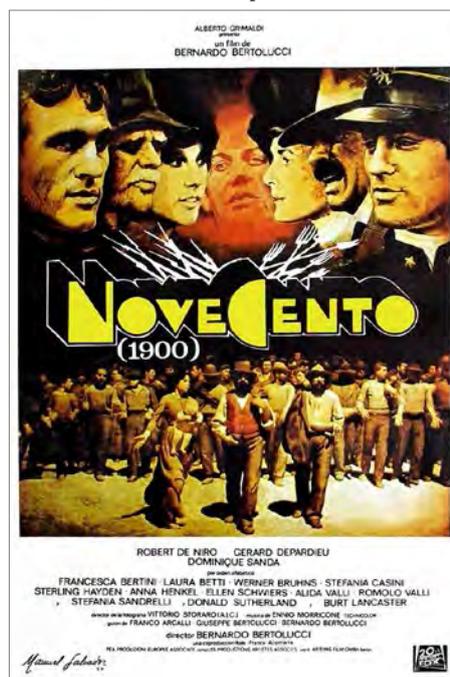
Invecchiando, crescendo passando attraverso il tempo, non saprei come dire, ma spero di avere reso l'idea, ti rendi conto, almeno qualcuno si rende conto, di dove si trovano le radici del tuo albero seppure gli uomini non siamo alberi, (ma neanche gli alberi in un certo senso sono veramente alberi, non rispondono alla falsa idea di immobilità che noi ci siamo fatti di loro), di quali rivoli d'acqua è più o meno gonfio il fiume della tua vita seppure gli uomini non sono fiumi, (ma neanche i fiumi in un certo senso sono fiumi, come Eraclito già 2.500 anni fa ha detto molto chiaramente). Sia come sia, forse a causa delle diverse esperienze che nella nostra vita necessariamente, seppure non sempre consapevolmente, facciamo, (le radici e i rivoli delle precedenti metafore), è difficile intendersi tra vecchi e giovani, tra gli appartenenti alle varie e oggi sembra numerosissime classi d'età, (per un verso almeno, ché per altro sembriamo appartenere invece tutti alla generazione dei bambini che protestano, piangono e sbraitano coi genitori, perché vogliono tutto ciò che vedono esposto negli scaffali, de *I-Paesi-dei-Balocchi-Città-Mercato*). Questo in assoluto è tutt'altro che un male, lo può diventare però se le divergenze, che nascono da queste difficoltà comunicative generazionali, sono politiche, riguardano cioè la cornice dentro la quale ognuno di noi ha il diritto di apparire in quel grande affresco che sono le società storiche. Ricordo a proposito di questo una sorta di *kèrèl* che vide su fronti contrapposti giovani e vecchi delegati FICC a Ostia, in occasione del convegno *Quell'usignolo cantava. Quaranta anni senza Pier Paolo Pasolini*, tutto sommato oziosa, stupida, perché non è tra giovani anagraficamente e vecchi di canuto pelo la contesa, neanche come ingenuamente il vasto mondo oceano pensa, (o meglio crede, di pensare), tra idee vecchie e nuove, ché le idee se son veramente tali son forme, e come tali sempre accoglienti, sempre fertili, i concetti invece son contenuti storici con date e scadenze, possono essere buoni o cattivi, assecondare o contraddire, nei diversi tempi e luoghi dove si presentano, schierarsi pro o contro o fare come

l'asino di Buridano, di tutto insomma. Il nostro presente pullula di concetti, di contenuti, mancano tragicamente le idee, le forme. Le forme vanno nutrite perché siano la dimora accogliente dei concetti, (coi quali si opera, non c'è scampo!), così come per le piante, allo stesso modo, semplicemente uno spazio adeguato dove muovere le proprie radici, dove ricevere i nutrienti giusti, l'acqua, il sole, il farmaco del freddo e della neve, quando serve. Resta inteso che l'ambiente è un'opportunità che non tutti sfruttano al meglio, e poi si consuma, e dev'essere rinnovato, continuamente arricchito, diciamolo a premessa e non tor-

e donne dai sessanta ai novant'anni. Di cosa ci siamo nutriti nel mattino della nostra vita? Libri, musica, cinema. Nei nostri lunghi, frequenti viaggi in autostop, rigorosamente, (tranne per noi isolani il fosso quel tratto di



"Ultimo tango a Parigi" (1972) di Bernardo Bertolucci, con Marlon Brando e Maria Schneider



niamoci più. La mia generazione, (piuttosto spaziosa in senso culturale, [dunque agricolo], per gli attuali parametri), comprende uomini

mare che ci separa dal mondo ma non ci ha mai riparato dai suoi guai), nello zainetto e tascapane, militare, non mancavano mai un libro, un disco in vinile e, appena approdati in città, con lo zaino e il tascapane, una sala, un cinema o cinemino d'essai, gli ultimi film di Buñuel, i primi di Marco Bellocchio, la Trilogia di Pasolini, *Ultimo Tango* di Bernardo Bertolucci e *Novecento* della famiglia Bertolucci, e poi i film di Montaldo, Ferreri, Monicelli, Comencini, Elio Petri, Rosi: la denuncia; la poesia: Bergman, Rossellini, Renoir, Bresson, Truffaut, Sergio Leone, Fellini, Woody Allen, Kubrick, Marco Tullio Giordana, ... la lista sarebbe lunghissima, *mio padre la conosceva, mio figlio la conoscerà*, direbbe De Gregori. Almeno spero. Quattro opere in particolare sono state per me fondamentali, nel senso archetipo della parola, hanno cioè contribuito generosamente alle mie idee del mondo, quello storico e quello in fieri, in divenire, in progress, quello attuale, il nostro tempo, (ma c'è davvero iato, separazione, differenza identitaria individuale tra il cosiddetto mondo della storia e quello di noi moderni, questo, qui e ora? Boh?). Ah! Le opere: *La Trilogia Pasoliniana*, *Novecento Atto I e II*, *C'era una volta in America*, *Amarcord*, *La meglio gioventù*, *Il posto delle fragole*, *Il Settimo sigillo*. Oh, Oh! Ma sono sette!! Scusatemi, sono un italiano tipo, vale a dire
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

uno che ha un Edipo non risolto e un problema con la matematica, una malattia ormai cronicizzata, contratta, come tutti in età scolare, oramai incurabile e per giunta contagiosissima. La musica: quella pop, blues, soul, rock, il free jazz, il cantautorato, in altre parole Beatles, Rolling Stones, Creedence, Cuck Barry, Otis Redding, Janis Joplin, Jimmy Hendrix, Jefferson Airplane, Pink, Genesis, PFM, Banco, Napoli Centrale, Guccini, De André, Dalla, De Gregori, Cohen, Dylan, E ovviamente la musica dal vivo, i concerti, i festival in giro per l'Italia, l'Europa, (qualcuno davvero coraggioso). I libri: Pavese, Pasolini, Ginsberg, Kerouac, Hesse, Miller (Henry), Moravia, Shakespeare, Rabelais, R. R. Tolkien, Stefano Benni, Roberto Freak Antoni, Campanile, Longanesi, Flaiano, Romano Battaglia, Catullo, Montale, Penna, Quasimodo, I libri di critica cinematografica e musicale: Paolo Mereghetti, Morandini, Gianfranco Miro Gori, Cabrera, Bertonecelli, (e il prete, aggiunge Guccini), I libri dei testi delle canzoni dei Beatles, di Paul Simon, di Bob Dylan. L'importanza del cinema, della letteratura, della musica, delle arti in genere, della scienza (ma della formazione scientifica in Italia, nella ininterrotta tradizione da Casati e Coppino a Gentile e infine alla renziana *Buona scuola*, che ha generato il popolo più ignorante in matematica d'Europa e forse del mondo, non si può trattare *en passant*) nella formazione civile dei giovani, di quella che si chiamava allora, e si chiama oggi, educazione civica, presa di coscienza dei diritti e dei doveri che bisogna conoscere e attuare in una società che pretende d'essere pensata e chiamata civile, convincimento che nel tempo è andato sempre più maturando in noi, cioè che la giustizia, la libertà, la dignità di tutti e di ciascuno non sono regali dei potenti, né tantomeno doni del cielo, che il cielo non ha, e soprattutto in questo senso non è, ma il frutto della buona volontà di uomini e donne nutriti anche da queste opere d'arte nate dal genio degli artisti che nell'intrico della mente e del cuore dubbioso degli uomini hanno saputo creare la radura, il palcoscenico della verità, attraverso la pluralità sinestetica dei loro meravigliosi linguaggi. I giovani, e qualche meno giovane, di oggi, quelli venuti al mondo dagli anni Settanta in poi, cosa hanno mangiato e bevuto, cosa li ha nutriti e scaldati, in una parola cresciuti? Che musica hanno ascoltato, che cinema guardato, che libri hanno letto; quanto sanno di opera, di musica sinfonica e moderna, di poesia antica, medievale, moderna; sanno davvero cos'è il romanzo storico o il giornalismo d'inchiesta? O pensano che Vespa, Fazio, Ferrara, Belpietro, Sallusti, Giordano e Feltri, solo per fare pochi nomi, siano giornalisti, intellettuali nazionali popolari in senso, spariamola grossa, gramsciano?

Ai poster, direbbe Totò, l'ardua risposta.

Antonio -

Il mondo di Marco Filiberti



Mario Dal Bello

Filiberti non è un mondo, è "il mondo". Versatile autore dalle mille sfumature, ricercatore accanito della bellezza e della verità, attraverso ruoli che non sono complementari o accessori ma sostanziali e si riversano l'uno nell'altro come esplicitazioni di un unico percorso ancora in fieri, è di volta in volta scrittore attore cantante regista di cinema (poco più di un anno fa, *Il compleanno, Cain*) e teatro. Poeta, in una parola. Se poeta significa colui che crea e che ricrea, cercando come Diogene una via. Filiberti soffre per il nostro tempo privo di bellezza e di umanità, dove sono morti gli ideali dell'antichità - Eros Pan Apollo e tutto ciò che l'arte e la poesia ha prodotto dagli Alessandrini ad Ovidio e Virgilio, iniziando da Omero - e l'inquieto trapasso tra

drammaticamente attore in *Byron's ruins* (seconda giornata), nume tutelare nell'ultima giornata, *Il crepuscolo di Arcadia*. Byron-Filiberti cerca, crede di trovare nell'attimo bellezza e verità, eternità e salvezza, di coagulare il tempo - il krònos- in un laico kairòs, il tempo della grazia. Le tre "giornate" riprese dagli spettacoli tenuti a Jesi e a Città della Pieve nell'ambito della sua Fondazione Le Vie del Teatro in terra di Siena, sono un unico evento che si conclude con la visionaria rappresentazione del tramonto d'Arcadia, sera di un mondo mitico che Filiberti canta con nostalgica tensione. E' vita che si dissolve e mai più tornerà, è solo il buio che ci attende. Bisogna "vedere" queste giornate, scoprire attraverso le luci caravaggesche, l'impianto scenico raffinato, l'emozione dei corpi e degli spiriti degli attori in un dramma che si dipana in parole alte e sublimi, che sottendono fiumi di riflessioni eppur sono leggere. Tutto vibra dentro



Backstage "Il Crepuscolo di Arcadia" di Marco Filiberti

primo e secondo romanticismo - da Goethe a Byron, da Keats a Shelley - nella voglia di luce tra le tenebre, di speranza tra la disperazione, iniziando dal Genesi, dove Adamo ed Eva vedono la colpa e Caino e Abele il conflitto fra innocenza e tentazione, fede e ragione illusa o disillusa. Ci sarà un mondo nuovo, una speranza, un cosmo di una nuova armonia ora che Il Pianto delle Muse sembra incessante e più che una apocalisse, ossia rivelazione di luce, siamo dubbiosi che questa possa davvero arrivare? Il cofanetto che racchiude la "Trilogia apocalittica per un'opera-mondo" di suggestione wagneriana, è prezioso perché presenta tre "giornate" o meglio "accadimenti" extratemporali, mitici si direbbe, che tuttavia penetrano ed esprimono assai profondamente il tessuto esistenziale dell'autore milanese e la sua riflessione sulla fine-aurora del presente e del futuro. Un linguaggio di prosa poetica "alta" - dal melodramma a Shakespeare, da Joyce a Proust, da Tasso a Wagner a Garcia Lorca... - diffonde attraverso questa somma una concezione del teatro come opera totale, dove il protagonista onnipresente è l'amato Byron, citato qui nella prima giornata (*Manfred e Cain, in Conversation pieces*),

alla natura, soprattutto notturna, con echi leopardiani e tasseschi di lirica pura, tra chiari e scuri vellutati che ricordano certe tele del Guercino e aurore pierfrancescane, ma anche tra fuochi omerici e nibelungici. Ma sono i silenzi che affascinano, musicali pause in un dialogare sussultante, quando il pathos, voce del cuore di Filiberti, si stende a illuminare la ragione, a far brillare il dolore, nell'attesa di un abbraccio del divino sull'uomo del nostro tempo, come di una resurrezione. Testo alto, da accogliere e cogliere intensamente, esplicitazione visiva e drammatica di un percorso prima di tutto esistenziale che forse sta portando Marco Filiberti, autore di sensibilità cultura ed esigenze profonde, a nuove vie, nuove indagini e a nuove semplificanti e luminose scoperte. Il dvd video con libro a cura di Pierfrancesco Giannangeli, edizioni Titivillus, contiene gli spettacoli integrali e ricchi extra.

Mario Dal Bello

Le stagioni di Louise

La leggerezza della morte e la laica rinascita

*[...] et puis il y a de la vie partout! Come si elle avait attendu le départ des vacanciers. Les oiseaux ne font pas attention à moi. Je dois leur paraître insignifiante [...]*¹



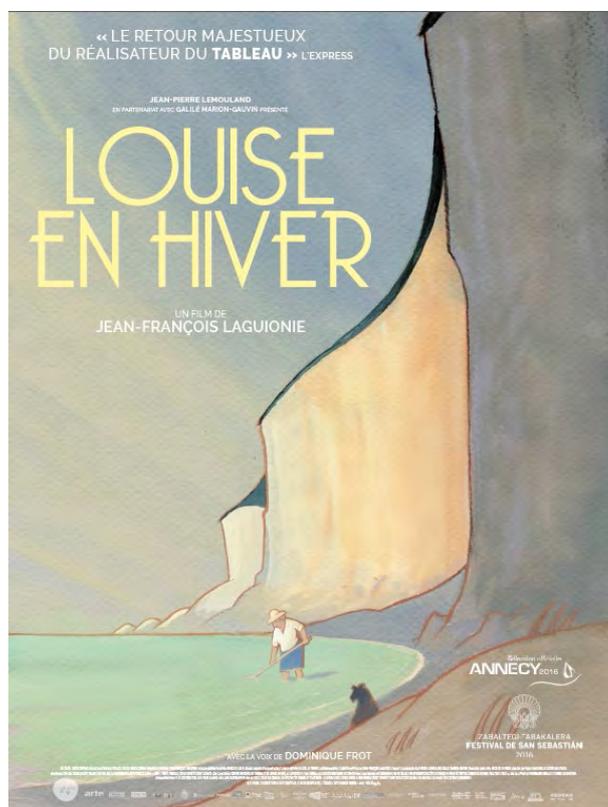
Giorgia Bruni

Una delle prime affermazioni di Louise, protagonista dell'ultimo capolavoro d'animazione di Jean-François Laguionie, custodisce e, insieme, dischiude delicatamente i due temi su

cui è costruita l'intera storia: la morte e la solitudine sorrette da un'incredibile leggerezza prospettica. Laguionie offre al pubblico il primo paradosso: la vita ha atteso l'assenza (in senso metaforico la morte) per sopraggiungere oppure, in toni volutamente chimerici: la vita sembra aver bisogno della morte per adempiere alla sua intrinseca e primaria funzione. Il regista francese, classe 1939, è autore di ben dodici opere d'animazione tra cortometraggi e lungometraggi ed esordisce nel 1965 con *La demoiselle et le violoncelliste* conquistando immediatamente il favore della critica francese e la giuria di Cannes che decise, quell'anno, di premiarlo. Ingiustamente sconosciuto al nostro panorama culturale, quando si dice "meglio tardi che mai", appena due mesi fa il suo ultimo film varca le Alpi per la prima volta onde essere accolto nelle sale italiane: il lungometraggio *Louise en hiver* (titolo italiano: *Le stagioni di Louise*) definito dallo stesso artista, ormai settantasettenne: [...] senza dubbio, il film più intimo che io abbia mai realizzato.² L'intimità tra creatore e creatura è ontologicamente e universalmente onnipresente tuttavia il legame viscerale tra Laguionie e, potremmo azzardare, Louise è marcato anche dal produttore Jean Pierre Lemouland: [...] jamais une oeuvre n'a été aussi proche de son créateur.³ Louise, sola, chiude l'ultimo bagaglio sancendo la fine dell'estate e il ritorno in città. Si trova, infatti, nella casa di vacanze situata in Normandia e, per la precisione, a Biligen; località scaturita dalla fantasia del regista. Un imprevisto destinato a verificarsi di lì a poco, tuttavia, muterà per sempre l'inverno che verrà e, di conseguenza, spazzerà via i rami accatastati su inesplorati sentieri interiori dell'anziana protagonista. Louise perde "l'ultimo treno dell'estate" ma dalla morte e dalla solitudine, come vedremo, si originerà una rinascita alla vita. Laguionie

esso si mostra al pubblico non in quanto tale ma in quanto specchio dei sentimenti della donna. Assieme alla dimensione temporale anche lo spazio è straniato: quando Louise vede partire quel treno che, come tutti gli anni, avrebbe dovuto condurla in città, il cielo si oscura ed è improvvisamente solcato da angoscianti nubi violacee. Ogni aspetto della località diviene motivo di paura e tensione; persino un innocuo bidone, scaraventato a terra dal violento vento originatosi nella notte, prende a rotolare minacciosamente inseguendo la donna come fosse dotato di vita propria. La tempesta si identifica con il terrore di Louise e con la sua apprensione nei confronti di una sconosciuta condizione da affrontare: la solitudine in un luogo deserto che si tramuterà in una sopravvivenza più dello spirito che della carne.

gioca, con soave ironia, sul filo di un esistenziale quanto garbato ossimoro semantico: la perdita è davvero una perdita? La morte è davvero una morte? Louise sarà costretta ad affrontare il futuro e le ombre della sua mente così, in una poetica danza fra sogno, presente e ricordo s'andranno ad intrecciare la ricerca di un senso della vita quanto del suo tramonto: la vecchiaia. Realizzato mediante tableaux ispirati ad alcuni paesaggisti francesi tra cui l'autore cita esplicitamente Jean-François Auburtin e Henri Rivière, le immagini riflettono quei toni tenui e quell'andamento onirico che caratterizzano il raffinato stile figurativo di Laguionie. Il paesaggio è filtrato esclusivamente dagli occhi dell'abbandonata Louise;



Chissà se riuscirò a cavarmela? recita Piera degli Esposti la cui voce, nella versione italiana, esprime i pensieri del personaggio creato da Laguionie⁴. La mattina seguente il mare è più calmo e, come su citato, Louise percepisce ovunque la vita; le nubi oscure si sono dissolte: la quiete e il desiderio di mettere alla prova se stessa subentrano usurpando il podio occupato, fino alla notte precedente, dall'angoscia. La donna decide di vivere sulla spiaggia e il tempo tende a dilatarsi anche se sarà un'apparente estensione: in uno scorrere fantastico in cui ricordi appannati d'infanzia e giovinezza si aggrappano mescolandosi alle vicissitudini del tempo presente, un insolito tiepido inverno lascerà rapidamente il posto ad una

nuova bella stagione che vedrà la laica rinascita di Louise, oramai serena nel suo bastarsi. [...] je passe mon temps sur la plage. La sable est chaud. La mer est moins froide qu'au mois de juillet.⁵ La morte accompagna sottilmente tutto il percorso compiuto dalla protagonista; Laguionie appone allo schermo la delicata lente della leggerezza attraverso cui riesce poeticamente a filtrare i temi, generalmente dolorosi, dell'assenza, della mortalità e dell'abbandono. L'intento del regista, scopriamo andando avanti nella visione della sua ultima fatica, è duplice o, meglio, complementare: la leggerezza diviene infatti la chiave di volta del paradosso e d'una rinascita creatasi "ex nihilo". Ciò che contraddistingue la personalità di Louise è la stravaganza nonché la propensione alla sospensione tra la realtà e l'immaginazione, tra la vita e la morte: la donna, leggiamo nei suoi ricordi, ha sempre vissuto il profondo ma mite e, appunto, leggero legame con la morte. Da bambina infatti, quando sua madre l'abbandonò dalla nonna nella medesima località di Biligen, scoprì, assieme ad un ragazzino che diverrà il solo amico, il cadavere di un pilota della seconda guerra mondiale con cui

inizia a intessere in modo naturale intense conversazioni. Tom, il defunto soldato, è anche complice passivo di scherzi adolescenziali: una quindicenne Louise si diverte a condurre un coetaneo corteggiatore nei pressi dell'albero – casa dello scheletro e, nell'inganno di un bacio rubato, lo spaventa mostrandogli improvvisamente l'amico morto. Tom non appare solo nel passato della protagonista in quanto Louise, nel corso di una delle sue passeggiate "d'esplorazione", lo ritroverà al solito

segue a pag. successiva

¹ "E poi c'è vita ovunque! Come se essa avesse atteso la partenza dei villeggianti. Gli uccelli non fanno attenzione a me. Devo sembrar loro insignificante."

² J.F. LAGUIONIE, cit. dalle Note di Regia di *Louise en Hiver*.

³ J.P. LEMOULAND, cit. dalle Note di Produzione di *Louise en Hiver*.

⁴ La doppiatrice francese di Louise è l'attrice Dominique Frot che, nel 1995, fu diretta da Claude Chabrol nel film *La cérémonie*.

⁵ "Trascorro il mio tempo sulla spiaggia. La sabbia è calda. Il mare è meno freddo rispetto al mese di luglio".

segue da pag. precedente

posto appeso al solito albero ed ecco che Tom diviene allora un simbolo di notevole rilevanza: egli è il legame semantico tra passato e presente della donna ossia l'unica figura che fa da ponte tra i due tempi oltre ad essere l'emblema "materiale" di questo filo sottile tra Louise e la morte. Laguionie conferisce a Tom la facoltà della parola e della ragione come volesse esplicitare, attraverso l'invenzione artistica e la competenza simbolica propria dell'arte, che la morte non è la fine ma solo il pretesto per una rinascita, per un ritorno cosciente alla vita. Tom, entità saggia ma umana, conforta la Louise bambina, partecipa allo scherzo con la Louise ragazza, illumina l'obnubilato alla Louise - anziana: la morte, dunque, non è assenza, non è solitudine ma quasi un monito al raziocinio e un invito alla "resurrezione del pensiero". La leggerezza nella trattazione del complementare binomio morte - rinascita non è incarnata unicamente nella figura di Tom bensì s'intravede in molteplici altre sfumature presenti nel film. Quando Louise, si accennava prima, si diverte a baciare il ragazzo con il pretesto di farlo spaventare, l'amico di cui prima, nel frattempo innamorato della giovane protagonista, spia il fugace contatto di labbra e, ferito, opera una sorta di contro scherzo da contrappasso dantesco: fugge via facendo credere a Louise d'essersi ucciso tuffandosi nel vuoto. La ragazza, in preda al panico, s'affaccia dall'altura su cui presume si sia gettato l'amico mentre quest'ultimo ne approfitta per riapparire fingendo di spingerla giù. La morte è, in questo passo, chiaramente espressa nella totale leggerezza appartenente, a buon diritto, alla dimensione ludica ma non solo: il gioco tra i ragazzi è anche occasione di muta riunione e riappacificazione. Ancora Louise - anziana, nel tempo presente della storia, decide di coltivare alcuni ortaggi per sopravvivere non solo di pesca proprio su un terreno ingombro di blocchi di marmo sormontati da croci, da lei giudicato "fertile". Un cimitero, dimora di assenti alla vita, dà vita ad un rigoglioso orto: di nuovo la morte è il *medium* della rinascita nonché foriera d'un "nutrimento" trasfigurato dalla materia allo spirito. Altro personaggio del presente solitario di Louise è Pepe: un cagnolino incontrato sulla spiaggia che le sarà di compagnia e, come Tom, per un lasso di tempo della storia avrà facoltà di parola. La donna, forse nell'unico frangente cupo del film, in preda alla solitudine dopo l'ingiustificata uscita di scena di Pepe, si abbandona alle acque del mare tuttavia sfiora solamente la morte terrena poiché proprio il fedele cagnolino, anche se non più parlante, la trascinerà sulla spiaggia ancora viva così la catarsi senza Dio può compiersi: Louise e Pepe assisteranno sereni al ritorno della folla di villeggianti con la consapevolezza di aver scoperto una nuova dimensione di pace interiore.

Giorgia Bruni

Cinema e letteratura in giallo

Casablanca di Michael Curtiz

Cast: Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Paul Henreid, Claude Rains, Peter Lorre. B/n durata 102 min. - USA 1942



Giuseppe Previti

Assistendo a una retrospettiva dedicata a film legati allo spionaggio, abbiamo "riscoperto" un eccellente film degli anni '40, *Casablanca* diretto da Michael Curtiz nel 1942, protagonisti Humphrey Bogart e Ingrid Bergman. Film di difficile applicazione a pensarci bene, film "ambiguo" e bello proprio per questo, la leggenda vuole che la Bergman chiedesse più volte al regista di quale dei due uomini del film, Bogart nei panni del burbero dal cuore buono e Paul Henreid in quelli del marito, si dovesse veramente innamorare, ma lui non sapeva risponderle, la storia era in divenire, che dividesse i suoi sentimenti... Ecco, per il film è uguale, una tesa storia ai margini della guerra o una bellissima storia d'amore? La storia è ambientata a Casablanca durante la seconda guerra mondiale, dove un americano, Rick, gestisce un locale il Rock's Café American, un locale da dove prima o poi tutti passano. Ci troviamo nella c.d. "Francia non occupata" dipendente dal regime di Vichy, asservito ai nazisti. Rick Braine, ex-contrabbandiere ed ex-combattente per i repubblicani in Spagna, è ormai un uomo cinico e disincantato, lontano dalle fazioni politiche e patriottiche, in una Casablanca crocevia di chi vuole fuggire in America. Una sera si presenta nel locale un piccolo criminale con delle lettere di transito rubate e che permettono di lasciare la città. Le vuole vendere a una persona che lo raggiungerà nel locale ma il capitano Renault, responsabile della polizia e fedele al regime, lo fa arrestare, ma lui prima riesce a consegnare le lettere a Rick. Giunge a Casablanca Ilsa, vecchia fiamma di Rick, e moglie di Victor Laszlo, un eroe della resistenza cecoslovacca, fuggito da un campo di concentramento. Rick ama ancora la donna che l'aveva abbandonato a Parigi ma lei gli rivela che saputo che il marito era ancora vivo era tornata da lui. Ora stanno cercando di raggiungere gli Stati Uniti e cercano le carte necessarie all'espatrio, qualcuno li avverte che sono in mano a Rick. Lui però non le vuole dare alla donna un po' per vendetta un po' perché l'ama ancora. Ma quando parla con Laszlo e scopre che lui vuole la salvezza della donna ed è quindi disposto a rimanere a

Casablanca purché lei parta, Rick resta colpito dallo spirito di sacrificio e dell'amore dell'uomo per la moglie, e si ricorda di essersi battuto anche lui per ideali di libertà. Allora tende un tranello al capitano Renault, si fa accompagnare da lui all'aeroporto con Ilsa e Laszlo, ma non sa che il francese ha avvertito i tedeschi, intanto convince Ilsa, che è ancora innamorata di lui, a partire con il marito. Intanto arriva il maggiore Strasser per bloccare l'aeroporto e Rick lo uccide. E poi lui e il capitano, che si è rivelato un patriota, dopo che finalmente l'aereo è decollato, si avviano verso Brazzaville, dove ci sono le forze libere francesi. Un film che fu subito salutato da un gran successo, conseguì otto nomination, vincendo tre Oscar. Insieme a *Via col Vento* fa parte della



Rick convince Ilsa a partire con il marito nella scena conclusiva del film

leggenda del cinema americano. Tanti i momenti indimenticabili, ormai è un vero e proprio "movie-cult". Certamente ha contribuito al successo la splendida coppia Bergman-Bogart. Il film, ispirato a una commedia mai realizzata e forse anche a una vicenda reale, è una commovente storia d'amore, ma sa mescolare bene romantico e suspense, il finale è amaro se avvantaggiamo la storia d'amore, ma da un altro punto di vista è pieno di speranza, con la giustizia e l'amore per la patria che trionfano. Forse al giorno d'oggi può apparire una pellicola un po' datata, però è talmente curata nella realizzazione, nei dialoghi, negli spaccati musicali che non può non incantare ancora oggi. Se prendiamo un film recentissimo con qualche tema in comune, *Allied*, c'è una differenza notevolissima a favore di *Casablanca*. Humphrey Bogart incarna l'eroe senza macchie e senza paura disegnando un grosso personaggio, disilluso e cinico, che si ammantava di una scorza dura, sempre elegante e freddo ma capace di buoni sentimenti, che sembrano impossibili in uno come lui. Il suo è un dramma morale che finisce per coinvolgere un po' tutti. E quando farà la sua scelta, lo applaudiremo come fossimo al suo posto e come se anche noi avessimo fatto la scelta giusta. Un'ultima curiosità, molti film da *Papà ti manda sola* a *Quando la moglie è in vacanza* a *Provaci ancora Sam* a *Casablanca Casablanca* portano citazioni dell'originale. Anche nei fumetti abbiamo *Topolino a Casablanca* con Pippo nella parte di Sam, il pianista. E una commedia scritta da Woody Allen.

Giuseppe Previti

Musica e cinema – un matrimonio antico



Francesca Arca

E' senza ombra di dubbio l'anno di "La La Land". Ryan Gosling ed Emma Stone sono riusciti ad affascinare il pubblico interpretando con maestria la storia d'amore tra un musicista jazz e un'aspirante attrice nel film di Damien Chazelle. Omaggio evidente e dichiarato ad un genere cinematografico classico, il film musicale torna a far parlare di sé, riproponendosi uguale a se stesso nella struttura, ma riuscendo a inserirsi comunque nel contesto contemporaneo, senza abbandonare la capacità evocativa che arriva da decenni lontani. La musica aveva già il suo ruolo di primo piano ben prima che il cinema si piegasse all'innovazione del sonoro e vedeva nel teatro l'espressione massima di commistione tra canto, danza e recitazione: *l'opéra-comique*, il *vaudeville*, il *burlesque*, l'operetta, fino alla Broadway dei "ruggenti anni '20". E' un genere che nasce nel sentimento popolare, che sembra quasi riprendere vigore ogni volta che la storia affronta un momento di crisi. Tra la fine della Grande Guerra e l'inizio del secondo conflitto mondiale il mondo dimentica l'orrore bellico immergendosi nella voglia di leggerezza. Il cinema non manca di accontentare questa esigenza con l'avvento del sonoro.

Non a caso il primo film che sentenziò la morte del cinema muto - "Il cantante di Jazz" di Alan Crosland nel 1927 - fu proprio un film musicale. In un'epoca segnata dalla grande crisi economica e politica del '29 il sonoro fu incoraggiato dal "New Deal" roosveltiano, nonostante le ingenti spese per il passaggio alla nuova tecnologia. L'obiettivo di trasportare il pubblico in un mondo sognante, leggero, espressione del sogno americano e del tentativo di rinascita del paese, venne centrato in pieno. Le trame si ripetono secondo un canovaccio prestabilito che mostra la propria evoluzione partendo dalla rappresentazione di un ipotetico "dietro le quinte" del mondo dello spettacolo, passando per la commedia d'amore, fino alla trasposizione di dinamiche sociali che anticipano il musical moderno. Negli anni '30, mentre l'America prova a superare la crisi e l'Europa si tuffa nella barbarie dei totalitarismi, il cinema musicale esprime probabilmente il suo punto più alto di espressione con Busby Berkeley. I suoi musical riescono con efficacia a trasportare lo spettatore in mondo parallelo, fiabesco e rassicurante. L'utilizzo di inquadrature e lo studio dei movimenti della macchina da presa riescono a liberare le

coreografie dalla rigidità del palcoscenico teatrale. Finalmente il cinema si appropria di un genere autonomo, non limitandosi a copiare pedissequamente ciò che avveniva già da decenni a Broadway. Diventa protagonista di se stesso attraverso richiami continui e cambi di scena che rendono "reale" il sogno descritto. Lo spettatore non è più passivo ma entra con lo sguardo nella danza e nella musica, secondo regole dai confini in apparenza sfumati ma ben precisi e studiati. Scene corali e fatate coreografie di gruppo vengono battute solo dal mito della coppia: Ginger Rogers e Fred Astair, portavoce di un tipo di danza lieve e ironico davanti al quale anche la trama effettiva dei film rimane in secondo piano, piegata dalla maestria dell'esecuzione. Con l'entrata in guerra degli Stati Uniti nel 1941, il cinema abbraccia invece una svolta più politica e sociale accantonando temporaneamente la leggerezza irrealista del musical. Nell'immediato dopoguerra il clima storico scopre gli Stati Uniti molto differenti dal recente passato. Il



cinema, influenzato anche dalla nuova visione che arriva dall'Europa, dà spazio ad altre storie: racconti inseriti in una realtà concreta che poco ha ormai a che fare con i fasti dell'epoca di Berkeley e in cui il maccartismo complica di molto le cose. Il genere musicale deve perciò rinnovarsi, tornando a colmare l'immaginario del pubblico in un profonda crisi. E' l'epoca d'oro di Gene Kelly e Stanley Donen. Donen riesce a dare nuova linfa al musical cinematografico rendendolo più pieno, facendo in modo che gli elementi scenografici non siano semplice sfondo ma si inseriscano compiutamente nelle coreografie, che diventano così parte integrante della storia. Non ci sono più elementi slegati, il film musicale diventa un amalgama concreta di tutti gli elementi che lo rendono grande. Gene Kelly restituisce al pubblico l'icona che manca+è'va. Ottimo coreografo, inserisce elementi acrobatici sfruttando la propria prestanza fisica e dando così alle scene un'energia che il musical non aveva conosciuto ancora. L'aria appassionata e il sorriso ironico e scanzonato lo rendono da subito perfetto. "Cantando sotto la pioggia" - che da molti è ancora considerato il miglior film musicale mai girato - porta in ogni

sequenza la firma dell'accoppiata Donen-Kelly. Il "periodo d'oro" durerà per tutti gli anni '50 andando poi a affievolirsi davanti alla sopraggiunta crisi sociale. Si continua a produrre musical ma il pubblico è più esigente e non si accontenta più di pellicole di pura evasione. La guerra in Vietnam, le nuove tendenze musicali, il distacco generazionale sempre più marcato, portano definitivamente alla morte del cinema musicale inteso nel senso classico. E' l'epoca dell'opera rock. Il primo musical che destruttura completamente i canoni fino a quel momento standardizzati è "Jesus Christ Superstar" della coppia Webber-Rice, trasposto sul grande schermo nel 1973 da Norman Jewison. La colonna sonora diventa assoluta protagonista lasciando spazio a scelte di regia poco invasive in cui le immagini sono quasi del tutto strutturali alla musica. Seguiranno altri successi come "The Rocky Horror Picture Show", "Hair", "Grease", "La febbre del sabato sera", film diversissimi tra loro ma accomunati da colonne sonore che ben presto li rendono dei "cult-movie". Negli anni '80, complice forse l'avvento del video-clip musicale, è difficile individuare dei veri e propri musical. La musica è presente ma rimane slegata, mero commento alla trama. Basti pensare a "Flash Dance" di Adrian Lyne, in cui le scene musicali possono essere considerate quasi dei piccoli videoclip all'interno del film. L'unico tentativo andato veramente a buon fine,

nel recupero dell'elemento musicale come ispirazione centrale del film, è certamente "The Blues Brothers" di John Landis, che non a caso è considerato dalla critica uno dei musical moderni più riusciti. La penombra che avvolge questo genere cinematografico perdura per tutti gli anni '90 nonostante tentativi di animazione più o meno riusciti come "Evita" di Alan Parker (1996). L'avvento del nuovo millennio sparglia di nuovo le carte. L'instabilità sociale ed economica mondiale sembra riportare per l'ennesima volta a galla il tentativo di farsi cullare dalla musica. "Moulin Rouge!" di Baz Luhrmann, "Chicago" di Rob Marshall, "The Producers" di Susan Stroman, "Sweeney Todd" di Tim Burton, sono solo alcuni esempi del rinnovato splendore di questo genere antico quasi quanto il cinema stesso. La contemporaneità ci costringe a vivere tempi bui e se è vero, come ci insegnano da bambini, che la paura del buio si può affrontare cantando, oggi tocca a "La La Land".

Francesca Arca

La La Land: jazz, baci, stelle e sogni a occhi aperti, torna la passione per il musical. La sfida del doppiaggio è sempre la stessa



Tiziana Voarino

La la Land è un musical che fa sognare, induce a perdersi tra le note e i passi di danza e soprattutto conquista la mente rievocando i grandi capolavori del passato e i suoi protagonisti: Gene Kelly, Frank Sinatra, Liza Minelli, il gran-

impose quindi la trasposizione nelle altre lingue ed anche un controllo sulla qualità del prodotto nella lingua d'arrivo. Ma per le esigenze dettate dalle necessità della maggior fruizione possibile, anche la Fox lo richiese. Nel mercato contemporaneo le stesse esigenze di popolarità, o meglio di commerciabilità, inducono, al contrario, a mantenere le colonne sonore originali per promuoverle come successi discografici. Ne è stato un esempio

canzoni, mantenute nel sonoro ovviamente in lingua originale, pure se nella frenesia del ritmo che caratterizza la pellicola è impossibile seguirli interamente. Anche in *La La Land* la vera protagonista è la colonna sonora composta da Hurwitz, che aveva già orchestrato *Whiplash*, corredata da passi di danza, baci, stelle, strumenti musicali. A predominare è il jazz. Per *La La Land* il direttore di doppiaggio Rodolfo Bianchi, assistito in sala dalla fidata

Francesca Rizzitiello attenta alla minima sbavatura di sinc, riesce nella vera sfida che ha da sempre affrontato la trasposizione del musical: il *match voice*, ossia il passaggio dalla voce originale che si sente cantare dall'attore americano e dei suoi toni, corde, sfumature alla similitudine vocale del doppiatore italiano che deve parlare con la medesima caratura, spessore o acutezza, con i medesimi colori gravi, o vividi, o profondi. Il lavoro è un po' più semplice che in *Moulin Rouge* dai cambi di scena e dalla velocità nell'avvicinarsi dei numeri musicali e del parlato con passaggi immediati, senza come spesso accade in *La la Land* una sorta di sfumature della musica che si interpone tra la fine della canzone e il parlato, lasciando uno stacco sonoro che elimina l'immediatezza netta delle due voci a confronto. In ogni caso in *La la Land* sono ben riusciti i passaggi dal cantato anglo-americano agli intermezzi parlati delle voci italiane che sicuramente "collano". Massimiliano Manfredi è l'interprete di Sebastian Wilder, ossia del principale attore maschile Ryan Gosling che ha, per altro, già doppiato in *The believer* (Danny Balint), *Le pagine della nostra vita* (Noah), *Il caso Thomas Crawford* (William "Willy" Beachum), *Le idi di marzo* (Stephen Meyers), *Blue Valentine* (Dean), come è stato la voce di Ewan McGregor, nel ruolo di Christian, protagonista maschile di *Moulin Rouge*. Nella sua carriera è stato spesso anche la "controfigura sonora" di Matt Damon, Orlando Bloom, Edward Norton, Owen Wilson. La sognante Mia Dolan è Emma Stone doppiata da Domitilla D'Amico come anche in *La rivolta delle ex* (Allison Vandermeersh), *Easy Girl* (Olive Penderghast), *Crazy, Stupid, Love* (Hannah Weaver), *Amici di letto* (Kayla), *The Help* (Eugenia "Skeeter" Phelan), *Gangster Squad* (Grace Faraday), *Comic Movie* (Veronica), *Magic in the Moonlight* (Sophie Baker), *Irrational Man* (Jill Pollard) e tra le sue moltissime interpretazioni ha dato più volte la voce a Kirsten Dunst, Scarlett Johansson, Rita Ora e a Priyanka Chopra per Alex Parrish su cui è costruita la nota serie televisiva *Quantico*. Come sempre il direttore di



Nicole Kidman nel film "Moulin Rouge!" (2001) di Baz Luhrmann, ispirato all'opera "La traviata" di Giuseppe Verdi



Moulin Rouge del regista Baz Luhrmann - indimenticabile il *Tango di Roxanne* - con una trasposizione traduttiva comunque equilibrata, in un'opera in cui gli interpreti cantano molto e in cui la parte musicale è dominante, in un avvicinarsi piuttosto rapido di primi piani, con una recitazione difficile e segmentata. In quel caso è necessario ricordare e sottolineare in positivo la scelta dei sottotitoli in rima delle

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

doppiaggio Rodolfo Bianchi si avvale di grandi professionisti della voce anche per i ruoli non principali e quindi possiamo ascoltare, tra gli altri, Andrea Mete (John Legend), Luca Biagini (Bill), Francesca Fiorentini (Laura Wilder), Marco Vivio (Finn Wittrock), Carlo Valli (Miles Anderson) e Stella Musy (Callie Hernandez). Il



Domitilla D'Amico

sincronismo labiale impeccabile, il sincronismo espressivo e la recitazione dei vari stati d'animo mantenuti nella versione italiana dimostrano che, pur partendo da un film sicuramente complesso, si possono ottenere risultati ottimali nella sua trasposizione. Certamente si può cogliere in questa pellicola la passione per il proprio lavoro, la professionalità e la scrupolosità del direttore, ma anche dei tecnici del



Massimiliano Manfredi

suono e del mixer che nel musical sono messi a dura prova. Nulla da eccepire, quindi su questo doppiaggio a cura, insieme alla sonorizzazione, di Studio Emme spa con un gran lavoro del fonico Valerio Pignatelli e del sincronizzatore David Polini, mentre il missaggio è a cura di Margutta Digital International e il lavoro al mix è del fonico Alessandro Checcacci. Imperdonabile che i crediti dei doppiatori passino in coda a tutti gli altri, a dir poco chilometrici.

Tiziana Voarino

Una volta nella vita

La giornata della memoria al cinema



Michela Manente

Quando arriva fine gennaio ci aspettiamo immancabilmente un florilegio di prodotti "olocaustocentrici": la shoah al cinema da sempre fa parlare di sé, mescolando pellicole di impianto storico con vere fiction. Nel 2016 è uscito in Italia, tratto da una storia vera, "Una volta nella vita" ("Les Héritiers") di Marie-Castille MENTION-SCHAAR. Il film, apparso in Francia due anni prima, racconta di una classe multietnica di una scuola a sud-est di Parigi che partecipa ad un concorso sul tema del ricordo. La professoressa Gueguen (Ariane Ascaride) vuole stimolare i difficili ragazzi del suo liceo su un tema difficile per loro, il razzismo. Invita anche un testimone oculare sopravvissuto ai campi di concentramento che, raccontando la sua storia, riesce a commuovere i ragazzi. L'incontro con il dramma della shoah e la necessità di partecipare al progetto crea nella classe la giusta motivazione per crescere e per interagire in maniera positiva, fino alla vittoria finale al concorso e al ritiro del premio a Parigi. L'ambientazione è presto detta: il Liceo Léon Blum di Créteil, le abitazioni private dei ragazzi e una capitale ritratta con i suoi problemi attuali. L'impianto dei personaggi gira attorno alla professoressa Gueguen: è un'insegnante carismatica ed è fiduciosa nei ragazzi svolgendo fino in fondo il suo ruolo educativo, coadiuvata dalla signora Yvette, presidente di un'associazione che studia la storia del nazismo e che propone di invitare a scuola Leon, l'ex-deportato sopravvissuto allo sterminio. La classe si compone di diverse personalità, forse troppo monolitiche: il leader positivo è Malik (interpretato da Ahmed Dramé, l'autore del libro da cui è tratto il film e coautore della sceneggiatura assieme alla regista), la prepotente è Melanie e il seccione è Theo. La colonna sonora, composta da Ludovico Einaudi, accompagna le scene più toccanti del film, come ad esempio la difficile testimonianza di Leon. Il messaggio del

film è positivo in quanto insegna a credere nelle proprie potenzialità e inoltre trasmette speranza quando fa riflettere su una delle pagine più tristi della storia del XX secolo. Il legame tra lo studio della shoah e l'evoluzione della classe è dato dal mettere in pratica la possibilità per ognuno di sfuggire ad un destino apparentemente segnato, come gli ebrei e gli stessi ragazzi della banlieue parigina. Gli eredi di questo film, ricordati nel titolo originale, sono proprio loro, quegli allievi che, recitando la poesia di Primo Levi, capiscono l'importanza della memoria e del ricordare l'Olocausto. La questione dell'eredità, morale e materiale, è infatti il centro di qualsiasi discorso sull'insegnamento e sulla formazione. Sicuramente la realtà di questo liceo francese è diversa da quella dei licei italiani in quanto l'utenza non è la stessa. Inoltre il rapporto tra gli alunni e i professori è differente poiché nelle scuole italiane, benché sia formale, è più rilassato e meno autoritario mentre nel liceo francese i professori devono controllare e far rispettare in maniera dura le regole. Un'altra differenza è l'orario, prolungato e con la mensa nel liceo e solo antimeridiano in molti istituti della penisola. Tra i compagni si notano problemi di relazioni che sfociano fino alla rissa animata da



un linguaggio volgare mentre in Italia la situazione è più controllata. È facile per gli alunni delle classi che hanno visto il film in occasione della Giornata della Memoria, identificarsi con uno dei coetanei protagonisti della storia. Inoltre, al cinema come nella vita scolastica reale, lavorare per un obiettivo comune fa superare alcuni problemi interpersonali, facendo conoscere le persone e migliorando l'integrazione nel gruppo. Forse nelle classi italiane è più facile convivere e capirsi ma può anche essere che in

alcuni casi ci possano essere comunque delle incomprensioni tra alunni della stessa cultura, specialmente quando si esaspera la comunicazione nei social a discapito di quella vis-à-vis. Un film da vedere e far vedere nelle scuole superiori.

Michela Manente

Al cinema

L'Économie du couple - (Dopo l'amore)

Regia di Joachim Lafosse. Con Bérénice Bejo, Cédric Kahn, Marthe Keller, Jade Soentjens, Margaux Soentjens. Titolo originale L'économie du couple. Dramm. durata: 100 min. - Francia, Belgio 2016. - Bim Distribuzione



Giulia Zoppi

Molte volte mi sono chiesta: chi si occupa di titolare in italiano una pellicola straniera? Chiunque egli sia, è a conoscenza della trama? Ha visto il film in questione? Credo che spesso non l'abbia visto, forse ne ha letto brevemente una sinossi (mal tradotta) e questo è sufficiente per dare libero sfogo alla fantasia. Sia quel che sia! Come si evince dal titolo di questo articolo e in polemica con chi traduce (o meglio, adatta) ho scelto di mantenere il titolo originale di quest'opera franco/belga perché questo è il titolo che il film deve mantenere e non il "nostro", che invece ne stravolge totalmente il significato. In quest'opera infatti di amore non si parla né si discute mai. Lo si sfiora, talvolta lo si ignora o si nasconde, lo si sottintende e lo si banalizza, ma niente di ciò che si vede può ricondurre ad una storia che mostri la sofferta separazione di una coppia nella sua articolata complessità (si consiglia di vedere il bellissimo "Una Separazione" di Farhadi per farsene un'idea, o magari con un salto triplo arrivare a "Scene da un matrimonio" di Bergman), la lacerazione di un'unione, la rottura di un patto e l'angoscia di due persone per aver fallito l'obiettivo; quanto piuttosto l'ossessiva ricerca di un'equa (a seconda dei punti di vista) separazione economica dei beni in comune, per dare agio alla legge di procedere liberamente. La disputa verte sulla divisione paritaria dell'unico bene che è messo in discussione dalla prima all'ultima sequenza dai due ex, ovvero la villetta dove Marie e Boris vivono insieme alle loro gemelle Jade e Margaux, da circa 10 anni. Marie è una giovane donna (non ricca, ma figlia unica e di estrazione borghese) che lavora e mantiene figlie e marito, Boris è il marito mantenuto ed è un architetto di origine polacca che non ha mai sfondato e che ora, nel ménage disastroso della sua famiglia, si attacca alla questione economica per non affrontare problemi di ben altra natura (leggi: ragioni e ipotesi che han fatto naufragare il suo matrimonio). Sin da subito siamo proiettati all'interno di un quadretto domestico che assomiglia a milioni di altri: due bimbe vivaci e a disagio per la poca armonia che le circonda,

due adulti egoisti che, incuranti di tutto, dibattono su ogni virgola per ottenere il controllo sulle figlie e il potere sulla gestione familiare (lotta di potere e controllo degli affetti), nonché l'agognata cifra da ricavare dalla suddivisione del patrimonio immobiliare dove continuano a vivere da separati in casa. Mentre Marie insiste nel rivendicare il possesso dell'immobile in quanto fu lei ad acquistarlo grazie all'aiuto dei genitori, Boris si trova nella scomodissima condizione di ospite molto sgradito e facile obiettivo di un gruppo di creditori che non vanno tanto per le spicce (al punto da derubarlo e malmenarlo), ma che rappresentano per lui la scusa principale per accrescere la sua ignavia (che lo immobilizza in quella casa, senza un lavoro né soldi). La vi-

parassita in casa sua!), quanto a Boris egli si lascia vivere, come spesso capita agli uomini abbandonati e pavid; tuttavia non c'è mai traccia di uno scontro, di un confronto vero, niente di ciò che potrebbe ricondurli verso l'inevitabile via crucis che porta due anime gemelle a separarsi, nonostante tutto (amore, stima, affetto che furono). Come mai Lafosse ci mostra solo il lato economico della loro disputa? Ipotizzo due possibilità. La prima è che Lafosse nel suo ben oliato congegno filmico (Bérénice Bejo è sempre bravissima, qui come altrove e Cédric Khan idem, efficace anche nel ruolo di attore) abbia volutamente trascurato l'aspetto esistenziale/sentimentale per raccontarci solo gli ultimi istanti di una coppia agonizzante (laddove, si ipotizza, prima della stretta sulla vicenda economica ci si fosse accapigliati su tutto). La seconda è che Lafosse abbia radiografato (credo sia questa la via giusta) una coppia di trenta/quarantenni di oggi, come tante. Una coppia che ignora, non sa, non conosce il linguaggio dell'amore (incontro/scontro, amore/morte, noia/gioco ecc ecc) per non averlo mai incontrato (o semplicemente riconosciuto come tale) e quindi si ingegna come può, si attacca al poco che ha e che conosce meglio, ovvero il denaro che lei spese per la casa e che lui, architetto di belle speranze, pretende ora di ricevere raddoppiato (per averla restaurata e migliorata notevolmente). Non è solo la crisi economica ad aver generato questo cortocircuito, bensì (anche) la veloce superficialità con cui oggi si consumano le esperienze della vita, mai veramente affrontate, mai davvero vissute. Nella routine casalinga sin qui descritta, dove non accade mai nulla di importante per noi spettatori (salvo annoiarci spesso e volentieri per il tono univoco del dialogo che intercorre tra i due, interrotto qua e là dalle bizze delle gemelle piuttosto capricciose che si ribellano alla condizione di separazione coatta) sono tre e solo tre i momenti significativi (un quar-



ta ha una connotazione vagamente moralistica che non convince) ma solo uno ha una ricaduta positiva nell'elaborazione dell'intreccio. Una cena nel giardino della villetta dove Marie ha riunito gli amici potrebbe essere finalmente l'occasione in cui dar sfogo a rivendicazioni, accuse, pianti o recriminazioni e invece niente. Boris si unisce al gruppetto e ironizza acidamente sulla presenza di un uomo mai visto

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

prima (un amico di amici, evidentemente) accusandolo di essere lì per fare la corte a Marie...purtroppo però, dopo due battute e l'inizio di una piccola zuffa, tutto si calma, lasciando in sospenso ogni cosa come solo accade in un'occasione mancata. Come mancata è la crisi che potrebbe provocare il balletto inscenato dalle gemelle che dà modo, per la prima e ultima volta, di mostrarci Marie e Boris cedere ad un attimo di debolezza (dopo le continue litigate a cui ci hanno abituato sul valore della casa, l'insipienza di lui e la freddezza di lei, chi deve stare con le gemelle nel week end e via così) che li porta a stringersi in un passo a due che li condurrà dritti a letto insieme (episodio che viene subito derubricato come banale cedimento e nulla più). Il terzo momento è il più riuscito (non emotivamente, ma razionalmente) e si concretizza nell'unico dialogo sensato che abbia una spessore e uno scalo preciso e che si consuma tra Marie e sua madre (Marthe Keller rediviva, ancora bella, e sempre brava), in cui si accenna al valore profondo rappresentato dal matrimonio, al suo carattere simbolico, al suo significato (che si infrange miseramente sul rapporto distratto di Marie e Boris, troppo indaffarati nel rinfacciarsi denaro per capire, vedere, andare oltre, indagare). Marie e Boris non si parlano mai, si accusano a vicenda, ma tutto tra loro è monetizzato e contabilizzato e non c'è crisi economica che tenga, i due non si rinfacciano mai l'amore scomparso, quello che fu e che hanno perso di vista. No. Marie e Boris continuano a fare i conti e a calcolare come due inetti qualsiasi (lo sono, emotivamente parlando, sin dal primo momento). Le gemelle sono lo scudo dei loro egoismi e delle loro aspettative fallite ed ecco infatti arrivare l'epilogo moraleggiante, il quarto momento tipico della storia che si manifesta nel tentativo di Jade di attirare l'attenzione dei suoi, ingerendo i sonniferi della madre, al fine di ricompattarli al suo capezzale (una bella punizione, non c'è che dire). La bimba sarà salvata dai medici naturalmente, mentre i due fingeranno di menarsi nella sala di attesa dell'ospedale, per dare sfogo ad una paura più che giustificata. Ma (e qui siamo alla scena finale) quello che più importa è che di lì a poco Marie e Boris riusciranno finalmente a firmare un atto notarile dove si attesta la divisione patrimoniale della tanto agognata villetta di famiglia. Hanno ottenuto ciò per cui si sono affrontati alacremente per tutta la durata della pellicola, tirando noi spettatori verso la loro pochezza di genitori isterici (lei), inerti (lui) e di individui sentimentalmente afoni, emotivamente sconfitti dalla loro stessa pigrizia morale. Così Boris riesce anche a trovare lavoro (la madre di Marie ancora una volta interviene con un aiuto) e a lasciare una volta per tutte la casa di Marie. Ci siamo emozionati poco, un po' annoiati e soprattutto abbiamo atteso vanamente che qualcosa cambiasse, evollesse, ci portasse oltre e invece siamo rimasti anche noi dentro quelle mura contese, prigionieri di Boris e Marie (e in attesa del notaio).

Giulia Zoppi

Documentari storici: a 80 anni dalle Brigate Internazionali in Spagna e dei medici umanitari



Natalia Fernández Díaz-Cabal

80 anni fa, mentre la Spagna sanguinava durante la sua guerra civile, arrivarono migliaia di brigatisti internazionali da tutto il mondo per difendere il governo legittimo della Repubblica, questo accadeva all'inizio della guerra quando i militari hanno avviato l'aggressione. Tra i soccorritori ed i servizi che furono offerti ci fu quello del Centro Trasfusionale del Canada, con a capo il leggendario Dr. Norman Bethune, che installò a Madrid nel 1937 le prime unità mobili di trasfusione di sangue, utili per curare i feriti nella prima linea di fuoco. Norman Bethune era un medico singolare - e anche abbastanza particolare -, da ragazzo aveva sempre combattuto contro le disuguaglianze, non solo riguardo alla medicina, colpito da setticemia morì in poco tempo durante la guerra cino - giapponese, a cui partecipava come operatore volontario. Durante i suoi mesi in Spagna - non privo di polemiche poiché era un personaggio controverso e iracondo - decise di verificare il lavoro che si faceva nel Centro Trasfusionale. Il risultato fu uno splendido, breve e intenso documentario. Un colpo alla vista. Con questo lavoro si proponeva di far vedere la guerra civile in tutto il mondo, in modo che nessuno rimanesse indifferente alla sofferenza e alla violenza. Il risultato finale è un flusso di immagini e suoni scioccanti, in cui si vedono le città assediate e l'orrore della morte nei campi. Si vedono persone in fuga a causa della povertà. Volti di bambini che muoiono di fame. Adulti frastornati. Nel racconto vi è una narrazione efficace con una sapiente oratoria che usa tutti mezzi del tono epico. Quando finisce la narrazione, interviene la musica, in modo delicato, con brani provenienti da tutti gli angoli della Spagna: come la Sardana catalana o il bellissimo brano del maestro Alhambra Tarrega, cantejondo, canzone e musica castigliana ... Questo inserimento di una musica plurale e diversificata ci ricorda che la tragedia della guerra è stata anch'essa plurale e diversificata. C'è una frase che ricorre come un filo conduttore nella sceneggiatura: "Il tempo è prezioso". E quella semplice frase mi fa ritrovare la fiducia nel genere umano - visto che ora "il tempo è denaro", come si dice in Spagna e in Inghilterra. Così ho pensato quanto fosse bello quel linguaggio che restituisce al tempo un valore essenziale e che lo umanizza. In quel momento tutto sembrava possibile, perfino un miracolo. Ma quando si vedono le immagini

delle tante persone in fuga, ci rendiamo conto che se il film fosse stato a colori, sarebbe stato come vedere i profughi di oggi alle porte della nostra Europa blindata. E il documentario apparirebbe del 2017 e non del 1937. Ottanta anni dopo riemerge con una tal violenza di cui ci si dovrebbe vergognare. E così la mia fede scompare, perché l'illusione nata dopo aver sentito le parole mi esplose improvvisamente dentro davanti alla dura realtà. Il documentario finisce facendoci vedere un campo pieno di feriti e il ruolo di aiuto esercitato dai brigatisti operatori sanitari... Ci fa vedere il laboratorio, dove è stato creato un sistema per conservare il sangue dei donatori e il tempo necessario per trasferirlo ovunque ce ne fosse bisogno, in genere nelle trincee stesse. I donatori sono felici. Il ricevente sta bene. Si trasmette l'idea



Norman Bethune con la unità di trasfusione mobile nel 1936

che donare è una gioia primordiale, capace di frantumare il progetto perfettamente pianificato del dolore di coloro che lo hanno causato. Si tratta di un messaggio di speranza. Ma questo cortometraggio di 20 minuti si era perso

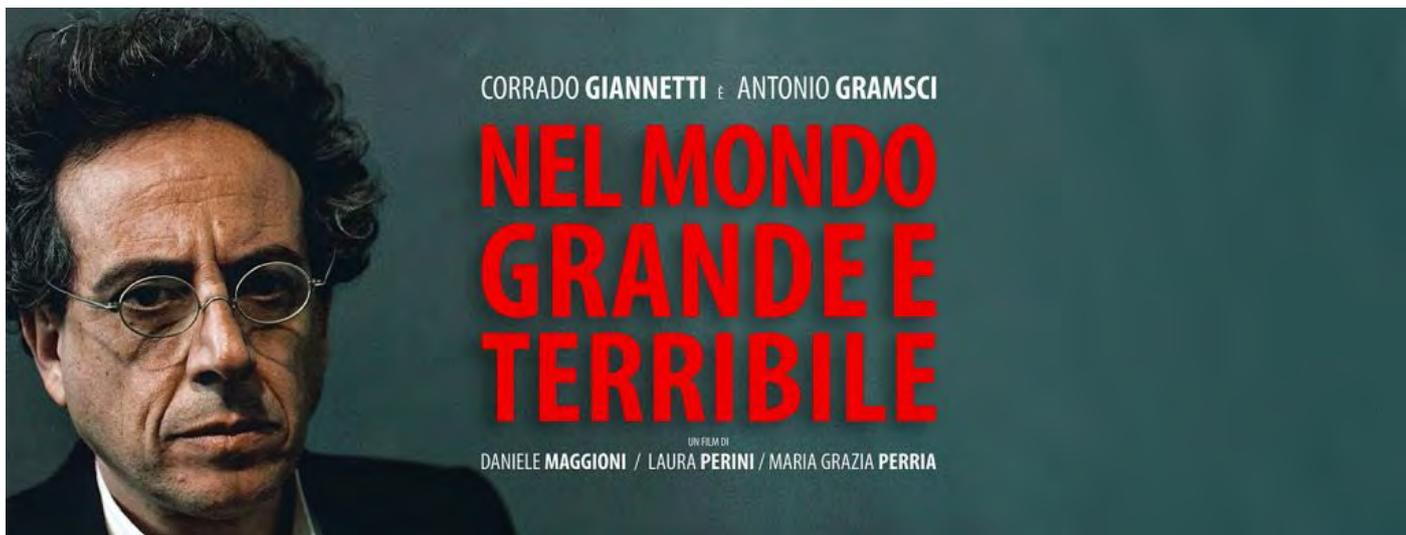


1936. Bethune con i membri della squadra di trasfusione a Madrid in La calle del Príncipe de Vergara

in qualche soffitta fino a poco tempo, così adesso possiamo godercelo anche in questo lato dell'Atlantico - visto che in Canada ha sempre circolato -. Qualcuno è riuscito a toglierlo dalla polvere in modo che i nostri occhi non possano dimenticare il fango da cui proveniamo.

Natalia Fernández Díaz-Cabal

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asumis



Nel Mondo Grande e Terribile

Un film di Daniele Maggioni sulla vita e sul pensiero di Antonio Gramsci. Scritto da Daniele Maggioni, Maria Grazia Perria e Laura Perini. Prodotto da Tore Cubeddu per Terra de Pun
La prima a marzo in Sardegna

Il film racconta alcuni momenti della vita e parti del pensiero di Antonio Gramsci. Per raccontare questo si è scelto di utilizzare vari piani narrativi che hanno come perno centrale il carcere in cui Gramsci ha passato più di dieci anni. Lo spazio scenico del presente carcerario diviene una sorta di spazio mentale, quasi astratto che si allarga e si restringe a seconda del suo stato d'animo: il prigioniero Gramsci lotta, dibatte, rievoca. Il film si articola dunque in una struttura a più livelli che si intersecano, e si ritrovano in rimandi e assonanze reciproche. Le inquadrature ribadiscono una sorta di autonomia dello sguardo, per cui sono nel carcere con Gramsci ma sono anche in campagna con Nino (Gramsci bambino), sono nel ricordo della famiglia e sono nelle testimonianze di chi è gli è stato vicino. I piani cinematografici sono composti in immagini spesso fisse, con lievi panoramiche a scoprire o a precedere. L'impianto visivo si riconduce alla pittura dell'epoca in cui è vissuto Gramsci, la pittura di Morandi in particolare: le scene sono composte, a volte astratte e metafisiche. Allo stesso modo il tema musicale principale, si ispira alla musica tonale di Prokofiev con andamenti dall'incedere dinamico. L'opera vede come protagonista l'attore cagliaritano Corrado Giannetti. Nella troupe, quasi completamente composta da professionisti sardi, oltre a Maggioni e Perria, svariati altri soci di Movimentu - Rete Cinema Sardegna, fra i quali il direttore della fotografia Paolo Carboni, l'operatore Andrea Cannas, lo scenografo Pietro Rais, l'attrezzista di scena Francesca Melis, i costumisti Stefania Grilli e Salvatore Aresu, con l'assistente Franco Pintus, la direttrice di produzione Roberta Aloisio, il macchinista Simone Murru, la direttrice di casting Rossana Patricelli (che ha curato il casting insieme all'attrice Clara Muratas), il giovane sceneggiatore Stefano Cau



questa volta nel ruolo di assistente operatore, e vari attori fra i quali Fausto Siddi, Nunzio Caponio, Giuseppe Boy, Daniele Meloni, Marco Antonio Pani. Un segno del fermento sempre in crescita del settore in Sardegna e della importanza della rete, che ha permesso la nascita di tante relazioni professionali e sodalizi artistici.

Le foto sono di Carola Baccialle



Gramsci a Torino nella redazione di L'Ordine Nuovo



Gramsci e Tatiana il loro primo incontro



Tania Schucht (Anita Kravos)

D.d.C

Il film sarà disponibile per il noleggio a partire da marzo 2017 in formato DCP o Blu ray.
E' possibile già effettuare una prenotazione al seguente indirizzo mail: daniele.maggioni@gmail.com

Nel mese di marzo, in occasione dell'approssimarsi dell'ottantesimo anniversario della scomparsa di Antonio Gramsci, (Roma 27 aprile 1937) uscirà a Cagliari la prima nazionale del film - Nel mondo grande e terribile - che racconta la sua vita attraverso i suoi scritti e le testimonianze durante gli ultimi dieci anni della sua esistenza trascorsi in carcere, in un'epoca buia come quella fascista. Ricordare oggi il pensiero di Gramsci equivale a riprendere quel lavoro culturale basato sulla formazione attraverso uno studio continuo, finalizzato ad analizzare la società in tutti i suoi aspetti. Sarà un anno in cui partiti, associazioni culturali e centri studi ricorderanno la grandezza del dirigente politico con convegni, seminari ed eventi vari, così come avviene da anni a questa parte in tutto il mondo, in particolare in America Latina

Vita di Antonio Gramsci

«Che cosa mi ha salvato dal diventare completamente un cencio inamidato? L'istinto della ribellione che da bambino era contro i ricchi, perché non potevo andare a studiare, io che avevo preso dieci in tutte le materie nelle scuole elementari, mentre andavano il figlio del macellaio, del farmacista, del negoziante in tessuti. Esso si allargò per tutti i ricchi che opprimevano i contadini della Sardegna ed io pensavo allora che bisognava lottare per l'indipendenza nazionale della regione: al mare i continentali. Quante volte ho ripetuto queste parole. Poi ho conosciuto la classe operaia di una città industriale e ho capito ciò che realmente significavano le cose di Marx che avevo letto prima per curiosità intellettuale. Mi sono appassionato così alla vita, per la lotta, per la classe operaia. Ma quante volte mi sono domandato se legarsi a una massa era possibile quando mai non si era voluto bene a nessuno, neppure ai propri parenti, se era possibile amare una collettività se non si era amato profondamente delle singole creature umane ... Ho pensato molto a tutto e ci ho ripensato in questi giorni, perché ho molto pensato a te, che sei entrata nella mia vita e mi hai dato l'amore e mi hai dato ciò che mi era sempre mancato e mi faceva spesso cattivo e torbido. Ti voglio tanto bene, Julca, che non m'accorgo di farti male, qualche volta, perché io stesso sono insensibile ... Ti bacio gli occhi, cara, a lungo, a lungo, per darti forza, per scacciare tutti i nuvoloni, perché tu sia forte forte, come puoi essere, come devi essere, mia compagna».

(dalla lettera di Gramsci alla moglie Giulia - Vienna 6 Marzo 1924)



Giovanni Turrís

Antonio Gramsci nacque ad Ales (cagliaritano) il 22 gennaio 1891, quarto di sette figli da Francesco Gramsci, impiegato nell'ufficio del registro e Giuseppina Marcias, originari di Ghilarza. Nel 1894 la sua famiglia si trasferì a Sorgono (Nuoro). In quegli anni va fatto

risalire l'inizio dei suoi malanni fisici, a causa di una caduta dalle braccia di una balia che lo tormenterà per tutta la sua vita. Per le sue delicate condizioni di salute cominciò a frequentare la scuola elementare a soli sette anni conseguendo la licenza elementare nell'estate del 1902 con il massimo dei voti, ma la situazione familiare non gli permise di iscriversi al ginnasio. Un anno prima aveva iniziato a dare il suo contributo all'economia domestica lavorando dieci ore al giorno nell'Ufficio del catasto di Ghilarza per 9 lire al mese, l'equivalente di un chilo di pane al giorno smuovendo registri che avevano un peso superiore al suo esile fisico, con notti passate a piangere di nascosto per il dolore in tutto il corpo. Nel 1908 si trasferì a Cagliari iscrivendosi al Liceo Classico Dettori, stando a pensione prima in un appartamento in via Principe Amedeo 24 (quartiere Marina) e successivamente nel Corso Vittorio Emanuele 149 (quartiere Stampace) insieme con il fratello Gennaro, il quale, terminato il servizio di leva a Torino, lavorava per cento lire al mese in una fabbrica di ghiaccio del capoluogo sardo. Conseguì la licenza liceale nel 1911 con una buona votazione nonostante i disagi e le ristrettezze economiche, tutti otto e un nove in Italiano, distinguendosi per intelligenza e preparazione culturale. Durante gli studi liceali comincerà a leggere gli scritti "dell'Avanti" e quelli di Marx inviati dal fratello. Il peso della Sardegna nelle sue scelte fu decisivo, avendo conosciuto a fondo

l'arretratezza della sua isola e le condizioni di vita dei lavoratori, maturando un'esperienza umana in cui manifestò un istinto di ribellione per queste condizioni cui era sottoposto e scrisse che diventò un ribelle durante gli anni vissuti nella sua terra, prendendo coscienza della società del suo tempo. In Sardegna sorse per la prima volta nella sua mente il quesito sul quale doveva poi lavorare negli anni successivi ovvero quali furono le ragioni di quest'arretramento, ma più in generale quello



dell'Italia Meridionale. Egli lavorò a questo tema per tutta la vita, ricercando queste ragioni in un'analisi di tutta la storia e la struttura della società italiana. Si iscrisse alla facoltà di Lettere dell'Università di Torino grazie a una

borsa di studio, sostenendo i primi esami nel 1912. Nel 1913 si iscrisse alla sezione socialista e nonostante i problemi di salute che rallentarono i suoi studi, non gli impedirono di collaborare con "Il Grido del Popolo"; nel 1915 entrò nella redazione "dell'Avanti" e nel 1917 assunse la direzione del "Grido del Popolo". Durante la prima guerra mondiale, la sua posizione sarà per una neutralità attiva e operante. Vicino fin da subito alle posizioni della Rivoluzione d'Ottobre del 1917 in Russia ad opera dei bolscevichi, farà conoscere l'esperienza della Rivoluzione ai compagni italiani affermando di come il nome di Lenin uscì dalla leggenda diventando un richiamo politico costante e di come il bolscevismo divenne un fenomeno storico d'immensa portata, non opera di utopisti, ma di avanguardie consapevoli e di masse organizzate che si muovevano verso l'unica via giusta. Insieme a Tarsca, Terracini e Togliatti darà vita nel 1919 "all'Ordine Nuovo", rassegna settimanale di cultura socialista che si proponeva di promuovere attraverso studi, ricerche e discussioni, l'analisi dei problemi della vita nazionale e internazionale, con la formazione delle classi lavoratrici di una coscienza politica e sociale per l'instaurazione rivoluzionaria di un "ordine nuovo" nella società italiana, partecipando attivamente al movimento dei consigli e alle occupazioni delle fabbriche al fianco degli operai durante il biennio rosso 1919-20. Il 21 gennaio 1921 (il giorno prima del suo trentesimo compleanno) abbandonò insieme agli altri delegati comunisti il XVII Congresso del Partito Socialista fondando al "Teatro San Marco" di Livorno il Partito Comunista d'Italia, Sezione italiana della III Internazionale Comunista. Gramsci è eletto nel Comitato Centrale. Nel giugno 1922 parteciperà a Mosca all'esecutivo dell'Internazionale Comunista. Fu ricoverato in una casa di cura e nel mese di settembre conoscerà Giulia Schucht, sua futura moglie. Da quest'unione nasceranno Delio e Giuliano (il secondo figlio non lo conoscerà mai). Nel 1924 fondò "l'Unità",
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

organo ufficiale del Partito e nello stesso anno diventò Deputato opponendosi con fermezza al fascismo. Uno dei passaggi più importanti del suo pensiero fu l'elaborazione delle Tesi di Lione nel 1926, durante il terzo Congresso del Partito Comunista, cinque anni esatti dopo la fondazione che portarono molti storici a considerarle l'asse portante di svolta in cui si affermò l'egemonia del gruppo dirigente dell'Ordine Nuovo alla guida del Partito. Fu arrestato l'8 novembre 1926 da Deputato in carica, nonostante l'immunità parlamentare con l'accusa di attività cospirativa, istigazione alla guerra civile, apologia di reato e incitamento all'odio di classe. Il 4 giugno 1928 verrà condannato dal tribunale speciale a 20 anni, 4 mesi e 5 giorni di carcere in un processo nel quale la requisitoria del pubblico ministero Michele Isgrò si concluderà con una frase divenuta celebre: "Per vent'anni dobbiamo impedire a questo cervello di funzionare". Il 22 giugno è assegnato alla Casa penale speciale di Turi (Bari). L'8 febbraio 1929 cominciò la stesura del Quaderni del Carcere, la sua opera più importante che lo renderà dalla seconda metà del XX secolo uno dei maggiori intellettuali marxisti al mondo, il più illustre nella storia del Movimento operaio italiano. Nei suoi elaborati, scritti per renderli indelebili nel tempo (fur ewig), articolò un'analisi a tutto campo sia in campo nazionale sia in quello internazionale, dal processo risorgimentale in poi, con la teoria "dalla guerra in movimento a quella di posizione" enunciando il significato di "rivoluzione passiva" e di "egemonia". Purtroppo la salute andò progressivamente a peggiorare e nel 1935 interruppe la stesura dei Quaderni considerati da Gramsci degli esercizi contro l'inacidimento causato dalla vita carceraria. Ormai gravemente malato fu trasferito prima a Civitavecchia, poi in una clinica di Formia e infine al Quisisana di Roma. Morì all'età di 46 anni il 27 aprile 1937, pochi giorni dopo aver ottenuto la piena libertà. Tra le sue opere più famose oltre i noti Quaderni troviamo l'intera raccolta delle sue lettere, gli scritti giovanili, Il Grido del Popolo, L'Avanti, Sotto la Mole e quelli pubblicati sull'Ordine Nuovo e l'Unità, studiate dagli storici e militanti politici di tutto il mondo. È stato un pensatore, filosofo e intellettuale politico di una profonda e vasta cultura, un classico del XX secolo che ancora oggi ricopre un ruolo di grande attualità. Un vero combattente della libertà, sottoposto a una crudele detenzione carceraria, ma divenne presto simbolo di una grande capacità di resistenza morale in condizioni fisiche disperate, sacrificando la vita pur di non mutare mai le sue convinzioni.

Giovanni Turris

Di Cagliari, vive a Roma dal 2012, operaio edile. Segretario del PCI Roma sudest, componente del Comitato Regionale, responsabile a Roma della Formazione. Collabora con varie Associazioni Culturali, organizzatore di iniziative politiche e redattore del periodico "Le Rimesse".

Al cinema

Il doppio enigma di Arrival



Silvia Lorusso

Arrival non è un film facile poiché poggia la sua forza su una sorta di doppio enigma: l'enigma della lingua aliena, cui è chiamata a rispondere la protagonista, e l'enigma in cui viene lasciato lo spettatore alla fine della visione, quando si ritrova dinanzi ad una delle più antiche e controverse domande della storia umana: il senso del Tempo e del suo inarrestabile scorrere. Louise Banks, interpretata dall'efficace ed empatica Amy Adams, è una linguista che si destreggia nella Babele delle lingue con grande abilità e sensibilità, e che per questa ragione viene ingaggiata in una squadra speciale composta da fisici, militari e scienziati dopo un avvenimento sconvolgente per il pianeta. In dodici siti sparsi per il mondo sono atterrate altrettante astronavi aliene a forma di uovo, simbolo di nuovo inizio, ma non per questo meno inquietanti. La linguista, dunque, viene chiamata a interpretare il linguaggio alieno, allo scopo di mettersi in contatto con i nuovi arrivati e interrogarli su chi siano e su quali siano le loro intenzioni. L'ipotesi che ci sia vita nell'universo e che ci siano altri pianeti abitati oltre il nostro, è sempre stato un grande interrogativo e motivo di ispirazione per innumerevoli storie fantastiche e immaginifiche. Questo racconto fantascientifico, tuttavia, ha delle caratteristiche originali, poiché è tutto piegato verso la dimensione relazionale e del contatto, che lascia lo scontro sullo sfondo. Tramite Louise, infatti, si realizza un incontro che, a differenza dagli scenari di lotta appartenenti all'immaginario cinematografico tradizionale sull'interazione essere umano-alieno, non presenta la spietata necessità di sconfiggere e annientare l'"estraneo", per definizione "alienus", bensì il tentativo di incontrarlo, di capirlo, di intraprendere con lui una relazione di conoscenza e di scambio. Il *monstrum*, il diverso, questa volta non viene rappresentato come qualcosa da temere o addirittura da eliminare, è piuttosto l'incognita da scoprire, il linguaggio da decifrare, l'Altro verso cui è rivolta la nostra attenzione, poiché incarna uno scarto temporale che ci interroga, il passato che abbiamo vissuto e il futuro che ci attende. Questa ambivalenza del ruolo

del diverso non è qualcosa che appartiene al contemporaneo, anzi, nella nobile lingua del greco antico la parola *xénos* ha proprio la duttile doppiezza che allude a due significati tanto contrastanti quanto coincidenti, designando al tempo stesso lo "straniero" e l'"ospite", e vedendo nell'estraneo il portatore di qualcosa di nuovo da scoprire, non necessariamente negativa o pericolosa. Louise è l'unica nella squadra che, seppur consapevole della minore forza delle proprie competenze rispetto a quelle scientifiche dinanzi a un evento così straordinario, riesce, con un approccio più sensibile e la sua propensione a interagire e a creare un contatto, ad accorgersi che gli alieni sono scesi sulla terra proprio per comunicare qualcosa e che anche loro cercano di esprimersi e di essere compresi. Questo perché la sua qualità è l'empatia, la capacità di dare il

giusto valore al linguaggio e di cogliere in esso la necessità dell'altro di farsi capire. Il film sembra volerci convincere che la comunicazione, da sempre e per sempre, alla base dell'esistenza umana come fondamento delle relazioni, lo sia anche dell'esistenza non umana. Non a caso l'etimologia della parola comunicare conduce all'idea di "mettere in comune", ergo a condividere e a trasmettere significati in modo da capirsi reciprocamente e istituire per questa via interazioni e relazioni. Sembra volerci dire che solo così, comprendendosi, si può costruire qualcosa.

Arrival, da questo punto di vista sfugge i canoni del classico fantascientifico, e indulge alla dimensione metafisica colpendo la nostra sensibilità e toccando corde profonde dell'anima. Il nostro modo di relazionarci è qualcosa che ci riguarda necessariamente e costantemente nel corso della vita, e infatti la chiave interpretativa del film è il tempo ciclico, una sorta di "eterno ritorno dell'uguale" descritto da Nietzsche come amore per il proprio destino e capacità di accettare le proprie scelte fino in fondo, fino alla loro eterna ripetizione. Proprio come Louise, nella cui vita passato e futuro si intrecciano e si scambiano il ruolo senza che lei metta in dubbio la bellezza della propria esistenza, malgrado la tragicità cui è destinata. Nell'ossimoro di un flash back nel futuro, in cui ci viene fornita la chiave di lettura del film, scopriamo che ciò che salva Louise, e tutti noi, è l'amore.

Silvia Lorusso



Al cinema anche per ridere



Lucia Bruni

Forse nessuno ricorderà *Il naso di un notaio*, un film Tv del 1979, diretto da Julio Salinas e interpretato da Alessandro Haber, Enrico Papa e Massimo Fedele. Perché partire proprio da questo per affrontare e concludere la nostra passeggiata attraverso il comico nel cinema? Perché il soggetto, tratto da un romanzo dello scrittore francese Edmond About (vissuto in pieno Ottocento), è uno di quei testi che racchiudono tutte o quasi le numerose facce che riguardano la comicità: paradossale, ilarità, iperbole, farsa, burla, ironia, per giungere addirittura al grottesco. Ogni ingrediente qui, è come se desse il meglio di sé. La storia del notaio L'Ambert e del suo naso è così maliziosamente assurda che non solo diverte e porta al riso, ma induce anche a talune riflessioni e meditazioni che ancora oggi, a distanza di un secolo e mezzo e di evoluzioni politiche e sociali, non hanno perso il loro valore di attualità. Il ricco tracotante e ambizioso notaio si trova a dover "mercanteggiare" e scendere a patti con il povero acquaiolo Romagné, dotato solo delle proprie braccia per guadagnarsi il pane, perché da questo loro sodalizio dipenderà non solo la vita ma la reputazione del personaggio più illustre. La farsa dell'inizio andrà mutandosi in burla della sorte e finirà in un ironico incedere inciampando via via negli ostacoli delle situazioni più assurde. Ed ecco che giungiamo a chi, secondo me, può riuscire a riassumere nei propri film tutti i caratteri di cui sopra: Woody Allen. Attore comico, sceneggiatore, scrittore, regista e tanto altro, lo statunitense Allen, dopo decine d'anni riesce a rimanere un punto di riferimento per ogni tipo di comicità. Lunghi da me voler fare l'altare a un super eroe della risata, desidero però riconoscerne la valenza comunicativa. La ricchezza delle idee che riescono ad avere il sarcasmo di un Groucho, la malinconia di un Keaton, una frenesia alla Danny Kay; è divertente gustare le parodie dell'intellettuale "puro" (sorta di outsider), il suo timore di rimanere escluso, la sua figura di ebreo errante per i labirinti di New York. Ed è quasi paradossale riscontrare che sia riuscito a essere uno degli attori comici di maggior successo giocando proprio sul suo ruolo di emarginato. Ed è anche per questo che mi piace ricordarlo nei primi film, quelli in cui era ancora un mattacchione e un vero timido, ai suoi primi passi, alla ricerca di una identità imprecisa. Allen qui era un vero geniale espositore della sofferenza in veste comica. In *Play it again Sam* ("Provaci ancora Sam") del 1972, diretto da Herbert Ross e tratto dall'omonimo testo teatrale dello stesso Allen, la parodia di *Casablanca* non è solo un pretesto, ma appare veramente sentita, il colloquio con Bogart, sembra davvero manifestare l'angoscia e lo smarrimento di un cinefilo che non sa trovare

se stesso. Allen lì era davvero un essere confuso e disorientato, un comico senza nome e senza volto, un ragazzino senza donne, sorta di Peter Schlemihl, il giovane tedesco povero protagonista del romanzo di Adalbert Chamisso, il quale, nella disperazione ha venduto la sua ombra al diavolo e non potrà trovare pace sulla terra. Sempre nel 1972 e diretto dallo stesso Allen, in *Everything You Always Wanted to Know About Sex (But Were Afraid to Ask)* ("Tutto quello che avreste volute sapere sul sesso ma non avete mai osato chiedere"), la parodia dell'educazione sessuale americana si fa acida, brillante e amara allo stesso tempo; qui muore il riso e nel contempo resta in bocca un sapore malinconico. E non dimentichiamo *Interiors* del 1978, diretto sempre da Allen (Premio Oscar nel 1979) dove l'autentica vena drammatica si apre e la sua oscillazione fra comico e tragico non è più una semplice alternanza ma diventa fusione fra i due generi. Come Chaplin, Allen scopre che l'essenza sotterranea del comico è il tragico, e che, nella sofferta ambiguità, diventano una cosa sola. Ma è anche il film che segnerà il passaggio da una vena all'altra, senza lasciarci sfuggire Sleeper *Il dormiglione* del 1973, tutto ideato e diretto da lui. Quelli che verranno dopo si attesteranno sulla commedia drammatica sentimentale e saranno tutti scritti e diretti da lui, come *Manhattan* (1979); *The Purple Rose of Cairo* ("La rosa purpurea del Cairo") del 1985; *Hannah and Her Sisters* ("Hannah e le sue sorelle") del 1986; *Crimes and Misdemeanors* ("Crimini e misfatti") del 1989, solo per citarne alcuni. Pur essendo opere di un certo pregio non avranno la freschezza e il coraggio di quei suoi primi film in cui il giovane comico cercava la propria strada e non sapeva di esserci già sopra. Fino ad arrivare a cimentarsi nel giallo assurdo grottesco del 1993 come *Manhattan Murder Mystery* ("Misterioso omicidio a Manhattan") o in quello più serio *The Curse of the Jade Scorpion* ("La maledizione dello scorpione di Giada), 2001; o nel thriller con *Match Point* (2005), sempre solo per citarne qualcuno, dove la mano del comico si tende a stringere quella dell'uomo che vive il crudo del quotidiano. Questa lunga esposizione su Woody Allen ci consente di aprire ad altri, che, come lui, imboccano la strada della comicità sul motivo del doppio. John Landis, ad esempio, regista, attore e sceneggiatore statunitense con *An American Werewolf in London* ("Un lupo mannaro americano a Londra") del 1981, oppure *Innocent Blood* ("Amore all'ultimo morso") del 1992 - incentrato su una vicenda di vampirismo metropolitano-, entrambi scritti e diretti dallo stesso Landis. Qui tutto appare detto per beffa e nello stesso tempo seriamente. Con Landis, dunque, si approda a una



globale indifferenziazione dei generi e degli stili. Sulla stessa falsariga come non citare Mel Brooks, attore, regista, sceneggiatore statunitense? *The Twelve Chairs* ("Il mistero delle dodici sedie"), 1970; *Young Frankenstein* ("Frankenstein Junior") del 1974; entrambi scritti e diretti da lui, e *Silent Movie*, ovvero "L'ultima follia di Mel Brooks", 1976 (dove lo troviamo anche fra gli interpreti), i quali però risultano una serie di gag prive di connotazioni stilistiche precise. Prima di chiudere questa nostra panoramica storica, vorrei ancora citare il trio sempre statunitense che pratica una strana professione: Bill Murray, Dan Aykroyd e Harold Ramis e il film *Ghostbusters* ("Acchiappafantasma") del 1984 diretto da Ivan Reitman che ancora una volta coniuga reale e fantascientifico con una simpatica lineare comicità. Per scelta mi sono soffermata su Woody Allen per entrare nel vivo di un ulteriore faccia del comico e chiedo venia ai tantissimi di altrettanto talento rimasti fuori; sarà mia cura in altre circostanze e con molto piacere, dedicare loro lo spazio che meritano.

Lucia Bruni

I dimenticati #29

Gig Young



Virgilio Zanolla

I caratteristi americani sono sempre stati considerati tra i migliori del mondo; alcuni di loro si sono mostrati talmente bravi da interpretare più volte ruoli da protagonisti, e la loro professionalità è stata premiata con prestigiosi riconoscimenti. Oggi parliamo di uno di loro: un attore brillante passato facilmente dal teatro al cinema, con una carriera ricca di soddisfazioni... Ma si sa, spesso anche quelle non sono tutto. Byron Elsworth Barr è un nome che al lettore dirà pochissimo: ultimogenito di John ed Emma Barr, era nato a St. Cloud, nel Minnesota, il 4 novembre 1913. Presto i Barr si trasferirono a Washington, poi tornarono a Waynesville, nella Carolina del Sud, la città natale della famiglia. Qui Byron studiò nella High Scholl ed ebbe i primi approcci con la recitazione, innamorandosi del teatro. Questa passione in lui fu coltivata a tal punto che ottenne una borsa di studio per la Playhouse Pasadena Community, in California, dove si formò come attore. Aveva una bella figura e un'eleganza naturale, che non passò inosservata: presto un talent scout della Warner Brothers propose a lui e al suo brillante compagno di corso George Reeves un contratto cinematografico. Così, nel 1940 Byron esordì, col suo nome, davanti alla macchina da presa nel film «Misbehaving Husbands» di Floor Walker. Quell'anno prese parte ad altri tre film, e nel successivo ad altri tre, sempre in parti di spalla, come amico o rivale del protagonista, ma lavorando con attori di grande calibro, come Bette Davis ne «Il signore resta a pranzo» di William Keighley. Nel '43 fu presente in un solo film, «Le tre sorelle» di Irving Rapper, tratto da un testo di Stephen Longstreet, con Barbara Stanwyck e George Brent: dove interpretò il ruolo di un pittore di nome Gig Young; e, poiché sullo schermo c'era già un altro Byron Barr la cui omonimia gli creava spiacevoli equivoci, decise di assumere da allora il nome d'arte di questo personaggio; ma insoddisfatto del suo contratto con la Warner si ritirò temporaneamente dal cinema. Nel 1940 Byron-Gig si sposò una prima volta: sua moglie si chiamava Sheila Stapler. Intanto, scoppiata la seconda guerra mondiale, l'attore si arruolò nella guardia costiera americana, dove fu attivo fino al termine del conflitto. Nel '47, anno in cui divorziò dalla Stapler, ottenne un contratto con la Columbia; in seguito si propose anche come free-lance. Nel '50 si sposò di nuovo: ma la seconda moglie, Sophie Rosenstein, colpita da un tumore due anni dopo lo lasciò vedovo. Col film «Alcool» di Gordon Douglas, dove l'interprete

era James Cagney, nel '51 ebbe una prima nomination all'Oscar quale migliore attore non protagonista, nel ruolo dell'alcolizzato Body Copeland; purtroppo per lui, era una parte che cominciava a calzargli a pennello anche nella vita, giacché aveva cominciato a bere smodatamente. Modesto, non si faceva illusioni: nel corso di un'intervista, confessò alla celebre 'pettegola di Hollywood' Louella Parsons: - Molte persone che sono state nominate per l'Oscar poi nella vita non hanno avuto fortuna. Nel '55 prese parte ad «Ore disperate», l'incisivo film di William Wyler con Hum-



phrey Bogart e Fredric March. Nel settembre di quell'anno Gig acquisì improvvisamente un'involontaria notorietà per via di un'altra intervista, concessa al canale ABC Television e incentrata sulla sicurezza alla guida: perché solo pochi giorni dopo, in un pauroso incidente stradale, a bordo della sua Porsche argento metallizzato morì l'attore James Dean. Dopo una relazione con l'attrice Elaine Stritch, il Nostro si sposò una terza volta, con la bellissima attrice Elizabeth Victoria Montgomery (1933-95), sorella dell'attore Robert Montgomery: la loro unione durò dal 1956 al '63, quando lei ottenne il divorzio a causa dei problemi del marito con l'alcool. La quarta moglie, l'agente immobiliare Elaine Williams, che Gig sposò nello stesso '63 e dalla quale divorziò nel '66, fu l'unica a dargli un'eredità: la figlia Jennifer (1964), poi affermata cantante e scrittrice; va detto che durante la causa di divorzio l'attore sostenne di non essere il suo padre biologico, ma il giudice non si lasciò convincere. Continuava intanto a lavorare con profitto, tanto nel cinema che in televisione. Dopo «La segretaria quasi privata» di Walter

Lang ('59), con Katherine Hepburn e Spencer Tracy, in «10 in amore», la bellissima commedia diretta da George Seaton ('58), fu il simpatico e inappuntabile professor Hugo Pine, sociologo e involontario antagonista di un maturo Clark Gable per le attenzioni di Doris Day. La parte gli valse la seconda nomination all'Oscar quale migliore attore non protagonista, che anche stavolta non s'aggiudicò. Mentre nel delizioso «Il visone sulla pelle» di Delbert Mann ('62) fu il coriaceo rivale in amore di Cary Grant, ancora una volta per i begli occhi di Doris Day. Finché nel '70 la sua interpretazione del cinico Rocky, presentatore della maratona di danza in «Non si uccidono così anche i cavalli?» di Sydney Pollack, con Jane Fonda e Michael Sarrazin, gli valse la terza nomination, che lo portò finalmente all'Oscar quale migliore attore non protagonista. Era divenuto così dipendente dall'alcool che nel '74, durante il primo giorno di riprese della commedia «Mezzogiorno e mezzo di fuoco» diretta da Mel Brooks, collassò a causa della sua astinenza dai liquori, e dovette essere sostituito da Gene Wilder. L'ultimo film al quale prese parte fu, nel '78, «L'ultimo combattimento di Chen» di Robert Clouse, che fu anche l'ultimo interpretato da Bruce Lee, il quale morì durante le riprese. Il 27 settembre, subito dopo la conclusione del film, Gig si sposò per la quinta volta, con la trentunenne Kim Schmidt, conosciuta ad Hong Kong durante le riprese. Appena tre settimane più tardi, il 19 ottobre, chiuso con lei nel suo appartamento newyorchese di Manhattan, dopo averla uccisa con un colpo di pistola egli si sparò, togliendosi la vita. Sulle cause di questo omicidio e suicidio non si è giunti a conclusioni definitive; ciò che si sa è che l'attore era da tempo in cura presso lo psicologo e psicoterapeuta Eugene Landy, la cui licenza professionale venne poi revocata in California a causa di violazioni etiche e per la cattiva condotta del suo paziente. Gig Young non aveva ancora compiuto sessantacinque anni; venne sepolto nella tomba di famiglia, al Green Hill di Waynesville. Nel suo testamento, lasciò il suo premio Oscar al suo agente Martin Baum e a sua moglie Beatrice; più tardi tuttavia la figlia chiese di poterlo avere, e si trovò una soluzione soddisfacente: Baum lo tenne fino alla sua morte, nel 2010, dopodiché passò a lei. L'attore è presente con una stella al n° 6821 della Walk of Fame di Hollywood Boulevard.

Virgilio Zanolla

Teatro

Il prezzo e il ritorno di Arthur Miller tra teatro e cinema

A dodici anni ormai dalla scomparsa, intervenuta a novanta, il suo teatro sta tornando di prepotenza sulle scene e sugli schermi, non solo da noi



Nuccio Lodato

Spicca naturalmente il successo italiano e internazionale del bellissimo *Il cliente* di Asghar Farhadi, non a caso nel circuito anglosassone presentato come *The Salesman*, riecheggiano il capolavoro milleriano (e traducendo alla lettera dal "farsi" *Forushande*, "il venditore": il bizzarro titolo italiano pare alludere alla controparte!). Ma s'impone su tutti la qualità dello spettacolo, rafforzato dal duplice successo di critica e di pubblico, de *Il prezzo*, in tournée con la Compagnia di Umberto Orsini. Da noi, oggi, già il fatto che uno spettacolo riesca a reggere due intere stagioni consecutive ("prima" la ottobre 2015, centenario milleriano, conclusione non prima del maggio prossimo), sia pure anche grazie allo strameritorio sacrificio di un decentramento capillare, è tanto rilevante quanto rivelatore di consenso. Tra i motivi di interesse per la ripresa del testo - già portato in scena da Raf Vallone esattamente trent'anni fa, ad altrettanti dal successo parigino di *Uno sguardo dal ponte*, replicato in Italia dieci più tardi - precipua quello del debutto registico, assai felice, di Massimo Popolizio (raddoppiato l'anno successivo con *Ragazzi di vita* da Pasolini, "drammatizzato" da Emanuele Trevi per il Teatro di Roma). La scelta è intelligente e attuale, e il parallelismo tra la generale crisi, insieme economica e psico-culturale, di oggi, e quella statunitense del '29 che incombe sull'intero assunto (intelligentemente materializzata dalla scena quasi immobile di Maurizio Balò) risalta con naturalezza e profondità tangibili nei cento minuti dell'animato e scorrevole allestimento, premiando la convinta intuizione di Orsini e dei suoi collaboratori nel promuoverlo. La scrittura letteraria e scenica milleriana si muove ancora sostanzialmente nel quadro di una drammaturgia psicologico-morale di impianto ibseniano. Questo trionfo del teatro tradizionale, Popolizio l'ha intelligentemente assecondato e valorizzato, anzi che porlo in dubbio o addirittura contraddirlo, avvalendosi anche della versione sapiente e tecnicamente consapevole di Masolino d'Amico, cui Einaudi era venuto via via affidando, fino al compimento, come si vedrà, l'intera produzione milleriana più recente. Un quadro di partenza del genere non può che far risaltare come prima risorsa assoluta il lavoro dell'attore. Proprio da questa pista lo spettacolo prende il volo magnificamente, concretando un teatro insieme di parola e di movimenti alimentato da un poker di

veramente straordinari interpreti: «quattro voci coordinate dal regista come un quartetto d'archi», aveva osservato giustamente Orsini, la cui storia personale è ovviamente più lunga e diversa da quella dei colleghi, di due generazioni più giovani e sostanzialmente coetanei. Ma significativo il fatto che lui stesso, e in misura maggiore fino alla preponderanza decisiva gli altri tre, abbiano sviluppato le rispettive carriere anche sotto il determinante segno registico e stilistico di Luca Ronconi. Il più sorprendente finisce per essere proprio lo

maniera speculare della coscienza critica della sua messinscena. Ma tanto Alvia Reale quanto Elia Schilton corrispondono a questo disegno in misura e con dignità di riuscita assolutamente paritarie: naturalezza e sapienza si mescolano alla perfezione nel delineare tanto la moglie frustrata e sofferente della prima quanto l'"altro" fratello, apparentemente "arrivato" in realtà alienato del secondo. La circolazione dello spettacolo sta indubbiamente costituendo l'evento più durevole e di peso di una generale tendenza suffragata da altri: nel 2011 si era registrato all'Opera di Roma *Uno sguardo dal ponte* in forma lirica di William Bolcom, su libretto dello stesso autore con Arnold Weinstein, varato a Chicago nel '99; il Teatro Carcano a Milano aveva rimesso in cartellone *Erano tutti miei figli* (testé ripreso al Quirino da Mariano Rigillo nell'edizione coprodotta quattro anni or sono dagli Stabili di Napoli e Catania); si era confrontato di recente (2014) anche Elio De Capitani all'Elfo milanese ancora coll'immortale *Commeso viaggiatore*. La cui versione "tangenziale", in qualche modo finemente evocata da Farhadi nel suo *Cliente*, è solo l'ultimo dei numerosi affacci anche diretti di Miller sullo schermo via via stratificatisi: *Erano tutti miei figli* (Irving Reis, '48); appunto *Morte di un commesso viaggiatore* (Benedek '51 e Schlöndorff '85); *Le vergini di Salem* (Roulet '57) e *La seduzione del male* (Hytner '96) dal *Crogiuolo*, e *Uno sguardo dal ponte* (Lumet '61), senza contare la sceneggiatura per Marilyn del sublime *Gli spostati* realizzato da Huston (pubblicata in italiano da Einaudi nello stesso 1961). Certo, ricostruendone un po' la fortuna, sono passati parecchi anni da quando, nel 1959, lo stesso editore mise fuori il grosso Supercorallo del *Teatro* di Arthur Miller, con un magnifico Hopper in copertina. Conteneva tutti i drammi fino ad allora scritti dal da poco ex-consorte di Marilyn: *Erano tutti miei figli* (1947), il capolavoro (1949), *Il crogiuolo* (1953), *Ricordo di due lunedì* (l'atto unico poi inscenato al Piccolo da Strehler con Buazzelli nel '61) e *Uno sguardo dal ponte* (1955). Ma Visconti, senza aspettare la maturazione della raccolta, il *Commeso* rapidamente tradotto da Guerrieri l'aveva già inscenato all'Eliseo proprio 66 anni di questi giorni con Morelli e Stoppa, non troppo dopo il debutto con Kazan a New York e poi a Londra. Sarebbe seguito quattro anni più tardi *Il crogiuolo* al Quirino con la Compagnia Brignone-Santuccio (sulla cui immensità di attore dice cose bellissime e generose Orsini nell'intervista citata), allora sulla cresta dell'onda, nella versione di Bardi

segue a pag. successiva



stesso Orsini, la cui domestichezza milleriana risale peraltro indietro nel tempo: era con la ripresa di *Morte di un commesso viaggiatore* di Morelli e Stoppa nel '68, e l'aveva rilanciato lui stesso da protagonista trent'anni dopo (dice in proposito cose straordinarie, intervistato dalla Bandettini per la sua "Dark Room" di "Repubblica-tv"). La sua incredibile ... prestanza fisica di ultraottuagenario, e il palese divertimento con cui incarna il felicissimo personaggio del mediatore ripescato a operare con sua sorpresa, animano la messinscena con raffinato dinamismo. Popolizio stesso, cui il testo conferisce la parte di maggior sviluppo tanto quantitativo che psicologico, impersona il fratello "protagonista" con una consapevolezza e una profondità che rendono conto in

segue dalla pag. precedente

e dello stesso regista. Lo *Sguardo dal ponte* nel '58, stessa sede, di nuovo con Morelli e Stoppa e le parole di Guerrieri. Dopo la caduta Visconti sarebbe dovuto andare a inscenarlo a Parigi, al Gymnase, all'inizio del '65, con la Girardot e Auclair. Einaudi si era affrettato già dall'anno precedente a far seguire l'apposito Supercorallolo singolo ancora affidato al grande drammaturgo-traduttore, ma l'allestimento dell'infelice e discutibile dramma autobiografico fu quello del suo antico aiuto Zeffirelli con Albertazzi e la Vitti, un'inconsueta Maggie/Marylin che piacque moltissimo all'autore, come ricorda Cristina Jandelli in uno dei suoi libri sugli attori. Einaudi fece poi tradurre a Bruno Fonzi per la mitica "Collezione di teatro", allora diretta da Guerrieri con Paolo Grassi e (temporaneamente) Luciano Codignola, in simultanea con l'andata in scena a Genova nel '66 (regia di Giuranna, insieme a *La politica degli avanzi* di Adamov) l'atto unico *Incidente a Vichy*. Nella medesima serie ricominciavano intanto a comparire i testi precedenti nei singoli volumetti tascabili (il librone di partenza sarebbe stato ancora ristampato fino all'85, quasi un decennio prima della berlusconizzazione dello Struzzo). Verrebbe voglia a questo punto di completare annoverando un po' di Miller italiano radiotelevisivo: ci si limita a ricordare in tv la singolare trascrizione in "originale" del racconto *La pelle degli altri* operata nel '59 da Romildo Craveri con la regia di Landi, e appunto *l'Incidente a Vichy* allestito dal recentemente compianto Marco Leto dieci anni dopo. Alla radio, si può chiudere il cerchio ricordando lo speciale di "Teatro in prova" sul *Prezzo* di RadioTre del 26 ottobre 2015 (tuttora ascoltabile dal relativo portale). Miller fu anche romanziere e memorialista, ma qui si grazie il lettore. Per quanto riguarda la produzione scenica più recente, *L'orologio americano* in prima allo Stabile di Genova con l'unica regia teatrale di Elio Petri (altro incrocio scena/schermo: l'unico precedente analogo del rimpianto cineasta era stato il teatral-televisivo *Le mani sporche* di Sartre nel '78) il 23 gennaio 1981, ed Einaudi lo porterà alla luce solo nell'86, ultima traduzione di Guerrieri che muore proprio allora; *Vetri rotti* seguirà in simultanea nel '95, con Valeria Moriconi diretta da Missiroli; concluderà la serie di versioni d'Amico nel 2000 *Il mondo di Mr Peters*, già fatto trionfare a New York nel '98 dal grande Peter Falk, cui risponderà da noi ancora Albertazzi con la regia di Enrico M. Lamanna nel 2003. *Una specie di storia d'amore* (Einaudi 1990), l'aveva preceduto di non poco, inscenato da Gianni Leonetti al romano Teatro dell'Orologio (chiuso dalla competente questura proprio mentre si scrivono queste note per mancanza di requisiti di sicurezza, dopo trentasette anni di continuativa attività...) anche stavolta prima della pubblicazione, nel 1988. «Se Miller fosse morto sarebbe già un grande classico» ebbe a dichiarare allora il traduttore a un "caffè" mattutino di RaiUno. Ma sarebbe stata solo, da allora, una neppur lunghissima questione di pazienza.

Nuccio Lodato

YouTube Party #28

I've Discovered The Greatest Thing Online...

Visualizzazioni - 10'182'226 (link)



Massimo Spiga

La trama – Pewdiepie, il più celebre youtuber della piattaforma (con un pubblico fisso che oscilla tra i 50 e i 60 milioni di utenti), ci illustra il funzionamento di Fiverr, una piattaforma online che permette a chiunque di assoldare per cinque dollari un disperato per un qualsivoglia incarico: tra quelli esaminati dall'intrattenitore svedese, c'è una ragazza che si fa pagare per chiacchierare con i suoi clienti durante una partita a Hearthstone, un "attore" vestito da Gesù che legge in tono soave i messaggi a lui inviati e una coppia di ragazzi del sud-est asiatico i quali ridono e ballano nella giungla, sventolando un cartellone scelto dal committente. Pewdiepie, con il cinismo che lo contraddistingue, paga una sfilza di morti di fame per eseguire incarichi umilianti o demenziali. Tra questi, il servizio che più colpisce l'immaginazione degli spettatori è reso dai ragazzi

in mano un foglio su cui è vergato in stampatello «MORTE A TUTTI GLI EBREI».

L'esegesi – Com'è ovvio, la brillante idea di Pewds gli ha scatenato contro un linciaggio digitale e le reazioni inferocite dei suoi partner commerciali (tra cui la Disney), con l'immediata rescissione di contratti i quali, finora, hanno ben rimpinzato le sue tasche. Le accuse di nazismo hanno riempito centinaia di articoli, gli alti lai dell'intelligentsia politicamente corretta si sono levati al cielo con furore e vari deficienti dell'estrema destra hanno elogiato il video per la sua efficacia nel "normalizzare il nazismo e marginalizzare il nemico". Tutto ciò è banale, ipocrita, strumentale e, dal mio punto di vista, fuorviante rispetto all'aspetto più saliente della vicenda. Pewds è uno youtuber e, come tutti i suoi colleghi, ha necessità di scatenare periodicamente il caos mediatico per ricordare la sua esistenza al mondo; questo comportamento non è dovuto alle sue qualità morali, ma al funzionamento stesso della piattaforma, la quale impone (per rimanere "visibili") un alto volume di interazioni, una produzione quotidiana di video e tante altre variabili. In sostanza, le condizioni oggettive della piattaforma costringono i suoi utenti professionisti a cavalcare sempre e comunque la cresta dell'onda di liquami maleodoranti costituita da ciò che "attrae l'attenzione". Ergo, puntare sul razzismo, il sessismo, l'umiliazione e la banalità sono sempre ottime scorciatoie, quando si è a corto di idee. Pewds non può, per definizione, essere un nazista, perché non crede in nulla. Prostituisce la sua pubblica immagine quotidianamente, senza alcuna alta (o infernale, nel caso del nazionalsocialismo)



aspirazione, cultura o umana decenza: insomma, è un "imprenditore di se stesso" di successo. Lo scandalo di questo video, semmai, è proprio la piattaforma Fiverr, che alimenta lo stesso comportamento in migliaia di "lavoratori" senza alcun diritto, costretti a operare a cottimo per una manciata di lenticchie, in mansioni umilianti o demenziali. Fiverr è la versione distillata dell'ideologia del lavoro dominante oggi in Occidente. Per cui, più che il «MORTE A TUTTI GLI EBREI» (un chiaro atto di trolling), è impressionante il meccanismo che permette a due ragazzi seminudi di ballare – mentre sventolano messaggi scritti in una lingua a loro ignota – per cinque dollari, allo scopo di scatenare grasse risate sarcastiche in un pubblico occidentale. Fiverr, come tutte le piattaforme analoghe, fa la cresta su ogni transazione, vivendo di rendita su questa montagna di disagio sociale. Enclosures digitali come questa, ognuna a modo suo (dai social network ai servizi di crowdfunding, da Uber al Mechanical Turk di Amazon e oltre), sono per molti versi esterne alle tradizionali logiche capitalistiche, e si basano su modelli più affini alle rendite fondiari degli aristocratici di un tempo. Per cui, almeno una volta, evitiamo di inalberarci in inutili discussioni sulla coloritura politica di un babbione svedese; spingiamo lo sguardo più in là, sul desolante panorama del Media-ero in cui siamo sprofondatai.

Il pubblico – L'audience si divide: ebrei pro e contro, goyim pro e contro e, infine, una vasta platea di indifferenti, il cui unico obiettivo è raccattare un'amara risata. Un commentatore perspicace sottolinea come la Disney, così tanto inferocita per la blasfemia di Pewds, sia stata fondata da un filonazista conclamato e fosse apertamente razzista fino a non tantissimo tempo fa; colgo l'occasione per ricordare che un quarto di Disneyworld è stato progettato da Werner Von Braun, direttamente responsabile per la morte di ventimila ebrei durante il suo incarico nella fabbrica/lager di Mittelbau Dora. Una buona quantità di spettatori, di appartenenza etnica trasversale, afferma di aver scoperto Pewds in seguito agli articoli di fuoco sui media, di aver trovato le critiche infondate e, quindi, di essersi iscritto al canale dello svedese, ingiustamente infangato per il suo "umorismo" grossolano. In base ai prezzi medi della pubblicità su YouTube, possiamo dedurre come, da questo video, Pewds abbia guadagnato come minimo seimila dollari, buona parte dei quali sono stati gentilmente offerti dai suoi avversari polemici; gli hanno, perciò, dimostrato che quel genere di strategia comunicativa paga. Mentre siamo sicuri del cinismo dello svedese, ci interroghiamo sull'astuzia dei suoi detrattori.

Massimo Spiga

Icona delle icone: Il Volto Santo nel libro di Giuseppe Stefanelli. La scultura di Nicodemo, dai codici medievali allo schermo cinematografico



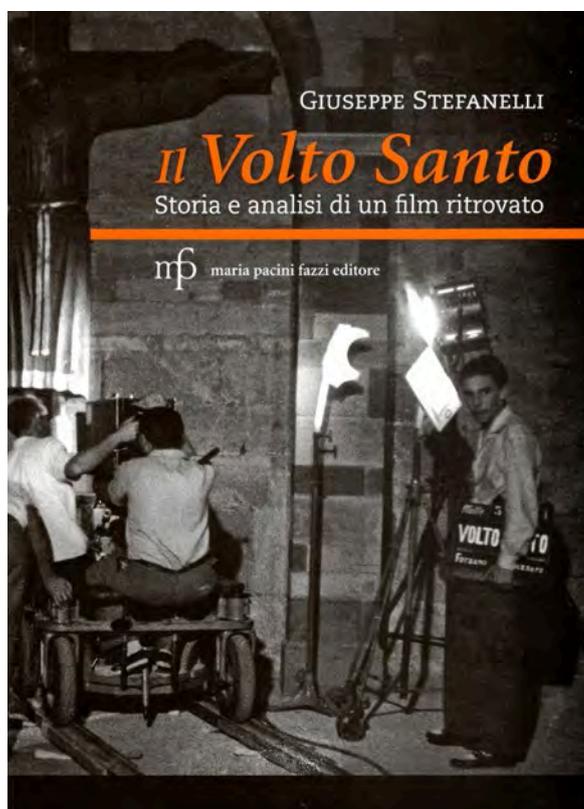
Maria Carla Cassarini

Era un giorno particolare per il nuovo cinema "Mignon" e per la città di Lucca quel 17 settembre 1949, quando percorrendo il vecchio lastricato della Via Fillungo si poteva ancora scivolare sulle

chiazze di cera caduta dalle fiaccole qualche giorno prima (il 13), per la vigilia della festa di Santa Croce, durante la processione che aveva sfilato dalla basilica di San Frediano alla cattedrale di San Martino. Centinaia di fiaccole e ceri distribuiti secondo le regole della tradizione in onore al Volto Santo, patrono di quella città murata, capitale dell'antica Toscana, che ne aveva fatto con orgoglio secolare il proprio emblema. Per la terza volta la sala cinematografica insediata nell'antica chiesa romanica di San Quirico all'Oliva, sulla piazzetta omonima, dopo un adeguato restauro, aveva riaperto al pubblico sotto una nuova insegna. Così riassumeva Rodolfo del Beccaro nella sua *Storia del cinema a Lucca*, uscita a puntate su «Il Nuovo Corriere» nel 1955: «Il 16 febbraio 1935 comincia a funzionare il cinema "Littoria" [...] col film *Vecchia guardia*. Nel luglio 1943 prese il nome di "Vittoria" e il 17 settembre 1949, rimesso completamente a nuovo, fu ribattezzato "Mignon" ed inaugurato con *Capitan Furia* e *Storia del Volto Santo*. Del Beccaro si atteneva agli annunci del «Nuovo Corriere», ma «La Nazione», tra le proiezioni programmate in quella data nei cinema lucchesi, ne riportava il titolo corretto: *Il Volto Santo*, appunto. Una prima proiezione privata del film c'era già stata al cinema "Centrale", nei primi giorni di settembre, e lo stesso produttore Aldo Paladini (omonimo del più noto critico cinematografico e sceneggiatore milanese) ne aveva curato la presentazione. Al "Mignon" non sarebbe rimasto in cartellone per più di una settimana, ma già era cominciata la sua distribuzione in campo nazionale e internazionale, soprattutto nei paesi in cui si trovavano emigranti lucchesi ancora strettamente legati al loro territorio d'origine. A loro era rivolto in particolar modo quel ricordo della città natale: un abbraccio a distanza anche attraverso le immagini dei più bei monumenti storico-artistici della città. Su quel film da tempo dimenticato, la cui ultima proiezione a Lucca risaliva al 1982 in occasione del XII Centenario del Volto Santo, Giuseppe Stefanelli, giovane storico del cinema, ha condotto una ricerca ampia e documentata nel suo libro *Il Volto Santo. Storia e analisi di un film ritrovato* (Maria Pacini Fazzi, Lucca 2016, pp. 160, € 22,00). La premessa di Marco Vanelli è già una garanzia di serietà. La pellicola era stata riscoperta, infatti, qualche anno fa negli archivi della Curia di Lucca, grazie alla segnalazione della professoressa Maurizia Glejeses, allora

direttrice della Sezione didattica del Museo Diocesano, e all'interessamento di Marco Vanelli che ne aveva curato l'identificazione e avviato lo studio. Ora, *Il Volto Santo*, di cui finalmente è stata appurata la regia di Andrea Forzano, e non di Aldo Paladini, come in un primo tempo si poteva pensare (dati gli interventi secondari di montaggio volti ad alterare i dati reali, nell'edizione proiettata nel 1982), offre all'autore l'occasione di un viaggio nella storia dell'Italia e del cinema italiano durante i primi anni del secondo dopoguerra, tra il '48 e il '49. Scrive Stefanelli: «L'analisi del film di Andrea Forzano richiede la nostra attenzione fin dai titoli di testa. La scelta del regista è di farli apparire su lastre di marmo, intervallate da brevi dissolvenze. [...] Il cartello che attribuisce la pellicola al Paladini è evidentemente stato aggiunto in un secondo momento; anche la musica [...] si interrompe bruscamente e cambia la melodia, e inoltre la scritta "Regia di Aldo Paladini" non compare su di una lastra di marmo, come succede per gli altri nomi, ma su di una stampa raffigurante Lucca, con uno spartito musicale al centro. Probabilmente tale cartello potrebbe essere stato prelevato da un documentario dello stesso Paladini riguardante i musicisti lucchesi». Andrea Forzano, nativo di Carrara (stando a Francesco Savio), era figlio del più celebre Giovacchino. Al padre, che fu regista particolarmente celebrato all'epoca di Mussolini e che con la collaborazione del duce aveva realizzato i drammi teatrali *Campo di Maggio*, *Villafranca* – da cui furono tratti in seguito gli omonimi film che egli stesso diresse – e *Cesare*, si doveva (oltre a numerose sceneggiature e regie teatrali e cinematografiche) la creazione della "Pisorno Film", i famosi stabilimenti cinematografici italiani rimasti in vita fino agli anni Sessanta e passati poi sotto la proprietà di Carlo Ponti dal 1961 (la nuova società si chiamò "Cosmopolitan Film" e continuò a operare fino al 1969). Giovacchino Forzano nel 1934 aveva infatti rilevato e ristrutturato gli stabilimenti della "Tirrenia Film", da poco costruiti a cura dell'Ente autonomo di Tirrenia in una zona salmastra, e in parte paludosa, di pini e macchia mediterranea, a metà strada tra Pisa e Livorno, da cui il bizzarro nome Pisorno dei nuovi studi. Fu in quel periodo che a Tirrenia sorsero centri balneari e colonie per ragazzi e il luogo divenne la prima cinecittà italiana. Andrea Forzano vi avrebbe girato i suoi lungometraggi *La casa senza tempo* e *Imbarco a mezzanotte*. Stefanelli

non dimentica di ragguagliare in proposito. Seguendo un'impostazione che prevede una graduale messa a fuoco del film preso in esame, l'autore ci accompagna, infatti, lungo un percorso storico che si svolge su più binari. E non poteva essere altrimenti, data la necessità di sondare le caratteristiche di un docu-film o meglio di un «piccolo film» come lo stesso preferisce definirlo, della durata di 32', pressoché scomparso dalle filmografie del regista e del tutto dalle cineteche. Lo inquadra nella sua epoca, valutandone il significato sia dal punto di vista artistico (interessanti e puntigliosi i collegamenti con le regie che hanno fatto la storia del cinema), sia in considerazione del clima politico contemporaneo, delle tensioni



con la Chiesa e degli orientamenti del Magistero nei confronti della settima arte. Inoltre fa rivivere, attraverso le testimonianze dirette di chi ha partecipato come comparsa o come spettatore alle riprese sul set, il particolare stato emotivo con cui la città di Lucca assisteva all'arrivo di una troupe cinematografica per un film che per la prima volta avrebbe coinvolto gran parte della popolazione. Sarebbe stato, per così dire, tutto lucchese (fatta eccezione per il regista e l'operatore alla macchina da presa Mario Nazzaro), con attori-non attori e location del posto, con qualche sopralluogo in Versilia e alla foce del Serchio. E non poteva mancare un excursus sulla storia del Volto Santo. L'affascinante racconto, infatti, avvolge il film, affabulando lo spettatore

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

attraverso la voce narrante del vecchio organista cieco (una *voice over* affidata all'attore Aldo Silvani), che avanza nella chiesa di San Martino rivolgendosi al fanciullo che lo guida, la mano poggiata sul suo capo, secondo un *topos* della letteratura classica. Scava alle origini del cristianesimo, protendendosi tra testo evangelico e tradizioni popolari, tra la leggenda di Leboino dell'XI sec., depositata in codici trecenteschi, e gli affreschi del duomo di San Martino e della basilica di San Frediano. Protagonista la grande statua lignea, che la tradizione vuole scolpita dal Nicodemo del Vangelo di Giovanni, e che si conserva nel tempietto quattrocentesco costruito da Matteo Civitali all'interno del duomo di Lucca. Si racconta fosse giunta miracolosamente alle porte della città, dopo essere approdata, per volontà divina sulla spiaggia di Luni ed essere sfuggita alla cattura dei Lunensi con una sorta di giudizio di Dio. Posta, infatti, su un carro trainato da una coppia di buoi prese la direzione verso la città toscana, lasciando per sempre Luni, debitamente ricompensata con un congruo numero di reliquie. Ogni anno, il 13 settembre, vigilia della festa, si ripete il rigoroso cerimoniale con cui si svolge la processione che fa memoria della traslazione della statua dalla prima basilica in cui fu ricevuta alla chiesa di San Martino. Stefanelli ne dà un rendiconto accurato, senza indulgere al sentimentalismo. Passa quindi al "Diario di lavorazione" del film facendo rivivere i momenti più salienti delle riprese, con aneddoti raccontati in prima persona dai tecnici sopravvissuti e da quanti ancora conservano la memoria di quell'accorrere in vari luoghi cittadini di attori e comparse in costume medievale. Un vero e proprio evento per una Lucca orgogliosa di affacciarsi con le sue chiese romaniche e i suoi monumenti medioevali sugli schermi del mondo. All'analisi del film, che l'autore svolge con l'attenzione dello studioso, cogliendo importanti rimandi a Vidor, Lang, Sternberg, Lloyd o Ford, segue un'interessante appendice con interviste e documenti d'archivio. Va ricordato, fra l'altro, che il 5 settembre 1949, quasi in corrispondenza con la prima proiezione privata del film, si erano celebrati i funerali di Eugenio Lazzareschi, direttore dell'Archivio di Stato di Lucca, di cui Andrea Forzano si era avvalso per la consulenza storica. Le didascalie del film che Lazzareschi aveva steso rimasero, tuttavia, inutilizzate. Stefanelli le ha recuperate presso l'Archivio di Stato di Lucca e le ha inserite a corredo del suo lavoro. Al libro, in edizione accurata e ricca di foto di scena e di archivio, è allegato in formato DVD il film in questione, di cui il Cinit-Cineforum Italiano ha curato la pulizia e il restauro.

Maria Carla Cassarini

Insegnante. E' tra i responsabili del Cineforum Ezechiele 25.17 - Cinit di Lucca, ha scritto diverse pubblicazioni, tra cui "Miracolo a Milano" di Vittorio De Sica. Storia e preistoria di un film (2000) pp. 254, ill. b/n, €13,50, editore Le Mani

La recensione de "Il volto santo" sarà pubblicata anche su Cabiria 184

Mostre

Guido Strazza. Ricercare

"Il poeta del segno" - 95 anni e non li dimostra. Galleria Nazionale d'arte Moderna e Contemporanea - Roma. Dal 6 Febbraio al 26 Marzo 2017

Poeta del Segno, pittore e incisore, passato dalla "luce" di Boccioni all'astrazione, si racconta nell'antologica alla Galleria Nazionale. "Mi presentai al creatore del Futurismo con un quadro sotto braccio, mi chiamò a esporre alla Biennale di Venezia"



Giovanni Papi



Viviana Quattrini

Quando comincia a frequentare e a parlare con Guido Strazza, dopo averlo già conosciuto di incontri nelle gallerie d'arte romane negli anni settanta, lui era già il maestro riconosciuto "del segno" e la sua aura di pittore "minimale e didattico" lo accompagnava già da tempo, così come la sua eleganza e il suo bel portamento accompagnavano da sempre la sua bella persona: austera e nobile. Sapevo poco di lui, ma conoscevo già l'importanza della sua ricerca, quando

mi invitò ad andarlo a trovare a Testaccio. Attorno alla metà degli anni ottanta, quando le accelerate sperimentazioni artistiche degli anni '70 erano già state sedimentate e passate al setaccio, Guido continuava ad avere lo studio al Monte dei Cocci: un luogo particolare, ricco di alchimie e dalle forti connotazioni archeologiche dove l'evidente fascino delle antiche e nuove strutture conviveva pacificamente. Scesi alla stazione della



Guido Strazza

Piramide e questa subito mi si presenta di fronte: mirabilia di luce e di materia, di perfezione e di inclinazione: astronave misteriosa che continua a viaggiare. Pochi passi e mi affaccio all'interno del cimitero acattolico allungandomi ad abbracciare con lo sguardo, tra i pini, il biancore dell'altra faccia della piramide stessa: che sogno, decisamente uno dei luoghi più romantici di tutta la città eterna. Costeggio esternamente il cimitero mentre alla destra un dedalo di costruzioni

spontanee, appena contenute da un muro di cinta raffazzonato, sembra venir continuamente sistemato e rinforzato da materiali di fortuna: all'interno le volumetrie dei caseggiati sono costituiti dai più disparati assemblaggi. Lì sapevo di altri studi di artista e di una fonderia. Appare il monte dei cocchi, forte presenza. Una piramide opaca, imponente fatta di infiniti frammenti di cotto che hanno attraversato i mari, risalito il Tevere per poi essere "sepolti" nella montagna di cocchi rivestita da fili d'erba. Salto qualche gradino e scendo nella tortuosa via a piè del monte. Qualche residuo di recinzione malmessa, stentati orti semi abbandonati, divisioni sbazzate di muretti seguono la sinuosa stradina. Trovo un caseggiato solido su più livelli color rosso mattone, interrotto da continue incrostazioni biancastre di intonaco esploso. Il numero corrisponde. Mentre stridono porte che si aprono al mio suono, l'occhio cade nel costone più in là semi-dirupo con tante galline accovacciate nella



Veduta d'insieme Galleria Nazionale

terra e molte altre appollaiate in bella vista e armonia sugli alti rami del nudo albero, immobili, con il becco fisso all'orizzonte, quasi a godersi meglio il panorama attorno. Compare Guido sorridente, accogliente, con la sua bella faccia da etrusco con pensiero romano. Con lui ci si sente sempre a casa e quel saluto in quei luoghi così familiari per me (per averli vissuti in parte nell'infanzia) e nell'abbraccio avuto mi sembrava di rivivere i panni del "figliol prodigo". Ero a casa e Guido era il mio padre (spirituale) dal quale non avevo mai avuto una lezione. Ero lì per ascoltare, imparare, rubare il respiro del padre mancato. Parlammo a lungo quella volta. Fu il nostro primo vero incontro, forse anche l'ultimo. Non trovammo poi, come accade stranamente nella vita, altri intensi momenti di condivisione. Ma quella volta fu speciale. Guido amava parlare del suo lavoro, dell'entusiasmo nel suo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ricercare. Parlava "in punta di lingua" come se il suo pensiero nel suo girovagare prima di emettere fonemi si modellasse alla fine quando l'ultimo soffio assestato alla parola rendeva comprensibile la sua idea. Misurava le parole, come "misurava" lo spazio dello studio e della tela. I suoi movimenti erano precisi, armoniosi, seguivano la mente e il vuoto che sosteneva il soffitto e il suo lavoro. Percepivo una personalità forte, leggera, un vissuto straordinario di vita e di cultura indossato con semplice umiltà: quella vera e disarmante. Quando mi raccontò del suo incontro con Marinetti che ebbe "da ragazzino" per poco svenni. Del resto non ne sapevo nulla. Conoscevo una parte del suo lavoro: ero lì attratto da quello. L'uomo fino a quel momento era un'ombra. Ascoltarlo parlare dell'inventore del Futurismo come il suo padre putativo, il suo iniziale mentore, l'idolo di infinite generazioni, l'uomo che aveva cambiato i destini dell'arte del nuovo secolo sembrava incarnarsi fra noi due, prendere corpo e anima. La storia si stendeva ai nostri piedi e lì accanto da qualche parte Marinetti ci stava parlando con la "punta di lingua" di Guido. Non credevo ai miei occhi e alle mie orecchie stavo sentendo Marinetti tramite Guido, oppure Guido tramite Marinetti: era esaltante ero in contatto diretto con la Storia del Novecento avendo soltanto un uomo davanti. Non c'è niente di più formativo e rassicurante quando qualcosa o qualcuno ti fa toccare con mano una qualche divinità del tuo olimpo: poter arrivare al cospetto degli dei e sentirne soltanto il profumo è già fortemente inebriante. Era emozionante seguire ogni parola di Guido, parlava anche di viaggi, del latino America, mentre mi mostrava dei suoi lavori: teneva molto ad alcune opere appese alle pareti, tele e superfici "piene di materia" alle quali stava lavorando ed erano quelle che lo accendevano di più. Alla fine di quell'incontro Guido mi regalò una sua piccola magistrale incisione, testimonianza di quella bella empatia. La sovrapposizione tra materia e forma, tra segno e luce, tra colore e segno hanno percorso tutto il lavoro della lunga carriera di Strazza che non ha mai avuto un incasellamento nei tanti movimenti artistici del dopoguerra. Per ripercorrere oltre mezzo secolo della sua vicenda creativa di un uomo estremamente sensibile e colto questa antologica è l'occasione idonea e un doveroso omaggio. La mostra accoglie cinquantacinque opere (dipinti, disegni e sculture) datate 1942-2016 che verranno donate alla Galleria. Le opere scelte, che provengono dalla collezione dell'artista e da alcune collezioni pubbliche e private, sviluppano metodologicamente la didattica del segno, ovvero l'elaborazione di ogni immagine possibile, il pensiero in dialogo con ciò che possiamo vedere e far vedere. Ma per Guido Strazza anche il colore è segno, "radicalmente indefinibile e indescrivibile. Senza direzione, curvatura o lunghezza, non ha in sé traccia del gesto né di ciò che fa del segno il costruttore dello spazio. Tuttavia, lo riempie di sentimento. Col colore si costruisce uno spazio psi-

cologico". Una vita per l'arte.

Giovanni Papi In collaborazione con Viviana Quattrini

Viviana Quattrini è laureata in storia dell'arte contemporanea all'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", collabora come critica d'arte con la galleria romana RvB Arts e altre gallerie del territorio. Ha curato diverse mostre istituzionali e in gallerie private. Scrive per la rivista online Nucleo Artzine che si dedica alla valorizzazione delle proposte artistico-culturali contemporanee



Segni di Roma, gesto e segno dettaglio



1992 Grande aura



1960 Paesaggio olandese 24,2x27,7

Quando Il Grande Gatsby assunse il volto malinconico di Alan Ladd



Stefano Beccastrini

Non c'è alcun dubbio che - seppur nel quadro di una stagione narrativa ricca di nomi importanti quali Sinclair Lewis e Sherwood Anderson, John Dos Passos e Raymond Chandler, James Cain e Dashiell Hammett - i tre massimi romanzieri della prima metà del 900 americano siano stati Ernest Hemingway, William Faulkner e Francis Scott Fitzgerald. Poi c'è logicamente chi, tra i tre, preferisce questo o quello o quell'altro - personalmente, pur amando molto anche gli altri due, propendo per Faulkner - ma la "santissima trinità" resta pur sempre questa. Tutti e tre ebbero molto a che fare con il cinema. Hemingway, quasi soltanto per vendere ad Hollywood i diritti sulle proprie opere (in uno dei prossimi numeri di **Diari di Cineclub** mi piacerebbe scriverne). Gli altri due, anche facendosi ingaggiare da Hollywood quali stipendiati sceneggiatori. Con scarsa fortuna, peraltro. Faulkner almeno, contribuì alla sceneggiatura di film significativi quali *Il grande sonno*, *Acque del Sud* e *La regina delle piramidi* di Howard Hawks. Scott Fitzgerald invece, pur essendo quello dei tre che più a lungo fu assunto regolarmente quale sceneggiatore di professione nella Mecca del Cinema, non vide mai un proprio script diventare un film vero e proprio (sul suo felice rapporto con Hollywood esiste un filmico melodramma, un po' patetico ma passabile, di Henry King: *Adorabile infedele*, 1959, che narra gli ultimi anni di vita dello scrittore, impersonato da Gregory Peck, il suo alcoolismo e la sua storia d'amore con la giornalista Sheila Graham, impersonata da Deborah Kerr). Naturalmente, sia Faulkner che Scott Fitzgerald offrirono invece, seppur non così tante come Hemingway, magnifiche storie - ossia, i propri romanzi - pronte a tradursi, da letteratura, in cinema. In particolare questo mese - e lasciando Faulkner ad altra occasione - vorrei occuparmi delle versioni cinematografiche - quattro, TV Movies a parte - del più bello, più compiuto, più poetico dei romanzi di Francis Scott Fitzgerald: *Il grande Gatsby*, pubblicato nel 1925. Ne ha scritto, con chiarezza, uno studioso profondo quale Guido Fink nella convincente *Storia della letteratura americana* redatta assieme a Maffi, Minganti e Tarozzi): "Del 1925 è *The Great Gatsby*, lavoro che consegna l'autore al Gotha dei grandi romanzieri americani di sempre...(nonchè)... ad una fama non peritura". Il volume ricorda, seppur brevemente, il senso della vicenda narrata e definisce il personaggio di Jay Gatsby - "uno dei nuovi eroi dell'America" - con il suo vivere pericolosamente in bilico tra la sfrenata ricchezza dell'alta borghesia e gli ambienti malavitosi dai quali tale ricchezza proviene. Si sa come lo stesso Thomas Stearns Eliot, eccelso poeta nato in America ma poi fattosi inglese - come i cineasti Joseph Losey e Stanley Kubrick - per volontario esilio, stimava

talmente quest'opera di Fitzgerald da considerarla il primo passo in avanti della narrativa statunitense dai tempi di Henry James (anch'egli sommo artista yankee fattosi europeo per vocazione). La prima versione cinematografica del romanzo di Fitzgerald avvenne a distanza di un solo anno dalla pubblicazione del romanzo, a testimonianza del suo immediato successo. Fu girata da Herbert Brenon - uno dei primi, prolifici, attori/autori del cinema muto hollywoodiano degli anni Venti - ma è purtroppo andata perduta per sempre. La seconda versione del romanzo - quella cui è soprattutto dedicato questo articolo - venne nel 1949. Era, logicamente, sonora nonchè fotografata in un bel bianco e nero che ricordava molto quello utilizzato, negli stessi anni, dai tanti registi - molti addirittura eccelsi: Howard Hawks, Fritz Lang, Billy Wilder, John Huston, Robert Siodmak, Otto Preminger e così via - che andavano inventando il nuovo genere dei film Noir. Ne fu regista Elliot Nugent, attore ed autore teatrale e cinematografico di vocazione piuttosto comica (girò commedie di successo, per esempio, con Bob Hope e con Danny Kaye) che drammatica



"Il grande Gatsby" (The Great Gatsby) . 1949, di Elliott Nugent con Alan Ladd, tratto dall'omonimo romanzo di Francis Scott Fitzgerald del 1925.

(anche se il suo film sul triste, e alla fin fine destinato a morte precoce, eroe fitzgeraldiano resta degno d'essere visto). Certamente, in quest'opera pur bella, alcune scelte di regia risultano alquanto discutibili. Una soprattutto: quella di togliere drasticamente ogni forma di mistero dattorno al personaggio di Jay Gatsby, questo ricchissimo uomo dell'Età del Jazz che abita in una villa sfarzosissima e organizza feste memorabili cui invita centinaia di persone ma resta chiuso in una propria solitaria e quasi tetra malinconia. Chi è? Che mestiere fa? Donde proviene il suo enorme patrimonio? Quale corrucciato rimorso, o straziante pena d'amore, accompagna la sua anima infelice? Fitzgerald, nel romanzo, conduce lentamente il lettore a saperne di più: "il grande Gatsby" proviene da una famiglia povera ed una condizione di miseria,



Alan Ladd (1913 - 1964)

non ha mai studiato - come invece fa credere - ad Oxford, porta dentro di sé un grave ed ossessivo mal d'amore per un'unica donna che forse ha perso per sempre, ha fatto i soldi diventando uno spietato gangster ma resta, nel profondo del suo cuore, un ragazzo ingenuamente assetato di, poi delusa, felicità. Il film di Nugent - che ben ricostruisce un periodo storico caratterizzato, in America, dalla convivenza del proibizionismo e dell'illegalità con la ricerca sfrenata e alquanto delirante della voglia di divertimento, di pazza gioia, di lusso e di spreco - rivela invece fin dall'inizio, mostrandolo con un bianco impermeabile da gangster e con una pistola fumante in mano, che Gatsby è un criminale, ancorchè affetto da un inguaribile romanticismo nonchè portatore di un cuore infranto. Ciò toglie fascino e mistero alla vicenda e non è una pecca da po-



co. Un'altra pecca deriva dal fatto che l'attrice, Betty Field, la quale impersona Daisy, la donna amata e perduta da Jay ma finalmente ritrovata e all'apparenza disposta - nonostante abbia adesso un marito ed un figlio - a fuggire

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente con lui (in realtà, destinato fatalmente alla morte, come si addice agli eroi e ai cavalieri tanto più se solitari), non è all'altezza del ruolo. La Field ha sempre privilegiato il teatro brillante più che il cinema drammatico e nelle vesti della Daisy fitzgeraldiana, ambigualmente incerta tra la sicurezza economica del suo matrimonio e il rischio di accasarsi con un

gangster, non pare granchè a proprio agio. Però, c'è Alan Ladd e tanto ci basta per amare comunque il film. Ladd - che morirà precocemente, nonchè alcoolizzato, come Scott Fitzgerald e come lui distrutto alla fine da Hollywood - in quegli anni stava conoscendo il periodo d'oro - durato poco più di un quindicennio - della propria carriera cinematografica. Era un attore assai amato dal pubblico ed anche dalla critica: specializzato in film di genere Noir (alcuni indimenticabili: *La chiave di vetro-The Glass Key*, 1942, di Stuart Heisler, tratto da un romanzo del grande Dashiell

Hammett, e *La dalia azzurra-The Blue Dahlia*, 1946, di George Marshall, da un soggetto/sceneggiatura dell'altrettanto grande Raymond Chandler: in entrambi gli faceva da partner Veronica Lake, bellissima e biondissima, oltre che tenebrosa, Dark Lady) ma senza disdegnare nè quelli d'avventura (per esempio, *I forzati del mare-Two Years before the Mast*, 1946, di John Farrow) nè quelli western (per esempio *Rullo di tamburi-Drum Beat*, 1954, di Delmer Daves, tra le cui protagoniste femminili ci fu persino l'italiana Marisa Pavan). Egli stava per completare, infine e prima di una dolente decadenza, il proprio percorso d'artista di successo con quel *Il cavaliere della valle solitaria-Shane*, 1953, di George Stevens che lo consacrerà definitivamente nell'Olimpo dei miti di Hollywood. Un aneddoto, a testimonianza del fatto che tale mito aveva conquistato anche le giovani generazioni dell'epoca: "Plato" - il giovane introverso e nevrotico interpretato da Sal Mineo in *Gioventù bruciata-Rebels without a Cause*, 1955, di Nicholas Ray - tiene affissa nel proprio armadietto, quale eroe dei suoi sogni, una foto di Alan Ladd! Vennero, poi, *Il grande Gatsby*, 1974, di Jack Clayton - cineasta inglese assai attento ai sentimenti ma scarsamente prolifico - e quello dell'australiano Baz Luhrmann, 2013, nato sulla scia altamente spettacolare di *Moulin Rouge*, 2004, considerato una sorta di rinascita postmoderna del classico Musical Movie. Nel primo, *Gatsby* - protagonista di un film alquanto seppur elegante, letterariamente molto fedele al testo di Scott Fitzgerald, tutto giocato su quella sorta di "nostalgia della memoria"

che caratterizzò il cinema americano della Nuova Hollywood - era interpretato da Robert Redford. Daisy era una splendida, morbosa ed introversa, Mia Farrow. Nel secondo - assai spettacolare, magniloquente, sfrontatamente eccessivo in tutti i suoi aspetti - Jay è un Leonardo Di Caprio più diabolicamente ambiguo e meno nostalgicamente romanticheggiante di Robert Redford. Daisy è Carey Mulligan, at-



"Il grande Gatsby" (1974) USA di Jack Clayton e interpretato da Robert Redford

trice certamente affascinante ma sommersa di una quantità incredibilmente sfarzosa di sete, trine, veli e cappellini che la trasformano piuttosto in un'indossatrice che in una vera attrice. Pare quasi che l'indubitale, ma fatalmente mesta, nostalgia del passato sfarzoso che caratterizza il libro (e le sue versioni filmiche precedenti) si trasformino qui in una identificazione - forse persino apologetica-



"Il grande Gatsby" (2013) diretto da Baz Luhrmann e interpretato da Leonardo DiCaprio,

mente motivata - di quei lontani tempi alquanto irrazionalmente favolosi con quelli attuali. Se, tuttavia, esistesse la categoria del Fantacinema, capace di superare - grazie a una sorta di magica macchina del tempo - i vincoli del trascorrere del tempo medesimo, mi piacerebbe vedere *Il grande Gatsby* cinematografico interpretato, assieme, da Alan Ladd e Mia Farrow con la regia di Sidney Pollack, cineasta "nostalgico" per eccellenza, cultore della storia che si fa memoria, regista fra i maggiori della Hollywood che stava imparando a guardare all'Europa senza dimenticare d'essere americana.

Stefano Beccastrini

La bustina del Dott. Tzira Bella

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

Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

Per tutte le marmitte! Riceviamo questo drammatico grido di dolore, di un italiano vero, maschio di mezza età, uomo della strada, appassionato di calcio e amante della FCA, vera icona dell'Italia che si rimette in moto.

La FCA puzza!



Dott. Tzira Bella

Allarme nei mercati finanziari internazionali. Il titolo s'ammoscia e crolla!! Marchionne, cosa ci combini? Mannaggia lu piscispada!!! Troppi gas nocivi per la salute dell'uomo escono dalla FCA. Corpo di mille copertoni bruciati di notte, questo appello viene dal

cuore, o giù di lì. Mannaggia a chi ci ha mischiato agli americani! Non c'è tempo da perdere: chiediamo a gran voce ai politici italiani di correre ai ripari, subito una commissione d'inchiesta che ponga mano al problema, prima che il fetore diventi insopportabile, l'aria irrespirabile e la FCA venga ritirata dai mercati di tutto il mondo. Immaginate un mondo senza FCA, le città e i borghi italiani senza l'andirivieni, il dolce su e giù delle tante FCA di vario modello? L'utilitaria, piccola e accogliente, agile nel traffico, ideale per i giovani? La berlina, per gli azzimati uomini d'affari che non han tempo da perdere, seduti dietro impostan di buon mattin il dur lavor quotidian: strategie sempre nuove per penetrare più rapidamente e a fondo nei mercati di affari del mondo? 'azzo! Ri-mona! Il SUV, potente, aggressivo, ci si può montare in cinque, in alcuni modelli fino a sette: i più temerari davanti, quelli meno amanti dell'avventura, dietro, al riparo dagli scherzi dei più mattacchioni: ché non si fidan di averli alle spalle durante queste garrulle scorribande tra amici in vena di divertimenti forti. A presiedere la commissione, porre riparo a questa iattura, ristabilire la fama della FCA italiana nel mondo, per la competenza, la passione con la quale ha coltivato questo interesse, nonostante gli impegni politici in Patria e all'estero, le reti televisive, i libri, i giornali, le riviste e le banche, il vecchio Silvio Berlusconi! E chi se no? Chi più di lui si è occupato di FCA? Chi l'ha pubblicizzata di più nel mondo? Chi non l'ha mai fatta mancare agli amici. Presto! Prima che la FCA sparisca, sostituita da volgari imitazioni orientali: restituiamo al mondo il profumo della FCA italiana.

Viva la FCA, viva il Made in Italy.

Lettera firmata

L'umorismo tragico di Toni Erdmann

Il vincitore dei 5 maggiori premi all'European Film Awards e candidato al Premio Oscar per Miglior Film Straniero, il sorprendente film della giovane regista tedesca Maren Ade arriva nei cinema italiani il 2 marzo



Giulia Marras

Eletto dalla più famosa rivista di critica cinematografica francese *Cahiers du Cinema* come Miglior Film del 2016, Toni Erdmann ha cominciato il suo viaggio all'ultimo Festival di Cannes, dal quale è inaspettatamente uscito a mani vuote, forse per lasciare spazio al premio più politically correct al *Io, Daniel Blake* di Ken Loach; ma, fin dalla prima proiezione alla croisette, il distributore internazionale The Match Factory ha venduto i diritti di *Vi presento Toni Erdmann* a più di 100 paesi del mondo. L'ultimo traguardo raggiunto, il più alto e ambito, anche se non necessariamente il più importante, è la candidatura agli Academy Awards come Miglior Film Straniero, insieme, tra gli altri, a *Il cliente* di Asghar Farhadi per l'Iran che il 26 Febbraio si è aggiudicato infine la statuetta. *Toni Erdmann* è stato salutato da più parti, dalla critica ai titoli di giornali fino alle didascalie pubblicitarie, come la rinascita della commedia tedesca, la riscoperta di uno humour spesso nascosto sotto un cinema irrigidito dalla sua lingua e dalla sua storia; così il terzo film della regista Maren Ade è stato definito dalla "commedia più esilarante di Cannes" fino alla "dimostrazione che anche i tedeschi ridono". In realtà c'è ben poco da ridere: Winfried, nonché il suo alter ego Toni, non è "il padre più folle e divertente mai visto al cinema" e neanche un "burlone bizzarro che ama i travestimenti e scombina la vita alla figlia Ines". Ancora, *Vi presento Toni Erdmann* non è una "commedia eccentrica" "che abbate i tabù": quella di Maren Ade, semplicemente, non è affatto una commedia. Si ride, certo, ma per la maggior parte del tempo a denti stretti, a volte con imbarazzo, altre con amarezza, sempre con un certo nervosismo, piuttosto che con naturalezza; si sorride incerti, in uno stato di incredulità e straniamento perenne; sul finale, vero, si scopia a ridere in modo anche incontrollato quando, nella ormai già famosa scena di nudo, prevale un surrealismo che infine si fa liberatorio e commovente. Piuttosto, si piange, in Toni Erdmann: come tiene a ribadire la regista, l'umorismo, ovvero il tentativo di far ridere, nasce dalla disperazione e dal dolore. Per tutto il film, di oltre due ore e quaranta, durata che non fa altro che rafforzare la malinconia, è teso in un sub-livello, al di là degli eventi che accadono in superficie, un filo precario che rischia continuamente di spezzarsi causando così quel point break che ritroveremo in qualsiasi altro tipo di cinema mainstream. Qua invece disattende continuamente le aspettative, e non si spezza mai, se non nello

sconvolgimento finale da un iper-realismo senza alcuna colonna sonora a favore di una spettacolarizzazione surrealista, con due gesti estremi, quasi due performance d'avanguardia, sia da parte di Ines, che dà inizio a un naked party, che da Winfried, travestito con la maschera bulgara dei kukeri. Questa tensione di eterna sospensione che percorre il ravvicinamento disastroso tra padre e figlia, a tratti gelida e a tratti straziante, sconfinando in quel grottesco provocante l'incomprensione tra la natura comica e/o drammatica di Toni Erdmann. L'essenza del personaggio inter-



pretato dall'attore teatrale Peter Simonischek è (volutamente) posticcia fin dall'inizio, sia nei panni di padre e insegnante burlone (i suoi scherzi a malapena fanno ridere qualcuno), sia in quelli di Toni, recitato con ben poca convinzione. Così anche Ines, nella sua figura esterna e androgina di consulente cinica e spietata, viene subito smascherata della sua corazza in tutta la sua fragilità e insicurezza, soprattutto nei confronti di una famiglia troppo lontana socialmente e culturalmente, dal suo stile di vita di successo (pur quanto

rigido). Si tratta quindi di due protagonisti, due vere e proprie maschere, profondamente tragici e irrisolti: (simboli di) due generazioni che non si rispecchiano più da tempo, laddove da una parte si mantiene ancora vivo lo spirito hippy e libero tipicamente sessantottino dall'altra è chiaro che per emergere nel mondo contemporaneo capitalistico è necessario lottare con le unghie e con i denti, tralasciando, a volte per sempre, la sfera personale, la vita fuori dal lavoro, e quegli ideali che sembrano appannaggio di un mondo antico e irreale. Quello tra Ines e Winfried è un conflitto politico (e universale, azzarderemmo), prima ancora che intimo. Senza prendere le parti di nessuno dei due, lo sguardo della Ade mostra, come nessun altro ha mai fatto prima, gli effetti della globalizzazione sui rapporti familiari; attraverso il personaggio di Toni Erdmann (ispirato all'altrettanto straniante Toni Clifton del comico americano Andy Kaufman, che ha ispirato il film di Milos Forman *Man on the moon*), racconta la distanza che intercorre tra persone legate dal sangue ma lontane dalla visione del mondo; una distanza fatta di imbarazzi, inadeguatezze, scontri fisici e verbali ("Tu non sei umana" o "conosco molti uomini della tua età che hanno ancora ambizioni"). E la giovane regista lo fa ribaltando tutti i canoni della commedia classica (e del cinema d'autore) con pochissimi elementi scenografici (una parrucca, una dentiera, una grattugia), due scene madri (in apparenza comiche, in realtà profondamente drammatiche), una sceneggiatura perfetta e due attori magnifici. Purtroppo, neanche uscito nelle nostre sale, rischia di essere travisato prima, non capito poi; in ultimo, è già stato oscurato dalla notizia (ormai purtroppo immancabile) del remake americano che vedrà il ritorno sul set di Jack Nicholson nei panni di Winfried: evidentemente la rappresentazione del pubblico agli occhi della grande produzione cinematografica sembra ancora essere quello con poca volontà o capacità di interpretazione delle opere più complesse, spingendolo verso "semplificazioni" più immediate e comprensibili. *Vi presento Toni Erdmann* non è sicuramente un film facile e presentarlo solamente come una farsa divertente sarebbe riduttivo. I livelli di lettura sono molteplici, e l'ilarità è solo una di essi. Chissà perché sentiamo sempre il bisogno di ricondurre alla "normalità" e alla familiarità ciò che per prima cosa è un modo di fare cinema completamente sovversivo e nuovo.

Giulia Marras

L'insignificanza nel cinema



Carmen De Stasio

Il luogo della memoria contiene periodi assenti accanto ad altri provvidi di solidità e significazione. Eppure, con il recupero di un frammento che emerge dalla pluriformità visuale, si rigenera una prospettiva che sconfinata nella varietà. Ma quanto grande è l'immaginazione – verrebbe da dire. Di tale vaganza anche il cinema s'investe, subendo e altresì provocando uno strappo che si moltiplica in congegni devianti o immaginativo-creativi, fino alla documentaristica edu-creativo-relazionale-sociale. In tal senso la cinematografia dissuade dall'opulenza delle parole. Condivide la sospensione con lo spettatore il quale, eterno migrante da un tempo all'altro, attende che i fatti si verifichino, accogliendoli, infine, in una condizione che non esclude la concretizzazione in un sovvertimento che si rinnova mediante le catene sottili che ne inibiscono i comportamenti, deflagranti nella minimalità, talora in una tragedia piccola piccola che si consuma tra le pieghe vulnerabili e inabili dell'anonimato. Dell'insignificanza. In tal senso quarant'anni non scalfiscono un capolavoro che dipinge, a sottili margini, la fine della prospettiva in un tempo che già concentra corpose iniziazioni a un'Italia da bere. Da ingurgitare d'un fiato, perché la vita era adesso e occorre pianificare tutto, anche la propria immagine. A insediare la convivenza tra una prospettiva distratta e un'esistenza al limite dell'anonimato, il romanzo che Vincenzo Cerami pubblica nel 1976 e che anticipa lo stravolgimento prospettico di un paese sottotono, addirittura oscillante in un emisfero lontano. Almeno dall'illusione. L'equivoco che l'autore insinua sulla fatuità prospettica di una certezza assurdamente convinta diviene un anno dopo capolavoro di cultura intellettuale cinematografica per la regia di Mario Monicelli. Un titolo per due: *Un borghese piccolo piccolo*. A portare sulla scena l'insignificanza nello strazio che irrompe a deviare la consuetudine in un'atmosfera di desolazione, Alberto Sordi e Shelley Winters. Ed è dal ripugnante sentore d'insignificanza che l'intera storia si svolge per incontri. Un terzetto consueto: un padre (A. Sordi), semplice impiegato, attivamente preoccupato per il futuro di un figlio dalle modeste risorse e fané; una donna totalmente dimentica della sua natura (la Winters) ma solerte nel ruolo di massaia, di madre occupata a mieterne speranze borghesi sul figliolo. Un'esistenza appagante nel grigio circuito della prevedibilità, dunque, e che, di soppiatto, senza la temeraria altisonanza della tragedia universale, s'avvia verso il dirupo dell'inferno. L'argomentazione potrebbe apparire deviante rispetto al

tema recuperato nel titolo. Affatto, poiché, tragedia, commedia, costume, eccetera – che rendono la sensibilità di progressive metamorfosi – si convertono in scene che si susseguono senza scuotimenti sinfonici. E così, un'esistenza scialba, avvinta da prospettive di equilibrio sociale (la conquista borghese del posto fisso da prospettare per l'unico figlio – fulcro delle esistenze genitoriali), devia allo sconvolgimento: dall'uccisione casuale del giovane ha inizio una nuova storia di cruda alterazione, di mutismo sciagurato, di solitudine urbana. Alla stregua di quanto avviene in letteratura, anche nella cinematografia gli eventi sono affrontati in modo intuitivo o totalmente intellettuale (R.Musil). Ciò detto, affinché



"Un borghese piccolo piccolo" (1977) di Mario Monicelli, interpretato da Alberto Sordi tratto dall'omonimo romanzo di Vincenzo Cerami

gli eventi siano ravvisabili come fenomeni capaci di deviare dal punto d'origine, è necessario che l'impronta rientri nel circuito concreto dell'esistenza. È quanto si realizza in *Un borghese piccolo piccolo*. Nella facile dimenticabilità di una famiglia qualsiasi, si afferma la percezione tattile di individui delocalizzati rispetto alle attese: le loro azioni, come le posizioni e i gesti, nel confermare il disorientamento in un territorio esistenziale apparentemente consolidato, si ritrovano a sciupare la compostezza e a dilaniare la dignità, ma non a tenere lontano il dramma irrevocabile. Tutto appare fuorché esagerata quest'evoluzione nella mescolanza organata dei tanti presenti simultanei, in una tetragonia storica e coerente nell'onesta

sobrietà della parola-gesto in un continuo compimento, che concentra un'attenzione ulteriore sulle piccole vite in un'imbastitura addensante. In questo modo la traslazione si materializza in una sorta di distacco da una mestizia che si evolve e che, al contempo, prosegue svolte proprio attraverso la scelta comportamentale. Mai detta, ma tacitamente conseguita nelle movenze, anche quando le dinamiche modulari si propongono in un'assenza visuale (tutto si consuma per quel figlio che mai godrà di un futuro). Sullo stesso versante si colloca la mutevole posizione che, in simultanea, copre lo scenario condiviso, del quale i personaggi, impregnati di corrispondenti trasformazioni e impalcature di pensiero, hanno diverso avvertimento e diversamente vi rispondono (la donna resta avvinghiata a un mutismo sofferente fino alla morte; l'uomo trattiene la duplicità dello strazio e della vendetta. La transitorietà nell'immutabile. Dall'umano al disumano). Sono le condensazioni proposizionali ad avvalersi di una tensione che permane, pur tracciata nella dismisura del soggetto anonimo. Non un numero. Né eroe, né altero villain. Eppure è proprio la dimenticabilità dell'eterna comparsa a emergere accanto a un tacito accordo di sopravvivenza. È a questo proposito che la pellicola si solleva a illuminare la formazione degli eventi in un macro-meccanismo palinogenetico; viepiù convincente fino a costringere lo spettatore a superare i limiti di suggestioni visive e penetrare gli anfratti delle sequenze, senza volgere alla perturbazione morale che solo devierebbe dallo svolgimento della storia. Una storia fugace, insignificante nella luce itterica di un'inattesa (dif)formazione.

Carmen De Stasio

* Sul prossimo numero:
Dall'innocenza alla parola

Nuovo Cinema Italiano: l'urgenza di un Movimento/Manifesto



Roberto Petrocchi

Leggo, solitamente per voce di esperti senza aggettivi che sovrappopolano l'"universo web", della presunta mancanza di una riconoscibile identità espressiva - intesa come sguardo personale ed ancorato alla realtà - del nuovo cinema italiano. Giudizio che vorrebbe fornire risposte condivisibili, chiedendo una vera innovazione, ma che finisce per rivelarsi pretestuosa e a solo vantaggio, per paradosso, del più mero "conservatorismo": di certa critica che non sa (più) leggere i mutamenti culturali del presente, quanto le problematiche di una generazione cresciuta nel mezzo di una marcata evoluzione multimediale ed ansiosa di raccontarsi; di una diffusa politica produttiva - leggi: esclusiva propensione all'"appalto finanziario" - scarsamente lungimirante; di gerarchie professionali che si fondano sull'arbitrarietà del potere, quando quest'ultimo non è quello delle idee; di uno spettatore sprovvisto di un'adeguata cultura cinematografica, preso a modello per lo studio delle dinamiche di mercato. Si tratta di considerazioni che non vogliono alimentare il contrasto: al contrario. Rappresentano la premessa per una riflessione sul presente, che è già futuro, dell'espressione filmica; l'auspicio di un dibattito che esplori le ragioni estetiche/espressive e l'urgenza della divulgazione/formazione; un "incubatore" di idee, proposte, che coinvolga l'associazionismo culturale - non soltanto cinematografico - le istituzioni pubbliche allo stesso modo le scuole di cinema e la scuola *tout-court*, accademie ed università, ognuna delle figure professionali, e che rivaluti, finalmente, l'"Autore": la sua "visione di cinema". E' in questa direzione che il ruolo della critica - non più relegata alla forzata equidistanza, rispetto alla nascita e vita di un'opera filmica e, in quanto tale, sterilmente accademica - può tornare a rivestire una funzione determinante, come lo è stata nei grandi movimenti-manifesti della storia cinematografica: dal nostro Neorealismo, teorizzato-rappresentato da De Santis e Visconti, che ha trovato l'urgenza della continuità nelle opere di Rossellini, De Sica e Zavattini, fino alla "Nouvelle Vague", in Francia: su "[Cahiers du Cinéma](#)" ogni dissertazione critica ed i numerosi dibattiti, hanno delineato la "politica"-poetica, il vero manifesto, del nascente del Movimento. E se l'appartenenza ad un movimento configgerebbe - secondo i teorici dell'ultima ora - in questo momento come in passato, con la libertà creativa e la soggettività d'espressione - si pensi alle diverse esperienze/identità di Emmer e Pietrangeli; di Maselli, Lizzani, Rosi; a quelle di Federico Fellini e Michelangelo Antonioni: impostisi nel decennio successivo all'affermazione del Movimento Neorealista, ne hanno rappresentato l'evoluzione poetica ed estetica, proponendo l'acuta analisi psicologica del Personaggio, poi elaborata all'interno della commedia e la semplice limitazione

all'"interpretazione dell'opera artistica" attraverso il documentario, i primi; un Neorealismo più propriamente ideologico e di lotta, i secondi; un "Realismo magico" e un "Esistenzialismo dell'anima", gli ultimi. Si pensi, allo stesso modo, al cinema di Truffaut, piuttosto che Godard, di Rohmer, anziché Rivette - autori che prima di altri si sono riconosciuti in quanto era stato teorizzato dalla "Nouvelle Vague" - rispetto a quello di Alain Resnais e, soprattutto, alle poetiche degli "indipendenti" di Malle e Pialat. Accumunati tutti dalle molte ore trascorse al cinema e da un'assimilata cultura cinematografica, eppure distinti a partire dal riferimento dei propri modelli espressivi: Renoir, Rossellini, Hitchcock. Nel dibattito che si auspica - approfondito, costante e il più possibile plurale - urge (ri)pensare alla nostra "esperienza cinema", in termini d'innovate strategie produttive/distributive/fruitive, ma anche promozionali. Una proposta che aggiorni i modelli produttivi adottati a partire dagli anni '50/'60 e sviluppati da diversi esponenti della "New America Cinema Group" - per guardare oltreoceano - alle nuove e molteplici opportunità offerte dalla rivoluzione multimediale. *"Il cinema non ha bisogno della grande idea, degli amori infiammati, degli sdegni: t'impone un solo obbligo: quello di fare"*, ebbe modo di affermare Federico Fellini. Le pa-

in prima persona di ogni impegno e rischio economico. Da qui, la nascita della distribuzione indipendente "*Filmverlang der Autoren*", parallela a quella ufficiale e, successivamente, la stesura di un nuovo accordo di coproduzione con le reti tv. Dare vita ad un nuovo Manifesto paradigmatico del *Nuovo Cinema in Italia*, che rappresenti la migliore risposta all'accusa di estraneità alla storia, alla contemporaneità alla vita e al suo divenire, significa, in particolare, recuperare, come ho già avuto modo di evidenziare su queste pagine, uno spirito au-



tenticamente unitario; una trasversalità di collaborazione, produttiva, strategica, fertilemente dialettica. Perché *fare cinema* - come sosteneva Pier Paolo Pasolini - *presuppone* (e non solo in senso strettamente creativo) *il possesso*



role di un Autore tra i più indifferenti a qualsiasi forma di compromesso artistico-produttivo - e non sembri un contraddizione - sono emblematiche. Appena fuori dei nostri confini nazionali, merita un richiamo quanto avvenuto in Germania negli anni '70: gli aderenti ad una proposta di cinema svincolata da condizionamenti, dichiaravano la volontà di farsi carico,

di una grande virtù: la "carità": chi non sente abbastanza "caritatevole", cioè non nutre abbastanza attenzione ed interesse per l'Individuo (l'altro) lasci stare il cinema...'

Roberto Petrocchi

Le pellicole cinematografiche perdute



Andrea David Quinzi

A Via Veneto, ai tempi della Dolce vita, era celebre una battuta di Ennio Flaiano che, quando gli dicevano che era pronto il nuovo film di un certo regista, rispondeva: “avisami quando esce, non vedo l'ora di perdermelo!” La cinematografia è piena di film finiti nel dimenticatoio, ma tanti altri sono scomparsi per ben altri motivi. Nella nota enciclopedia online Wikipedia esiste una apposita voce: “Lista dei film considerati perduti”, ovvero delle pellicole: “...di cui tutte le copie sono considerate distrutte, nascoste, smarrite o comunque non reperibili”. L'elenco ne indica circa 400, il più vecchio è *The Jeffries-Sharkey Contest*, del 1899, un film di due ore sull'incontro di pugilato tra due pesi massimi. La causa prima della irrimediabile perdita di molti vecchi film è dovuta al materiale di cui erano fatte le pellicole, la celluloido, una sostanza estremamente infiammabile. Chi non ricorda la drammatica scena di *Nuovo Cinema Paradiso*, quando la pellicola prende fuoco in pochi secondi distruggendo l'edificio e rendendo cieco il povero Alfredo-Philippe Noiret? Gli incendi sono stati causa di vere stragi di film, come quello che nel 1937 distrusse gli archivi della 20th Century Fox, o quello che nel 1967 colpì la Metro Goldwyn Mayer. A Roma, nel maggio del 1947, fu proprio nel deposito di pellicole cinematografiche della Minerva Film di via Palestro che scoppiò un grande incendio nel quale perirono più di venti persone. Molti film invece sono spariti per la consuetudine di distruggere le pellicole dopo l'utilizzo nei cinema che, fatte a pezzi e triturate, venivano riciclate come celluloido per fare pettini, occhiali e bambole. Negli anni '30 e '40 le bambine di mezzo mondo giocarono con le bambole di celluloido fatte con pellicole di film. Nel 1949 un ancora sconosciuto Luigi Comencini girò un breve documentario, *Il Museo dei sogni*, dedicato proprio al processo di smaltimento delle pellicole. Il film era un grido d'allarme sulla necessità di salvaguardare il patrimonio cinematografico e un omaggio alla meritoria attività della neonata Cineteca Italiana. Ancora fino a pochi anni fa in Italia ogni anno venivano distrutte oltre 250.000 copie di film che venivano pagate due dollari al chilo. E proprio *Due dollari al chilo*, nel 2000, è stato il titolo di un altro documentario realizzato dalla stessa Cineteca Italiana, che da 70 anni, con un archivio di oltre 25.000 titoli, si occupa della conservazione dei film e del restauro di vecchie pellicole: da *Rotaie* di Mario Camerini, del 1930; a capolavori del cinema muto come *Ma l'amor mio non muore*, del 1913; e *Assunta Spina* del 1915 [www.cinetecamilano.it]. A volte però vengono ritrovate copie di film che si consideravano perduti per sempre. Nel 2004, ad esempio, fu rinvenuta una copia di *Défense*

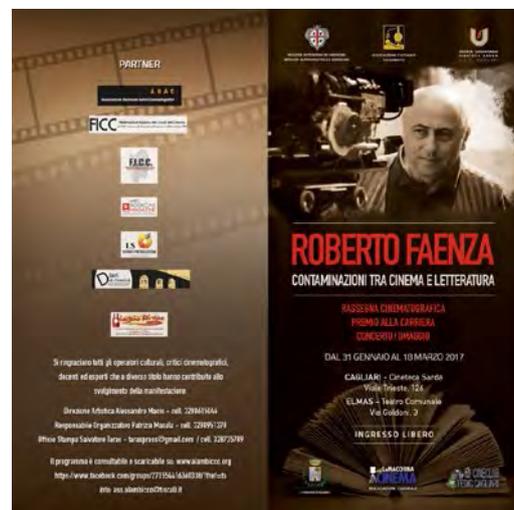
d'afficher, diretto ed interpretato nel 1896 da uno dei padri del cinema, Georges Melies, geniale inventore di trucchi cinematografici e produttore di decine di film tra cui il famoso *Viaggio sulla luna* (*Voyage dans la Lune*), del 1902. Tra le vittime illustri dei film scomparsi c'è anche il grande Charlie Chaplin il cui film *A thief catcher*, che interpretò nel 1914, venne ritrovato nel 2010 in un negozio di antiquariato del Michigan; mentre del film di propaganda che diresse nel 1916, *Zepped*, anch'esso considerato perso per sempre, sono state ritrovate recentemente ben due copie, una nel 2009 e l'altra nel 2011. I ritrovamenti sono quasi sempre casuali e possono avvenire nei luoghi più impensati: l'unica copia rimasta del primo lungometraggio realizzato in Serbia nel 1911, *Karadorde*, venne ritrovata in Australia nel 2003; mentre l'ultimo esemplare del film *His Busy Hour*, del 1926, venne ritrovato negli anni novanta nello sgabuzzino di un ospedale francese! Anche la censura può essere causa della scomparsa di film. Nel 1933 i nazisti bruciarono tutte le copie di *Anders als die Andern* (Diversi dagli altri), un film sull'omofobia diretto nel 1919 da Richard Oswald. Lo si considerava perduto fino a che, negli anni '70, un esemplare venne ritrovato in Ucraina. In Italia fece scalpore il sequestro a cui fu sottoposto il celebre film di Bernardo Bertolucci *Ultimo tango a Parigi*, perché ritenuto “osceno e privo di contenuto artistico”. Il 29 gennaio del 1976 una sentenza della Casazione ne ordinò la distruzione di tutte le copie, compresi i negativi, solo tre esemplari avrebbero potuto essere conservati nella Cineteca Nazionale di Bologna. Pochi anni dopo la censura negò la distribuzione in Italia del film storico *Il Leone del deserto*, diretto nel 1981 dal regista americano di origine siriana Mustafa Akkad. Dedicato alla vita dell'eroe libico Omar al-Mukhtar, capo della resistenza contro gli italiani, il film, che aveva nel cast Anthony Quinn, Oliver Reed, Rod Steiger, Irene Pappas, John Gielgud, Raf Vallone e Gastone Moschin, fu ritenuto “lesivo all'onore dell'esercito italiano”. Solo nel 2009 venne trasmesso in televisione, 28 anni dopo la sua realizzazione. Nel caso del film del 1977 di Roberto Faenza: *Forza Italia* (nulla a che vedere con il partito fondato 16 anni dopo da Berlusconi, anzi...), l'ostracismo durò invece ‘solo’ 15 anni. Nel 1978, infatti, nei giorni del sequestro Moro, il film venne ritirato dalle sale perché il Ministero dell'Interno ritenne incompatibile la situazione con un film che, con spietata ironia, descriveva il dominio della Democrazia Cristiana in Italia in quegli anni. Il film rimase nascosto

fino al novembre del 1993 quando venne trasmesso da RAI3, e tornò nelle sale nel 2007 per i 30 anni dalla sua realizzazione. Sceneggiatori del film erano tre amici destinati a diventare famosi: il giornalista Antonio Padellaro, il regista Marco Tullio Giordana, e il giornalista Carlo Rossella, allora comunista, poi diventato un dipendente proprio del fondatore di Forza Italia. Quando invece non è possibile far sparire una pellicola si può far sparire la pubblicità che lo riguarda, come è accaduto al film di Roberto Faenza, *Silvio Forever*, biografia non autorizzata dell'allora premier Silvio Berlusconi. Nel marzo del 2011 (governo Berlusconi IV), prima dell'uscita nelle sale era previsto il passaggio degli spot sulle reti della RAI che invece non li volle mandare in onda per: “non meglio precisati problemi legali” [http://espresso.repubblica.it/attualita/cronaca/2011/03/04/news/silvio-forever-e-lo-spot-censurato-1.29216].

Andrea David Quinzi

Omaggio a Roberto Faenza

Retrospettiva sarda dedicata al regista scomodo. Il 18 marzo gli sarà assegnato il premio alla carriera



Proprio in questi giorni in Sardegna è in corso dal 31 gennaio e si concluderà il 18 marzo una rassegna curata dall'Associazione culturale L'Alambicco dedicata al “regista scomodo” Roberto Faenza “Contaminazioni tra Cinema e Letteratura”. Tutte le proiezioni sono accompagnate dall'analisi di critici ed esperti. Il 18 marzo il premio alla carriera al regista nel Teatro comunale di Elmas, preceduto dal concerto del maestro Romeo Scaccia con le musiche dei suoi film. L'organizzazione è curata da Patrizia Masala dell'Associazione La Macchina Cinema, circolo della FICC. Tra i media partner **Diari di Cineclub**

Papà Walt



Marco Vanelli

Walter Elias Disney – o, più semplicemente, Walt – è stato un cineasta tra i più controversi della storia del cinema: c'è chi lo ha da sempre considerato un genio e un artista e chi un bieco capitalista della peggior specie, capace di condizionare per generazioni il senso estetico infantile nel mondo intero. Di fatto è stato un produttore e non un regista, un tycoon creativo e non un semplice finanziatore di prodotti di successo destinati alle masse. Per dirla all'europea, è stato l'autore dei suoi film anche se materialmente non li ha né disegnati né diretti, ma solo concepiti per affidarli poi alla gestazione dei suoi fidi dipendenti. Soprattutto, che ci piacciono o meno, si deve riconoscere che i film disneyani sono tutto meno che ingenui: ognuno dei lungometraggi presenta infinite sfaccettature narrative, psicologiche, ideologiche e estetiche che non si possono ricondurre a una sola sbrigativa definizione. Il mondo immaginario e quello reale vi convivono: comunicano fra loro, spesso si integrano, ma non sono mai la stessa cosa. Disney tiene ben distinti il principio di piacere e il principio di realtà. Entrambi contano, devono essere vissuti, ma mai confusi. Nel finale de *Le avventure di Peter Pan* (1953) in cielo appaiono delle nuvole: possono sembrare un veliero volante come quello di Capitan Uncino, ma restano nuvole. Ad osservare quella scena dalla finestra aperta della camera dei bambini c'è anche il loro padre, cioè l'incarnazione più ottusa di un principio di realtà che si concretava nel perbenismo britannico. Ed è proprio lui a tentennare di fronte a quelle nuvole, a dire che gli ricordano qualcosa della sua infanzia, a mostrare una crepa nella sua ostilità verso il divo dei suoi figli, quel Peter Pan dai caratteri dionisiaci e vagamente demoniaci che nel film non è più un bambino come nel libro, ma un ragazzino in età preadolescenziale. I due mondi, però, restano separati: se i ragazzi hanno fatto un viaggio nel non-luogo dove regna Peter Pan, ora devono rientrare nell'ordine razionale delle cose e questo non è vissuto come una sconfitta, ma come un naturale passaggio evolutivo nella crescita dei ragazzi. *Bambi* (1942) è un tipico racconto di formazione. Il protagonista passa dall'infanzia all'assunzione di responsabilità, e quindi alla maturità, in un percorso che è metafora di una vita sociale e interiore a un tempo. Disney esprime qui la sua visione pedagogica relativa alla crescita: non c'è trauma nel diventare grandi, ogni fase della vita va attraversata, e fra l'una e l'altra esistono dei riti di passaggio da superare. *Bambi* ne è un esempio perfetto: la sua venuta al mondo è un evento per tutta la foresta, sotto l'attenta osservazione del "grande padre", separato ma partecipe. La maturità pedagogica che permea il racconto si percepisce in particolare nella sequenza che chiude la

prima parte del film: l'uccisione della mamma di Bambi. L'ambiente partecipa allo strazio dei richiami del cerbiatto con una nevicata fitta che fa da barriera ulteriore alla sua vana ricerca, finché il padre (anche qui il principio di realtà) si palesa con la voce e con la sua presenza massiccia. Non ci sono scappatoie: con una fermezza da cui pur traspare affetto, il Grande Cervo mette il figlio di fronte alla verità delle cose. Bambi comprende, lo segue, emette una e una sola lacrima e si allontana dopo essersi voltato una e una sola volta a guardare la propria infanzia perduta. Il padre si ferma per un momento e poi continua il cammino con Bambi che lo segue colmo di dolore ma anche di nuova fiducia. Per Disney la vita procede, senza per questo perdere il suo fascino, anche quando si devono affrontare simili prove. E alla fine sarà Bambi a diventare padre scalzando, senza conflitti, il ruolo di re della foresta al suo proprio genitore. Ne *Il libro della giungla* (1967), l'ultimo lungometraggio firmato personalmente da Walt Disney, di padri putativi ce ne sono due: la saggia pantera Bagheera (realtà) e l'orso mattacchione Baloo (piacere). Le immagini finali di quel film sono idealmente quelle con cui Disney si accomiata dal suo pubblico. Baloo, Bagheera e Mowgli hanno superato la prova più difficile riuscendo a cacciare via la pericolosa tigre Shere Khan. Potrebbero ora vivere tranquilli nella giungla, soltanto con poche briciole e lo stretto indispensabile. Ma passano vicino al villaggio degli uomini e Mowgli vede una sua coetanea che va a prendere l'acqua. È incuriosito dalla novità e si avvicina per guardarla meglio. Lei se ne accorge e gli fa gli occhi dolci. Lui la segue inebetito, non prima di voltarsi a salutare i suoi amici. Baloo gli dice: «Torna indietro!»; Bagheera: «Va' avanti». I due padri, quello che vorrebbe farlo rimanere ancorato all'infanzia magica e spensierata e l'altro che invece vuole che il bambino rientri con i suoi simili, si trovano in competizione fra loro. Vince il sogghignante Bagheera, perché la vita deve fare il suo corso e il crescere, ormai l'abbiamo capito, non è un trauma. La giungla dell'infanzia è terminata, l'orso ha svolto il suo ruolo vicario, ma ora deve prendere il sopravvento la razionalità della pantera. Mowgli allarga le braccia come a dire: è più forte di me, e se ne va, sorridendo, dietro la ragazzina, incontro alla sua nuova vita. Non si volta più, non ha rimpianti.



Ha ragione Baloo, il cucciolo d'uomo poteva diventare un orso perfetto. Ma il rammarico dura un istante: il piacere abbraccia la realtà e insieme se ne vanno via cantando da buoni amici complementari. The End.

Marco Vanelli

cineforum

Rivista
di cultura
cinematografica
edita da

fic Federazione
Italiana
Cineforum

E' uscito Cineforum 561

SOMMARIO 561

editoriale Adriano Piccardi:
La questione intellettuale p. 3

primopiano

Paterson p. 4

Federico Pedroni

Abitare poeticamente il proprio mondo p. 6

Gloria Zerbinati

Il reale, il fittizio, le parole p. 9

Matteo Marelli

No Adult Land p. 12

primopiano

Sully p. 14

Francesco Saverio Marzaduri

La responsabilità e il suo fardello p. 16

Chiara Borroni

Quintessenza dell'uomo eastwoodiano p. 19

i film

Roberto Chiesi

Il cliente di Asghar Farhadi p. 23

Rinaldo Vignati

Il cittadino illustre di Gastón Duprat, Maria-
no Cohn p. 26

Massimo Causo

Monte di Amir Naderi p. 29

Paola Brunetta

Aquarius di Kleber Mendonça Filho p. 32

Mariangela Sansone

È solo la fine del mondo di Xavier Dolan p. 35

Roberto Lasagna

Rogue One: A Star Wars Story di Gareth
Edwards p. 38

Giampiero Frasca

Captain Fantastic di Matt Ross p. 41

Fabrizio Liberti

Sing di Garth Jennings, Christophe Lourdelet
p. 44

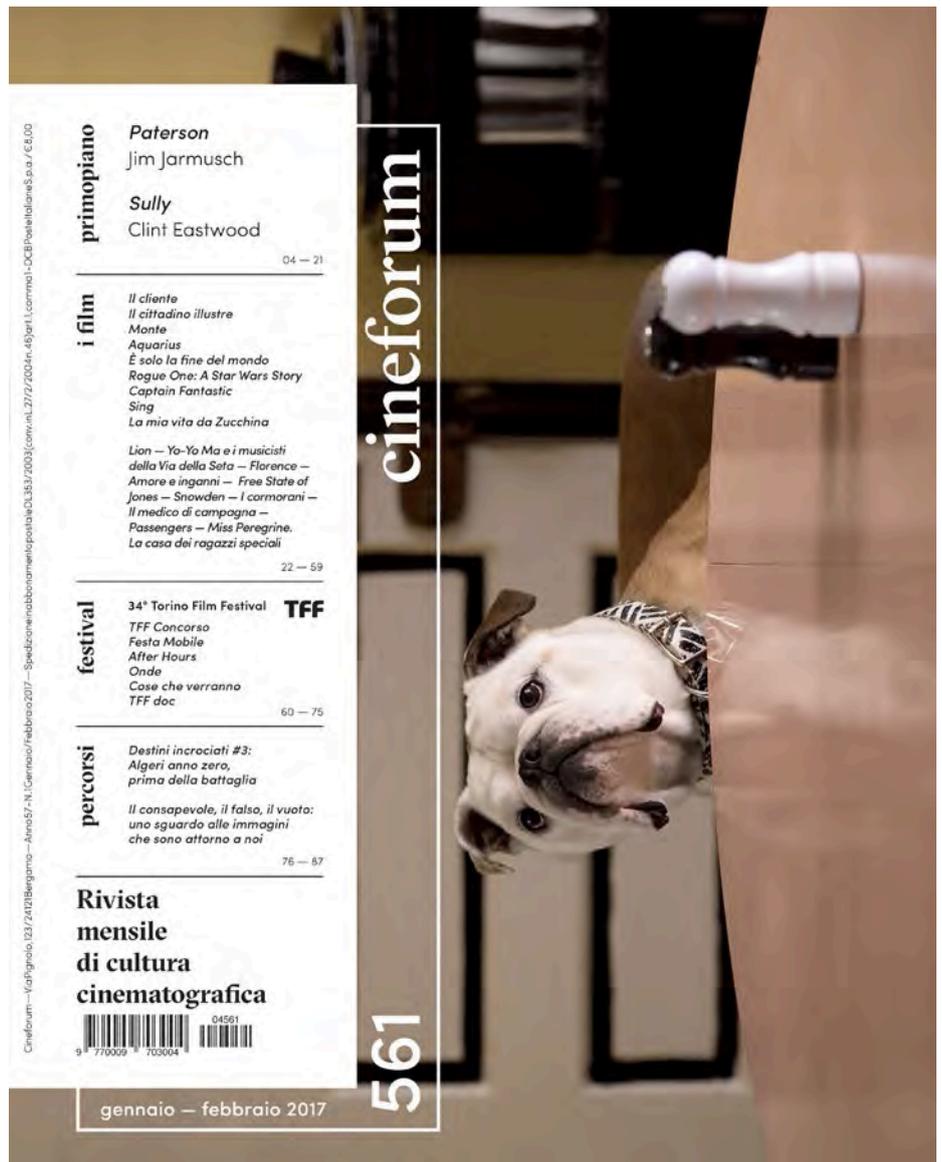
Fabrizio Tassi La mia vita da Zucchini di
Claude Barras p. 47

Tina Porcelli, Fabrizio Liberti, Elisa Baldini,
Andrea Chimento, Alessandro Lanfranchi,
Giuseppe Previtali, Edoardo Zaccagnini, Ro-
berto Chiesi, Stefano Santoli, Simone Soran-
na Lion. La strada verso casa - Yo-Yo Ma e i
musicisti della Via della Seta - Florence -
Amore e inganni - Free State of Jones - Snow-
den - I cormorani - Il medico di campagna -
Passengers - Miss Peregrine. La casa dei
ragazzi speciali p. 50

TORINO FILM FESTIVAL

P. 60

Alberto Morsiani/TFF Concorso: la ricerca del



non banale p. 61
Chiara Zingariello/Festa Mobile: una Festa
più buia. We Kill the Flame p. 65
Giampiero Frasca/After Hours p. 67
Lorenzo Rossi/Onde p. 69
Paolo Vecchi/Cose che verranno p. 71
Alessandro Uccelli/TFF doc p. 73

Percorsi

Anton Giulio Mancino

Destini incrociati #3: Algeri anno zero, prima
della battaglia p. 76

Claudio Gaetani

Il consapevole, il falso, il vuoto: uno sguardo
alle immagini che sono attorno a noi p. 80

libri

a cura di Paolo Vecchi p. 88

le lune del cinema

a cura di Nuccio Lodato p. 90

Cineforum Redazione
Via del Pignolo 123
24121 Bergamo
T. 035.361361 F. 035.341255

La magia del cinema muto

Nascita, sviluppo ed evoluzione del cinema muto, attraverso un Convegno di Studi che si svolge a Cagliari e una serie di originali proposte ed eventi, nell'ambito della manifestazione itinerante "Storie di volti e silenzi – La magia del cinema muto", organizzata da "La macchina cinema" aderente alla FICC, che coinvolge sette località della Sardegna



Nino Genovese

Abituato al grande schermo, al colore, ai film in 3D, al suono stereofonico, agli effetti speciali e, ora, anche al digitale, l'uomo di oggi, che, ormai, non riesce più a stupirsi dinanzi a nulla, probabilmente non può comprendere la genuina meraviglia che provarono i suoi "avi" quando assisterono, per la prima volta, a immagini in movimento: sbiadite, tremolanti, a volte confuse, mute; ma in movimento! E infatti - sebbene oggi sia difficile immaginarlo - c'era una volta un cinema costituito da brevi "vedute", fatto conoscere da avventurosi pionieri, che se ne andavano in giro per il mondo proiettando diversi filmati di vario argomento; e, talvolta, li realizzavano essi stessi, riprendendo persone, scene dal vero, paesaggi, monumenti, scorci caratteristici dei luoghi in cui si trovavano. Dopo questi "imprenditori" di passaggio, cominciano a fare la loro comparsa i primi locali cinematografici in pianta stabile, che - con le loro luci e i loro manifesti - modificano pian piano la geografia urbana di grandi città e piccoli centri, contribuendo - con la loro espansione a macchia d'olio - a far diventare il cinema un'abitudine sempre più diffusa in tutti i ceti sociali. Nel contempo, il cinema, abbandonata la fase pionieristica e i filmati di pochi minuti, affina la tecnica e il linguaggio, finendo con l'acquisire una maturità espressiva ed artistica notevole, supportata, peraltro, dall'avvento del lungometraggio e dalla nascita di una vera e propria industria cinematografica. Così, la ricchezza e la varietà della Letteratura ottocentesca trovano un preciso riscontro nel cinema, che proprio alla Letteratura (oltre che al Teatro) si ispira, non solo trattando tutti i generi e traspone sullo schermo le più famose opere letterarie di tutti i tempi, ma anche attirando a sé grandi attori teatrali e - soprattutto - famosi scrittori, tra cui citiamo solo Giovanni Verga, Luigi Pirandello e Gabriele D'Annunzio. Pirandello fu contrario all'avvento del sonoro, e come lui tanti altri, come Charlie Chaplin, i quali credevano fermamente nell'artisticità del cinema muto, considerando il cinema sonoro una sorta di "ibrido", privo di qualsiasi valenza artistica. Per loro, ed anche per tanti studiosi e storici di oggi, nel periodo del muto è stato detto "tutto"; ma - possiamo aggiungere - è stato anche inventato tutto, sicché il cinema "moderno è già tutto contenuto "in nuce" in quel periodo, che - nel corso del tempo - ha dato vita al colore, agli esperimenti di sonoro,

al grande schermo e perfino al 3D. Se ciò riguarda la "tecnica" (cui il cinema, per sua stessa natura, è strettamente legato), la ricerca e la sperimentazione di un linguaggio sempre più evoluto, che tenga conto delle potenzialità artistiche ed espressive contenute nel nuovo "medium", hanno creato veri e propri capolavori, parte integrante della storia del cinema mondiale. Ed ha anche un vantaggio, il muto: quello di essere una sorta di "hortus conclusus", un periodo limitato, circoscritto, che ha un inizio (28 dicembre 1895, data che segna, per "convenzione" storica, la nascita del cinema, con la prima proiezione avvenuta a Parigi, ad opera dei Fratelli Lumière) e una fine (6 ottobre 1927, che segna l'avvento del sonoro, con la proiezione newyorkese de "Il cantante di jazz" di Alan Crosland); quindi, come tale, esso può essere analizzato, studiato e "sviscerato" in tutti i suoi aspetti. Ma, per molto tempo, su questo lungo e "glorioso" periodo era stato steso un velo, che è stato squarciato solo negli ultimi anni, grazie alle ricerche "coraggiose" di diversi studiosi. Così, ecco manifestazioni, proiezioni, incontri, Convegni di studio, che hanno lo scopo di far conoscere in maniera più



"Sage femme de première classe" (1902) di Alice Guy

approfondita il cinema muto, di esplorarne tutti gli aspetti e i risvolti più interessanti, che - per quanto riguarda l'Italia - si sono svolti (e si svolgono) un po' in tutte le regioni, dalle Alpi alla Sicilia e alla Sardegna. La Sardegna, appunto: dove - per collegarci all'attualità - è in fase di svolgimento una manifestazione itinerante, dal titolo "Storie di volti e silenzi - La magia del cinema muto" (13 febbraio - 29 marzo), realizzata, con il contributo della Regione Sardegna, dall'Associazione culturale "La Macchina Cinema", affiliata alla FICC, in collaborazione con l'associazione "L'Alambicco", la "Società Umanitaria - Cineteca Sarda" e il Cineclub "Fedic" di Cagliari, che tocca sette località dell'isola. Nell'ambito di tale importante rassegna, il 25 febbraio, nella sede della Cineteca Sarda di Cagliari, c'è un Convegno di Studi che - coordinato e moderato dallo scrivente - nell'intento di analizzare il cinema muto dalle origini fino alle sue estreme propaggini - coinvolge esperti e studiosi come Luca Mazzei, Roberto Chiesi, Monica Dall'Asta, Denis Lotti e Giuseppe Pilleri; mentre il 29 marzo il Teatro Comunale di Elmas accoglierà "Buongiorno, vecchio Méliès", recital teatrale sulla vita di Georges Méliès, scritto e diretto da Alessandro Macis per Omero Antonutti: ma sono solo alcuni "elementi" di una manifestazione che intende ripercorrere le tappe salienti del cinema muto e che spicca per la ricchezza, l'originalità e la varietà delle sue numerose proposte.

Nino Genovese

segue a pag. successiva



Buster Keaton - "Il capro espiatorio" (cortometraggio 1921)



Charlie Chaplin "Charlot Vagabondo" (1915)



"La grazia" (1929) di Aldo De Benedetti



"La signora delle camelie" (1915) con Francesca Bertini di Gustavo Serena



Margaret Edwards la Nuda Verità in "Hypocrites" (1915) di Lois Weber



"Suspense" (1913) 10' di Philips Smalley



"L'uomo meccanico" (1921) di André Deed



"La caduta di Troia" (1911) di Giovanni Pastrone



"La souriante madame Beudet" (1923) di Germaine Dulac

Cinema e psicoanalisi

Il lato oscuro dell'anima



Massimo Esposito

...E ora parliamo di Kevin, Regia di Lynne Ramsay, Tratto dal romanzo: *Dobbiamo parlare di Kevin*, di Lionel Shriver. Eva, (interpretata dalla straordinaria Tilda Swinton) è una donna sola che vive una situazione di de-

grado e abbandono; in passato, invece, era stata una donna in carriera, una moglie innamorata e madre di due figli, ed è proprio il suo primogenito, Kevin, ad avere dato avvio alla trasformazione esistenziale della madre. Kevin, ci viene raccontato dall'infanzia; al compimento dei suoi quindici anni mette in atto una strage nella sua scuola, dopo aver ucciso la sorella e il padre. Da questo dramma, che viene ripercorso nelle pieghe più intime del passato, Eva compie una circumnavigazione del proprio vissuto in una dimensione perduta e infelice, quasi una ricerca della teoria del "tutto" per ricostruire a ritroso, un passato difficile da accettare. La cronaca di poche settimane fa: *Ferrara, coniugi uccisi: figlio 16enne confessato. Promise soldi ad amico per aiutarlo*. Nella realtà come nella finzione cinematografica, l'evento principale - la strage - è solo l'epilogo. ...E ora parliamo di Kevin, è un film teorico. La trama non è facile da seguire perché si sviluppa in una serie continua di flashback e di richiami simbolici. Il rosso del pomodoro presente nella scena iniziale è un colore chiave. Il colore rosso sangue della fotografia si fa incessante durante tutta la visione del film (anche se privo di scene cruente), dando una direzione ben precisa alla trama; quasi un elemento profetico. Il rosso della marmellata spalmata con rabbia da Kevin sul tavolo; il rosso della vernice che anonimi vicini di casa usano per imbrattare la casa fatiscente di Eva; il rosso dei barattoli di tomato soup al supermercato; il rosso delle labbra di Kevin; il rosso di quel sangue che non si vede, ma scorrerà abbondantemente. Gli sguardi. Sequenze ripetute più volte quelle degli sguardi tra Eva e Kevin. Gli sguardi taglienti di Kevin bambino sembrano riflettere una percezione reciprocamente distorta di quello che passa da un cervello all'altro. Un rapporto difficile, profondo e disperato come un amore impossibile e contrastato come quello di un figlio non accettato, quasi rifiutato e di una madre demolita dal senso di colpa per l'ostilità che prova nei suoi confronti pur amandolo. In secondo piano, il padre e la sorella Celia, adorabile e allegra, amata dai genitori e mal



sopportata da Kevin. Il marito di Eva, Franklin (l'attore J.C. Reilly) è una persona espansiva e psicologicamente stabile; il quadro di una famiglia "felice" con una solida posizione economica è pronto per decomporsi inesorabilmente. Franklin è il genitore "buono", non

distruggere la madre senza ucciderla. Due momenti chiave fanno da contrappunto: il primo passaggio riguarda un piccolo ferito che Eva per errore procura al figlio. Kevin utilizzerà spesso questa vecchia ferita per ricattare la madre. Il secondo; in un raro dialogo

Kevin fa notare alla madre che abituarsi a qualcosa non significa farcela piacere, «come te con me». I pronomi utilizzati da Kevin, "il noi", mostrano tutta la consapevolezza precoce di Kevin bambino riguardo le difficoltà della madre nei suoi confronti. Kevin ed Eva malgrado tutto si somigliano, sia fisicamente, nella loro bellezza insolita che nella profondità dell'anima. Eva pur percependo le difficoltà di crescita e sviluppo del figlio vive strana questo rapporto. Come ogni madre comune consulta anche dei medici, che non trovano nulla di patologico in Kevin. Tuttavia per avvicinare la trama ad una interpretazione psicologica si può accennare alla c.d. "teoria dell'attaccamento ed effetto nell'età adulta" [1]. Il rapporto genitoriale squilibrato è la linea guida che permette lo sviluppo della storia e dà colore al film. Ora che Kevin è un giovane adulto può mostrare tutto il suo disinteresse per l'"altro"; metterà in scena (con una preparazione meticolosa la strage nel liceo) tutta la sua freddezza emotiva. Kevin si lascia ammanettare senza opporre resistenza e, mentre viene portato via, lancia l'ennesimo sguardo fisso verso la madre chiusa tra le sirene delle autoambulanze. Lo stesso sguardo lo dirigerà alle telecamere per una terribile dichiarazione per



dire, con estrema follia che: "...nessuno avrebbe parlato di me se avessi preso un bel voto in matematica, mentre le persone che guardano la tv, guardano persone come me..." Ad epilogo, il suo agire criminale fa ripensare che la sua infanzia sia stata una lenta ed inesorabile preparazione a

segue a pag. seguente

dissente, non ostacola, tuttavia non è in grado di cogliere le profondità della personalità del figlio che Eva sembra leggere dai primi momenti di vita di Kevin. Gli sguardi di Kevin bambino si mostrano già pieni di segni premonitori che vanno oltre. Gli atteggiamenti infantili fanno intuire una volontà nascosta di

segue da pag. precedente
 un disturbo antisociale. In Kevin, sia bambino che adolescente, si mostrano evidenti i segnali di: "sviluppo mentale infantile, relazione perversa, identificazione proiettiva, assenza di rimorso [2], di-



sturbo della condotta". A parere degli esperti, tutte spie di un possibile disturbo psico-patologico sebbene molti di questi siano curabili. Negli Stati Uniti, persone coinvolte in episodi analoghi, omicidi o stragi di massa, circa il 60 per cento degli adulti e quasi il 50 per cento dei ragazzi fra gli 8 e i 15 anni non avevano ricevuto cure nel corso dell'anno precedente. Questo ragazzo, fattore "critico" della propria famiglia, diviene simbolo ed elemento demolitore. Ancora una volta la così detta "normalità" si fa labile e illusoria. E' chiaro che la storia non parla di una famiglia con problemi, ma di una esperienza dolorosa. L'esperienza di Eva e di suo figlio Kevin li porta a ritenere disperato e senza fine ogni possibile futuro. In questa ricostruzione del passato, attraverso i ricordi, Eva sembra ritrovare un relativo sollievo. Non crede più a nulla e ha assorbito tutto. Kevin, ormai maggiorenne, deve essere trasferito dal carcere minorile. Gli sguardi fissi tra madre e figlio con lunghi silenzi che si ripetono da anni, poche volte al mese. Un colloquio breve, Kevin cede ad una lieve tensione emotiva. Eva, che aveva creato questo "mostro", con un abbraccio si richiude su di lui. Un film aspro, crudo, una storia familiare che esplora con inconsueta lucidità i lati più oscuri dell'animo umano.

Massimo Esposito

[1] Teoria dell'attaccamento di John Bowlby: "Se il fatto che i bambini piccoli non siano mai completamente o troppo a lungo separati dai loro genitori fosse diventato parte della tradizione, allo stesso modo in cui il sonno regolare e la spremuta d'arancia sono diventate consuetudini nell'allevamento dei piccoli, credo che molti casi di sviluppo nevrotico del carattere sarebbero stati evitati." (John Bowlby)

[2] Va chiarito che il Disturbo della Condotta può essere diagnosticato in soggetti che hanno più di 18 anni[...]

Filmografia: "... e ora parliamo di Kevin" di Linne Ramsy; "Bowling a Columbine", documentario di Michael Moore, Riferimenti bibliografici: Shriver L., "... e ora parliamo di Kevin"; Una base sicura-Applicazioni cliniche della teoria dell'attaccamento, di John Bowlby; Disturbi dell'attaccamento-Dalla teoria alla terapia, di Karl H. Bri

<https://youtu.be/n7TEfQx8ILY>

Teatro

Human

Il teatro è in grado di rivestire il ruolo di coscienza critica della società?



Giuseppe Barbanti

E' ormai dalla seconda metà del secolo scorso che in Italia il teatro, anno dopo anno, è venuto perdendo la funzione di privilegiata coscienza critica della società. Eppure *Human*, lo spettacolo scritto a più mani da Lella Costa e Marco Baliani, si è preso la briga di affrontarlo in maniera esclusiva un tema sicuramente scottante di questi tempi, i migranti e l'accoglienza che assicura loro l'Unione Europea. Insieme ai due grandi attori-autori, incontriamo anche quattro giovani interpreti (David Marzi, Noemi Medas, Elisa Pistis e Luigi Pusceddu), le musiche originali di Paolo Fresu e i magnifici costumi di Antonio Marras. "Perché si mettono in viaggio sapendo in partenza che forse moriranno? Per quel forse" si chiede in uno dei primi quadri dello spettacolo, uno dei giovani interpreti. In questa frase di Baliani e Costa una sintesi di una delle tante riflessioni che è in grado di stimolare nel pubblico lo spettacolo: testimonianze dirette, brandelli di vita vissuta, racconti raccolti da chi si è spostato da una riva all'altra di un mare, il Mediterraneo, che invece che unire ha finito con il trasformarsi per parecchie migliaia di profughi in un cimitero. L'approccio è lirico: nella prima scena si scava nel passato, nella letteratura latina per far riemergere l'identità profonda delle popolazioni mediterranee. Il duetto iniziale, protagonisti Baliani e Costa, è tutto impostato sul mito ovidiano di Ero e Leandro, amanti divisi dall'acqua, ricordandoci che tutta la storia dell'umanità è, in buona sostanza, viaggio e incontro. Ne emerge una sorta di oratorio, diviso in quadri autonomi e connessi al tempo stesso, che traccia attraverso i millenni un percorso che giunge fino ai giorni nostri per dar conto delle diverse sfaccettature che è venuto nei secoli assumendo un fenomeno che si ripresenta costantemente nella storia dell'umanità: chi emigra per lavoro, come facevano tanti italiani le cui condizioni erano ai limiti della sussistenza nel secolo che va dal 1875 al 1975, chi emigra per scappare dalle guerre e dai genocidi. Si procede per scene di diverso impianto, ciascuna delle quali presenta la questione sotto un aspetto diverso. Solo a far mente locale sulle diverse migliaia di morti affogati negli ultimi vent'anni nel braccio di mare che separa la Sicilia dalla Libia è evidente che ci dovrebbero essere tutti i presupposti per assistere ad una messa in scena che non si limiti a disorientare il pubblico, a dar conto dello smarrimento collettivo che investe milioni di italiani di fronte a queste notizie

ma si riveli, invece, in grado di toccare nel profondo gli spettatori, provocando quell'angoscia che sempre più di rado si diffonde nelle platee teatrali. Questo non accade: da un lato le paure di chi scappa dalla propria terra, dall'altro le inevitabili contraddizioni di chi accoglie, che vengono risolte in maniera accattivante ma non sempre convincente ricorrendo a figure come la colorita signora anziana veneta interpretata da Lella Costa che alterna alle dilaganti banalità sul tema soprassalti di indubbia faticosa consapevolezza sull'umanità, appunto, dei migranti. La drammaturgia non procede nel solco di una trama principale, ma si snoda attraverso quadri provvisti di una propria autonomia: certo citazioni come questa dell'Antigone di Sofocle "Molte sono le cose mirabili, ma nessuna è più mirabile dell'uomo" sono in grado di dar conto dello spessore di un dibattito destinato a non aver fine. Elementi portanti di una messa in scena che dispiega più punti di forza nel suo impianto sono le luci di Loic Francois Hamelin e le musiche sorprendenti di Paolo Fresu, che accompagnano in

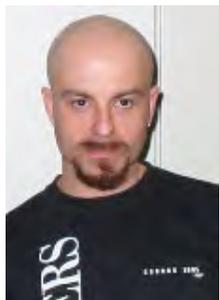


maniera veramente originale il susseguirsi dei quadri. Scene e costumi sono di grande impatto: dominano le tonalità rosso e bruno in un accostamento di rara efficacia, perché richiama il rosso sangue delle vittime del mare. Lo spettacolo è, infine, il momento più significativo di un progetto teatrale 'Human', nato dalla collaborazione fra Sardegna Teatro, Mismaonda Srl, Marche Teatro ed Eni, mirato a favorire il coinvolgimento degli studenti delle scuole superiori di alcune delle città toccate dalla tour della pièce. L'obiettivo è quello di innescare una riflessione tra le giovani generazioni sul tema dei diritti umani, della migrazione e della trasformazione del tessuto sociale, mediante una produzione anche di scritti che tragga spunto da alcune parole chiave dello spettacolo: umano/fuga/noi/confini/sguardo. Al termine del progetto, saranno selezionati dai racconti scritti dai ragazzi materiali per la sceneggiatura di un cortometraggio.

Giuseppe Barbanti

Festival

67° Berlinale



Simone Emiliani

Il gesto più clamoroso lo ha fatto Aki Kaurismäki durante la cerimonia di premiazione. Il cineasta finlandese non è salito sul palco per ritirare il premio alla regia per *The Other Side of Hope*, di gran lunga il miglior film della competizione, ha ringraziato e ha usato il premio come microfono. Probabilmente si aspettava il massimo riconoscimento, l'Orso d'oro, andato invece a *On Body and Soul* della cineasta ungherese Ildikó Enyedi, che mette in mostra le pulsioni sentimentali e le difficoltà a manifestarle tra il direttore finanziario di un mattatoio di Budapest e la responsabile della qualità. Un cinema in sottrazione, fatto di gesti e sguardi, dal montaggio rapido, realizzato da una delle registe più famose nel suo paese (il suo *My 20th Century* è stato inserito tra i 12 film ungheresi più importanti di tutti i tempi) che a tratti eccede in qualche verbosità di troppo però al tempo stesso riesce a tenere in equilibrio il realismo quotidiano con l'elemento onirico. A sei anni di distanza da *Miracolo a Le Havre*, Kaurismäki resta oggi in Europa uno dei cineasti più riconoscibili in un cinema che guarda sempre alla rarefazione di Ozu ma che ultimamente si avvicina sempre di più a quel non-sense e straniamento di quello di Tati. Dialoghi ridotti al minimo, inquadrature fisse e uno sguardo politico stavolta impietoso su come la Finlandia accoglie i rifugiati. *The Other Side of Hope* è ancora un racconto amaro di solitudini, quello del cittadino siriano Khaled che cerca di ottenere asilo politico e del venditore ambulante Wikström che dopo aver vinto al gioco apre un ristorante in un angolo remoto della città. Un'opera, quella di Kaurismäki, che appare sempre di più di quello di un alieno che scende sulla terra e carica la normalità di un umorismo grottesco contagioso. Certo, il responso della giuria presieduta da Paul Verhoeven ha certamente lasciato meno perplessi di altri, soprattutto per la scelta di premiare l'ottima Kim Min-hee per il coreano *On the Beach at Night Alone* di Hong Sang-soo, altra felice variazione tra cinema e vita del suo cinema tra Amburgo e la Corea. Ma il film di Kaurismäki, oltre a meritare l'Orso d'oro, poteva almeno ottenere il premio per l'interpretazione maschile (l'ideale sarebbe stato un ex-aequo a Sherwan Haji e Sakari Kuosmanen) andato invece a Georg Friedrich protagonista dell'anonimo *Bright Nights* di Thomas Arslan. Tra i premiati ci sono anche *Felicité* di Alain Gomis (Orso d'argento Gran Premio della giuria) e il cileno *A Fantastic Woman* di Sebastián Lelio che vede tra i produttori

anche Pablo Larraín. Che Berlinale è stata? A fasi alterne, con un concorso migliore di quello disastroso dell'anno precedente di cui vanno ricordati anche *Ana, mon amour* del rumeno Calin Peter Netzer (che aveva vinto qui nel 2013 per *Il caso Kerenes*), un pugno nello stomaco di una storia d'amore tormentata che sa filmare con immediata efficacia gli attacchi di panico e i segni di follia e che lascia solo qualche dubbio nei salti in avanti e indietro nel tempo, esigenze stilistiche per mostrare soprattutto la mutazione fisica dei due protagonisti. Tra gli altri titoli presenti, vanno ricordati anche *Colo* della portoghese Teresa Villaverde



Orso d'oro all'Ungheria "On Body and Soul" di Ildikó Enyedi



"The Other Side of Hope"



"On Body and Soul"



"Call Me By Your Name" (Chiamami con il tuo nome)

sugli effetti della crisi economica in una famiglia composta da madre, padre e figlia e il difficile, controverso *Pokot* di Agnieszka Holland, ambientato al confine tra Polonia e Repubblica Ceca, un detour impazzito tra giustizia e



vendetta. L'unico italiano presente al festival è stato Luca Guadagnino con *Call Me By Your Name* (*Chiamami con il tuo nome*), girato in inglese e parlato poi anche in francese e in italiano. Ancora un cinema di passioni e desideri, fisico e astratto, che fonde quasi i protagonisti con i luoghi dove vivono. Trascurato in Italia, amato dalla critica statunitense, realizza con *A Bigger Splash* forse il suo miglior film, ancora fatto di percezioni più che di azioni (del tempo della sessualità). E ad oggi s'impone nella schiera dei più importanti registi italiani. La Berlinale appare sempre come una macchina organizzativa inappuntabile. Si sente la sua presenza in ogni angolo di Berlino e le sale sono quasi sempre tutte piene. Ma c'è qualcosa che lo rende più distante rispetto a Cannes o le migliori edizioni di Venezia. Come se fosse impermeabile rispetto agli altri, potendo appunto contare sulla presenza del pubblico. E alcuni eventi, come la chiusura fuori concorso con *Logan* di James Mangold, terzo spin-off della saga X-Men, non abbia la risonanza che merita. Inoltre c'è uno scarto troppo grande tra le opere migliori e quelle modeste del concorso. Certo, più che per la stampa, Berlino è importante anche per gli addetti agli altri festival, per le sezioni di Panorama, Forum e il mercato dove fare delle scoperte da lanciare in altri eventi. Ma il suo limite è sempre quello: la sua perfezione implica la sua chiusura.

Simone Emiliani

Il Michelangelo del Fumetto: Tanino Liberatore



Davide Deidda

Parlare di Tanino Liberatore senza conoscere un minimo il suo percorso artistico è cosa ardua o perlomeno che comporta il rischio di non comprenderne a fondo l'essenza e non rendergli appieno giustizia. Eppure questa affermazione può sembrare

strana dal momento che in alcune opere più o meno recenti è contenuto forse tutto il suo mondo. Questo mondo incomincia da un (allora) ragazzo, all'anagrafe Gaetano, nato a Quadri (neanche fosse destino), che, ormai quasi 50 anni fa, incontrò un gruppo di baldi giovani rivoluzionari destinati a cambiare per sempre il fumetto sulla penisola e nel mondo. Si trattava nientepopodimeno che di Stefano Tamburini, Massimo Mattioli, Andrea Pazienza e Filippo Scozzari e il loro incontro era dovuto alla loro collaborazione nella rivista Cannibale. Liberatore aveva già avuto modo di conoscere Pazienza al liceo artistico di Pescara, mentre fu la visione di alcuni ritratti di musicisti (come Brian Eno, Robert Wyatt, Frank Zappa) a far scattare la scintilla in Tamburini ("ma questi sono i miei musicisti preferiti!" furono le sue parole, secondo quanto riportato da Liberatore in un'intervista). Da questo magico sodalizio nacque, insieme a Pazienza, il personaggio di Rank Xerox, che dopo la sua breve vita in bianco e nero (prima su Cannibale e poi, per un'ultima piccola storia, su Il Male), approdò nel 1980 sulla neonata Frigidaire, ma in tinte completamente nuove. Prima di tutto era divenuto, con una crisi, Ranxerox, in seguito ad una lettera di ammonimento scritta dall'azienda di fotocopiatrici (come quella con la quale, a opera di uno "studente delinquente" era stato creato Rank) omonima al personaggio, inviata direttamente alla redazione de Il Male. E secondo (ma primo per importanza) l'aspetto grafico del personaggio. Prima affidato alle matite di Liberatore e Pazienza, e agli inchiostri e ai retini di Tamburini (che comunque continuava a curare dialoghi e sceneggiature), era ora stato dato dal suo creatore in eredità alla mano completa di Liberatore. Le folli, sboccate e spassose trame intricate da Tamburini trovavano nei disegni dell'artista una dimensione nuova. L'abilità nel raccontare quella Roma futuristica, divisa a livelli, punk e ultraviolenta, nelle avventure di un coatto sintetico, innamorato della minorenni tossica Lubna, esplose attraverso tutte le sue flessioni di muscoli e cavi. L'uso del colore è mirato anch'esso alla violenza visiva, con l'uso dei pennarelli. Illuminante fu per Liberatore la storia di Pazienza "Armi", apparsa su alteralter, dove vide per la prima volta la potenzialità che tale strumento poteva avere. Egli però incominciò a studiare questa tecnica, utilizzando anche le matite colorate (e, più tardi, degli acquarelli a china), ottenendo

un effetto pittorico e una potenza plastica che portò Frank Zappa (per cui realizzò la copertina del disco "The Man from Utopia", nel 1983) a definirlo "il Michelangelo del fumetto". Difficile dire se Liberatore sia un pittore prestato al fumetto o un fumettista prestato alla pittura, ma è davvero questa una domanda da farsi? La totale libertà di espressione che una rivista come Frigidaire, che rappresentò un'avvan-

dalle labbra e dai capelli dei personaggi. I colori accesi dipingono questo mondo dove Ranxerox sembra, nonostante sia un robot, l'unico a provare dei sentimenti (seppure artificiali). Questo universo tragicomico è fatto di esagerazioni. Esagerazione nella violenza, nel sesso, nella droga. La droga: quella che nel 1986 stroncherà la vita del trentenne Tamburini e che due anni più tardi priverà della pos-



Illustrazione di Tanino Liberatore raffigurante Ranxerox e Lubna, realizzata per la copertina della prima raccolta in volume delle storie del personaggio, a opera della Primo Carnera Editore, nella collana Grandi Albi di Frigidaire, 1981

guardia senza precedenti nel panorama artistico culturale del paese, permise all'autore di rappresentare qualsiasi cosa senza veli e un fumetto come questo non poteva che esistere in un simile ambiente. Oltre che uno scultore del corpo umano su carta, Liberatore si mostra già su Ranxerox come uno stilista e un designer eccezionale: le scene di folla nelle storie di Ranx diventano occasione per ritrarre personaggi vestiti in fogge (e colori) più svariati (per non parlare degli outfits del protagonista, ovviamente). Rosa, fucsia, rossi, blu shock vengono sparati sugli occhi del lettore, persino (o soprattutto)



Quadro di Tanino Liberatore, 2010

sibilità di invecchiare Andrea Pazienza. Sebbene Liberatore riprese il personaggio anni dopo per concludere l'ultima storia di Ranxerox (lasciata monca dalla scomparsa del suo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

creatore), su sceneggiatura di Alain Chabat (regista per il quale collaborò come -guarda caso- creatore dei costumi, anche nel film Asterix & Obelix – Missione Cleopatra, lavoro per il quale vinse un premio César), il personaggio rimarrà per sempre legato alla visione di Tamburini, irripetibile e legata, oltre che alla coppia di autori, a un certo contesto e clima. Dal momento che le storie del robotto con gli occhiali si diffusero in pochissimo tempo nel mondo, pubblicate e tradotte in paesi come Spagna, Francia (dove l'autore si trasferì nel 1982 e dove tutt'oggi, salvo qualche breve capatina in terra natia, risiede e lavora), Stati Uniti e Giappone, questo fumetto ebbe un'influenza notevole non solo nel mondo del fumetto, ma anche del cinema di fantascienza del periodo (per esempio nel film Blade Runner, di Ridley Scott). Nel corso degli anni Tanino Liberatore, oltre a lavorare per il cinema (suoi anche alcuni disegni per Ghostbusters, di Ivan Reitman) ha continuato a disegnare, per lo più storie brevi (per la maggior parte inedite in Italia), illustrazione, quadri e la storia "Lucy", scritta da Patrick Norbert (anche questa, purtroppo, inedita nel nostro paese). Lucy rappresenta per Liberatore il primo approccio completo alla pittura digitale e sarà per lui fondamentale, poiché dopo questo lavoro continuerà la via della sperimentazione, riprendendo in mano tecniche tradizionali che non utilizzava dai tempi del liceo, come la pittura a olio, le tempere, l'acquerello, il carboncino, non disdegnando comunque, oltre al computer, strumenti particolari, come la gomma elettrica, che permette di lavorare per sottrazione. I lavori più recenti di Liberatore mostrano (continuano a mostrare, come già facevano quelli di tre decenni or sono) un'espressività artistica disarmante, esplosiva. La rappresentazione di un erotismo crudo, violento, ma allo stesso tempo sottile, unico, mai banale. Le sue "fammes" non sono mai uguali (nel volto, nell'età, nell'etnia, nel fisico, nel vestiario, nelle intenzioni) eppure sono indistinguibili. La carne incontra la carne in uno sposalizio di pelle e muscoli dove due corpi diventano uno solo, il colore ci aggredisce e sembra volerci stritolare nel suo caldo abbraccio. C'è un quadro, in particolare, realizzato nel 2010 che potrebbe riassumere (o meglio contenere) tutti (o quasi) gli aspetti peculiari dell'arte di colui che Jodorowsky ha definito "l'animale" del disegno (in un paragone con Cadelo, che ne è invece, a sua detta, "l'intellettuale"). In quest'opera (vedi immagine), dipinta su tela, c'è l'aggressività, c'è quell'istinto animale, che viene dalle viscere, c'è il cuore, lo stomaco e la testa, c'è l'amore, l'odio, la violenza, il sesso, l'insulto, c'è la grafica tamburiniiana, la vitalità totalizzante pazienziiana, c'è un corpo che ci parla e ci invita a scoprirlo e a scoprire noi stessi e che ci dice che in fondo, se non le si pongono dei limiti, l'arte può arrivare dappertutto.

Davide Deidda

Al cinema

Ho amici in Paradiso



Paola Dei

Nelle sale cinematografiche dal 2 febbraio 2017, la commedia di Fabrizio Maria Cortese con Fabrizio Ferracane, Valentina Cervi, Antonio Catania, Antonio Folletto, Enzo Salvi, Emanuela Garuccio, Erica Blanc, Christian Iansante, è un'opera prima ambientata all'Istituto Don Guanella di Roma, dove il regista per due anni ha tenuto un corso di recitazione facendo amicizia con i pazienti ai quali li lega tutt'ora affetto e stima. Delicato, leggero eppure pieno di quella energia che risolveva la nostra anima, il film sgombra la nostra mente da stereotipi ed evoca la compassione e l'amore. Dedicato da Cortese al figlio Lorenzo, il film ci racconta il percorso di una improbabile amicizia fra un sedicente uomo d'affari e un gruppo di disabili ospiti di una casa accoglienza di Roma. La storia è quella di Felice Castriota, affarista e faccendiere pugliese, interpretato da Fabrizio Ferracane, che, accusato di aver riciclato soldi della mafia, cerca di ottenere clemenza dalla giustizia fornendo il nome del boss per cui ha lavorato. Il tribunale in virtù della sua collaborazione, lo condanna ad un anno di servizi sociali in regime di libertà vigilata presso il Centro Sociale Don Giannella di Roma diretto da Don Pino, interpretato da Pino Catania, figura ispirata a Don Pino Venerito, reale responsabile del centro che ha commentato: "Le persone con disabilità si trasformano da oggetto di percorsi di riabilitazione a soggetti di riabilitazione: è questa la vera inclusione sociale". Qui Felice, abituato fino a quel momento a trattare esclusivamente affari ed a misurare il valore della vita in denaro, scopre lentamente altre realtà ed altri obiettivi; giorno dopo giorno si affeziona agli ospiti della struttura e insieme a loro si rende conto che la vita non è una gara o una competizione lungo una strada che non offre alternative, sperimenta il valore della solidarietà, il gusto del fare del bene agli altri, la gioia del cogliere le piccole cose della quotidianità. Con loro Felice gioca, ride, scherza, si confida. Dal canto loro i tenerissimi ospiti dispettosi, giocherelloni, affettuosi, si affeziono a lui grazie alla grande capacità delle anime semplici di riuscire a vedere il bello e il buono ovunque. Nella struttura lavora la psicologa Giulia, interpretata da Valentina Cervi, calata perfettamente nella parte che ha raccontato di aver detto sì al progetto prima ancora di aver letto il copione e di essersi dovuta spogliare di tutte le sovrastrutture per poter lavorare con i veri disabili perché

loro difficilmente seguono un copione alla lettera: "Lavorare con i pazienti è stato come recitare al fianco di una grande star, un'esperienza che non si dimentica". Il clima e le atmosfere che Cortese riesce a realizzare ci conducono con delicatezza nel mondo dei diversi, in parte reali, in parte interpretati da attori professionisti. Tutto è assolutamente fuori dagli stereotipi comuni ai quali siamo abituati quando si parla di diversità e il mix fra vero e recitato è dosato in maniera armonica; in ogni scena si respira piacevolezza. Gli ospiti del centro si sono divertiti veramente, hanno fatto amicizia con Ferracane e per loro è stato terapeutico recitare, rivedersi sullo schermo e stare a contatto con attori professionisti, fra cui Antonio Folletto, nei panni di un giovane emilegico che si innamora di una ragazza down, una giovane attrice che si è detta felice di aver partecipato al progetto. "A



quelli come lui fanno schifo quelli come me" dice Antonio a Felice in una delle scene del film, ma dopo la trasformazione del danaroso affarista le distanze non sono poi così scontate. Esilarante la scena in cui i disabili, che già hanno salvato Felice dal punto di vista morale, cercano di salvarlo anche dal punto di vista fisico, molti l'hanno accostata ad una delle sequenze di *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, ma non sono mancati parallelismi anche con il film *Si può fare* e neppure con la Comédie Française e i film *Quasi amici* e *La famiglia Belier*, ciò che è certo è che il tema dell'inclusione ha ripercorso anche altri progetti ispirati a questi percorsi, tanto per citarne uno: *La giornata di uno scrutatore* interpretata da Luigi Diberti e dagli ultimi ospiti dell'OP di Siena. Deliziose anche alcune frasi come: "Com'è fare la pipì in Puglia?" o: "Non posso rispondere a due domande insieme". Ben mixate le musiche ed entusiasmanti i momenti girati in macchina mentre gli ospiti disabili si recano in Puglia per recuperare il nuovo amico Felice, divenuto ormai uno di loro. Mancano tasselli importanti che avrebbero potuto dare al film anche la dimensione della profondità, e alcune caratteristiche fondamentali sulla personalità di Felice e sulla sua conversione, ma rimane l'ammirevole lavoro di inclusione che ci auguriamo possa ripetersi in altre commedie di foggia italiana. D'altronde non è semplice fare una disamina approfondita e prolungata su un tema tanto complesso senza scendere nella malinconia e rendere solenni scene leggere, rimane invece ben visibile quello che ha preceduto la realizzazione dell'opera; il tempo vissuto nella struttura da Cortese e ciò che è avvenuto dentro di lui. Il film è stato presentato in anteprima alla Festa del Cinema di Roma 2016.

Paola Dei

House of Cards e The Young Pope: la contraddizione dei simboli del potere



Ilaria Lorusso

Cinquecento anni fa Machiavelli esponeva ne *Il Principe* l'idea che tra politica ed etica non ci fosse alcun nesso. Egli riteneva che chi opera per mantenere il proprio potere, se necessario, dispone della facoltà di agire in qualsiasi modo ritenga opportuno, per

quanto moralmente discutibili possano essere le sue scelte. Le sue teorie verranno in seguito manipolate e distorte nella dottrina del "machievellismo", espressione di un utilitarismo spietato, un esercizio del potere che si serve di escamotage subdoli o di mezzi violenti. A secoli di distanza dalla loro formulazione, queste teorie approdano in televisione e trovano espressione prima in *House of Cards* (2013) poi in *The Young Pope* (2016). Entrambe dotate di cast d'eccezione, le due serie tv, tanto amate quanto criticate, narrano le vicende rispettivamente del deputato del partito democratico americano Frank Underwood (Kevin Spacey) e di sua moglie Claire (Robin Wright) e del primo papa americano Pio XIII, Lenny Belardo (Jude Law), affiancato dalla sua fida suor Mary (Dianne Keaton) e ostacolato dal Segretario di Stato della Santa Sede, cardinale Angelo Voiello (Silvio Orlando). Il punto cardine in comune alle due serie tv sono le strategie messe in atto dai protagonisti, volte all'affermazione e al consolidamento del loro potere. Nulla di quello che viene fatto è mai lasciato al caso, tutto viene calcolato con freddezza e precisione, perché sia nell'ambiente della Casa Bianca che nel Vaticano non sono concessi errori né perdono. E per scongiurare la possibilità di sbagliare qualcosa, Frank Underwood e Lenny Belardo fanno propri i caratteri della volpe – l'astuzia e la furbizia – e del leone – la forza e la tenacia, le caratteristiche del Principe perfetto, che permettono loro di agire con accortezza sorprendente e di elevarsi man mano verso gli scopi cui mirano: per Frank la Presidenza degli Stati Uniti d'America, uno dei ruoli più importanti e potenti a cui un essere umano possa aspirare, per Lenny l'utopia di una Chiesa volta solamente all'adorazione pura di Dio, smisurata e incorrotta, che i fedeli devono sostenere senza comodità e contraddizione, sopportando qualsiasi tipo di fatica e dolore. I due protagonisti sono dotati di un'intelligenza propriamente machievellica, cinici manipolatori che non hanno paura di essere temuti, anzi convinti che la paura sia uno dei mezzi chiave per costruire e mantenere il castello della loro autorità, e disposti a tutto pur di ottenere quello che vogliono, spingendosi persino a decidere loro per la vita degli altri. E per quanto crudeli possano essere, non è proprio questa l'essenza stessa del potere? Sentirsi liberi di poter

fare qualsiasi cosa senza doversi preoccupare delle conseguenze, perché nessuno è in grado di punire esseri talmente potenti. Sì, esseri senza aggettivi, perché è quello che loro vorrebbero diventare, qualcosa che appunto non è più umano ma va molto oltre, privi delle debolezze e dell'incoerenza tipiche della nostra specie. Eppure, nonostante il loro ingegno privo di scrupoli che rende difficile reputare le loro azioni frutto di una mente umana, i due restano irrimediabilmente uomini, e le loro debolezze non li abbandonano. E ad ostacolare la loro natura di freddi calcolatori è proprio ciò che più tipicamente e banalmente caratterizza l'umano: gli affetti. Frank vive un rapporto travagliato con la moglie Claire, donna incredibilmente simile a lui: i due sono legati da un amore tossico, soffocante, che sfocia non troppo raramente in tradimenti e segreti, e i due si ritrovano a riprodurre nella loro relazione gli stessi meccanismi di manipolazione che utilizzano nella loro vita professionale, colpendosi l'un l'altro senza pietà. Lenny è segnato invece dal dramma dell'abbandono dei genitori, due hippies che, per viaggiare libera-



mente, lo lasciano in orfanotrofio. Sebbene questo episodio l'abbia segnato e ferito, neanche da adulto rinuncerà mai all'idea di poterli

invece andrà in crisi, e Underwood dovrà adoperarsi in ogni modo perché il suo castello di carte non crolli. Con dei personaggi di questo



ritrovare; in questo suo disperato desiderio suor Mary e il cardinale Voiello individueranno il motivo del suo comportamento spregiudicato e tenteranno in tutti i modi di soddisfarlo, sempre fallendo. Questi aspetti della vita privata dei protagonisti mostrano una grande verità: qualsiasi uomo, anche il più spietato, in quanto essere umano ha le proprie intime debolezze incancellabili che possono rivelarsi gli unici fattori in grado di far crollare la maschera autoritaria, e nelle due serie è proprio ciò che avviene: per il Papa si avranno risvolti più positivi, il suo comportamento si farà più magnanimo; la vita del deputato

calibro non stupisce lo straordinario successo conseguito dopo la messa in onda di queste serie tv, di cui ora si aspettano impazientemente la quinta stagione nel caso di *House of Cards* e la seconda per *The Young Pope*. Fare previsioni al riguardo sarebbe azzardato, poiché nonostante le loro debolezze restano comunque due dei più controversi e imprevedibili personaggi mai concepiti, direttamente scolpiti nella materia stessa del potere. Quindi, a noi non resta, come sudditi-spettatori, che starli a guardare, godendoci tutta la suspense e la trepidazione che riescono a trasmettere.

Ilaria Lorusso

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

La televisione del nulla e dell'isteria (III^a)

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

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

(Non abbiamo la certezza che questa citazione sia di Giacomo Devoto o Ennio Flaiano, ma va bene lo stesso. il concetto tiene. La profezia si è avverrata)



Alessandro Cecchi Paone



Alessia Marcuzzi



Alfonso Signorini



Antonella Clerici



Marco Amleto Beelli noto come divino Otelma



Barbara D'Urso



Fabio Fazio



Gigi Marzullo



Fabrizio Frizzi



Bruno Vespa



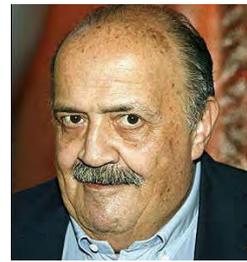
Maria De Filippi



Mario Giordano



Massimo Giletti



Maurizio Costanzo



Vittorio Sgarbi



Simona Ventura



Teo Mammuccari



Mara Venier



Mara Maiocchi



Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente



Gigi e Ross



Gialappa's Band



Tiziano Crudeli



Angela Troina (Favolosa cubista)



Luca Barbareschi



Cristiano Malgioglio



Platinette (M. Coruzzi)



Daniela Santachè



Rocco Siffredi



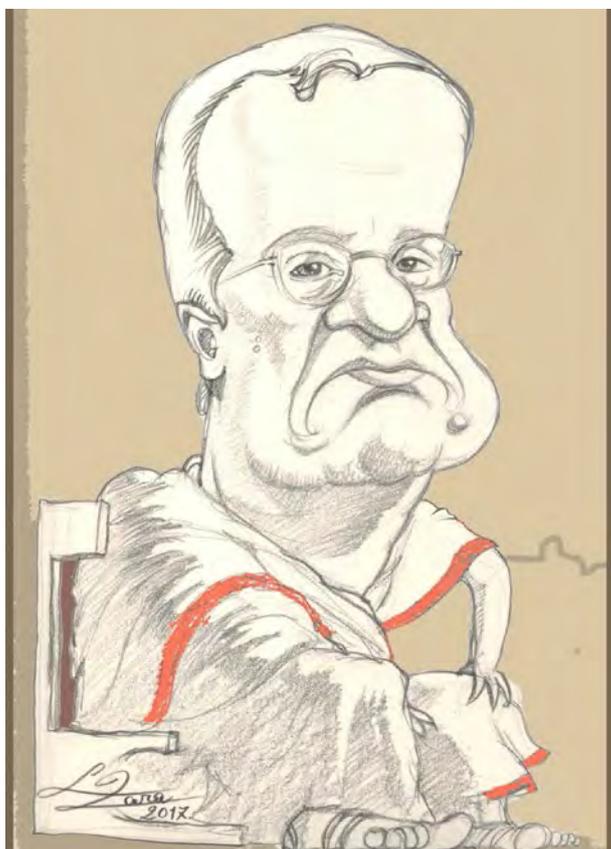
Iva Zanicchi

Alla berlina

L'agenda satirica di Luigi Zara

A sto punto famolo senatore a vita

Un uomo per tutte le stagioni. Leader politico, buonista, regista e aspirante presidente della Juve



Vignetta di Luigi Zara

Ha avuto la fortuna di vivere agiatamente, servito e riverito avendo fatto politica da sempre. Detrattori dicono che c'è del suo in alcune cose che sono andate male (PCI, PDS, PD – minimo storico, l'Unità, Comune di Roma che dopo di lui passò, per la prima volta, alla destra). Commentatore di cinema su IRIS di Mediaset, nel 2014 debutta come regista "Quando c'era Berlinguer" un documentario con troppe lacune, con interviste a persone che si potevano evitare e mancanti di quelle necessarie. Molti non perdonano che nonostante due mandati come sindaco, non riuscì a intestare una strada a Berlinguer (ci riuscì Ignazio Marino appena eletto sindaco tra gli applausi dei romani con il nostro uomo presente che roscava). Famoso per aspetti controversi, ha dichiarato di non essere mai stato comunista, pur essendo stato dirigente del PCI. Nella puntata di Report intitolata "I Re di Roma" si analizzò la politica urbanistica del "due volte

sindaco" arrivando alle conclusioni che fu un vero e proprio "sacco di Roma". Uscito dalla politica dichiarò di ritirarsi in Africa ma vive ancora tra di noi e incombe come autore televisivo RAI con flop clamorosi, ultimamente quasi riciclato come nuovo presidente della Lega Calcio di serie A. Dalla Barbarella a Domenica 5 confidò "Se dovessi cambiare lavoro vorrei fare il presidente della Juventus". Grosso brivido per la Juve ma per fortuna, dissero i tifosi, dopo essersi ripresi, è solo un suo desiderio e questi, un pò irriverenti, scrissero "continua a far politica che fai meno danni". Ai primi di febbraio la quasi certa nomina a presidente della Lega calcio serie A. Il TG da notizia convinto, poi all'improvviso, qualche giorno dopo, il mancato presidente dichiara: "Io presidente? Non ci sono le condizioni...". A questo punto sorge spontanea una domanda, quale sarà il prossimo ruolo del nostro caro ex leader, ex politico, ex regista, ex comunista, ex commentatore ex..

Meglio è andata a un altro ex leader dello stesso partito, anche lui ex sindaco ora presidente dell'Anica, Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e Multimediali.

A.T.

Crowdfunding e azionariato sociale. Rinasce un cinema storico a Perugia

Da emulare. Cinema Postmodernissimo di Perugia, la prima sala di Perugia, chiusa nel 2000 e poi riaperta nel 2014 da un gruppo di ragazzi appassionati di cinema. Un luogo interessante e ricco di iniziative



Fabio De Angelis

Sotto un grande arco che unisce due edifici, lungo la scalinata che è Via del Carmine, al civico 4, a Perugia; si apre un ingresso non tanto grande, ma elegante ed accogliente. Varcata una doppia porta in legno e vetri si entra in un pezzo di storia moderna della città. Scritta negli anni passati ma che continua ad essere vergata ancora oggi da quattro coraggiosi (ed intelligenti) ragazzi. Alla fine dell'800 fu Teatro Minerva. Negli anni '10 del secolo scorso fu il primo cinema di Perugia, con il nome di Cinema del Carmine. Durante la guerra subì dei danni e venne riaperto come palestra fino circa al 1950. Nel 1978 venne inaugurato come Cinema Moderno poi trasformato in Modernissimo d'essai. Con questo nome chiuse nel 2000. Durante gli anni zero di questo secolo, quattro amici, tutti con esperienze direttamente o indirettamente vicine al mondo del cinema, si trovavano spesso a discutere del sogno di realizzare un luogo dove poter far convergere spunti di aggregazione sociale nell'ambito delle arti audiovisive. L'offerta delle varie multisale era abbastanza soddisfacente ma mancava qualcosa, c'era la necessità di un linguaggio diverso nella proposta cinematografica nella città, ed inoltre mancavano spazi dove gli appassionati di cinema non strettamente commerciale, potessero ritrovarsi. Qualcuno dei ragazzi aveva notato che all'estero il successo delle multisale andava via via riducendosi e nascevano, fuori dall'Italia, nuove ed altre forme di fruizione cinematografica. Chi ama il cinema non è soddisfatto della asettica presentazione dei film come avviene nelle grandi distribuzioni. In effetti viene meno la comunicazione fra autore e fruitori, fra gestori ed utenti. Casualmente vennero in contatto con la famiglia Donati, proprietaria del cinema Modernissimo, chiuso già da tempo e destinato a non aprire più, vista la volontà della proprietaria di non voler più un cinema in quei locali. La determinazione dei ragazzi ed il riconoscimento delle loro ottime proposte socio-culturali da parte della proprietaria, fecero sì che si diede inizio al processo di recupero e riapertura della sala. La scelta cadeva poi su un luogo che per storia ed emozione rappresentava "IL CINEMA" di Perugia. Le cose non sarebbero state semplici. Era necessario mettere a norma i locali e dividere la sala in tre di più piccole dimensioni, ed i fondi necessari per far tutto questo non erano certo pochi. Ma la filosofia di approccio al

progetto ha avuto la sua concretizzazione anche in questo ambito: il voler mettere al centro lo spettatore nella scelta della programmazione ha fatto sì che lo spettatore potesse diventare anche sostenitore economico dell'operazione di recupero. Con una iniziativa di crowdfunding e di azionariato sociale che ha coinvolto giovani e non, i cittadini di Perugia hanno raccolto circa 40.000 euro, coprendo una buona percentuale delle spese, e soprattutto, hanno sentito proprio il risultato ottenuto. In tre mesi di lavori sono state ricavate le 3 sale, la più grande, ricavata dalla platea, denominata Sala Donati (in onore della famiglia che diede inizio alla storia dello storico cinema) da 159 posti; la Sala Visconti, l'ex galleria, da 54 posti e la Terza Sala (come la terza pagina dei giornali, più vocata alla cultura) da 30. Le prime due sono dotate di proiettori 4K di ultima generazione e audio Dolby-digital 7.5. Quello che più colpisce della struttura del cinema però, è l'accoglienza: un bar bistrot ed una caratteristica ed ospitale sala d'attesa, dove attendere l'inizio dello spettacolo o soffermarsi piacevolmente a discutere di ciò che si è appena veduto. Un'atmosfera nell'insieme, gradevole e rilassante. Nel 2014, lo stesso giorno in cui fu inaugurato il Modernissimo nel 1978, il 16 dicembre, il PostModernissimo riapre. E così, Giacomo Caldarelli, Ivan Frenguelli, Andrea Frenguelli e Andrea Mincigruci vedono realizzato il loro progetto di uno spazio di condivisione della settima arte. Sogno che per uno di loro è stato così importante da farlo tornare in Italia dopo aver iniziato una vita ed una carriera lavorativa all'estero. Un cervello in fuga... ritornato! Una menzione particolare va a Michele Bellucci che cura la grafica e l'immagine del progetto che evoca, gradevolmente in chiave moderna, lo stile e la grafica dell'inizio dello scorso secolo. La programmazione è di alto livello, con pellicole che spaziano dal successo del momento (sempre con un occhio alla qualità) a retrospettive e film d'autore che vanno a soddisfare un pubblico differenziato. Ma gli eventi non riguardano solo il cinema: la sezione PostExtra è uno spazio riservato al teatro, alla musica e agli eventi speciali; PostArt è lo spazio espositivo che si trova all'interno del cinema ed ospita ciclicamente durante l'anno numerosi artisti; Con KinderKino il PostModernissimo si dedica ogni pomeriggio al cinema di qualità per bambini e ragazzi. Ma le iniziative sono molte altre ancora ed in continua evoluzione, sarebbe inutile elencarle qui, per conoscerle vi consiglio di consultare il sito del PostModernissimo www.postmodernissimo.com. In conclusione devo dire che ho visto in questi ragazzi una passione ed una professionalità



Il cantiere.



Il Gruppo artefice di questo miracolo



L'ingresso del cinema PostModernissimo



Una sala, la Visconti

non comuni, qualità che gli stanno facendo ottenere ottimi risultati, sia in termini di coinvolgimento del pubblico che nei rapporti con le case di distribuzione; il tutto orientato a sviluppare questo spazio fatto di arte e di socialità, utile, anzi necessario, in una città come Perugia ed auspicabile in ogni luogo dove ci sia qualcuno che si emoziona davanti alle luminose immagini in movimento su un grande schermo ed ai sogni che, sempre, sono dietro quello schermo.

Fabio De Angelis

Roma minore



Pia Di Marco

Quotidiano "Ultimisime", Trieste, 30 settembre 1949, terza pagina dedicata a Roma, ma, come recita il titolo, una "Roma minore", dove i futuri grandi nomi della letteratura e del cinema si muovono in un'atmosfera da provincia. C'è chi è alla ricerca di un caffè dove la consumazione non costi troppo cara per poter incontrare gli amici, chi segue i premi letterari, chi non li segue o, addirittura, si protegge da ogni possibile frustrazione non scrivendo affatto (ebbene sì,

Roma minore

Cavalleria d'abord

Piove. Davanti all'Excelsior si ferma un'auto, dalla quale sta per scendere Alba Arnova, la bellissima prima ballerina del Colon di Buenos Aires. Il poeta Aglaucio Casadio, che l'ha attesa imperturbabile sotto la deliziosa pioggia di settembre seduto a un tavolino del Doney, s'alza rapido e, vedendo che essa esita a toccare terra dove brilla una grossa pozzanghera, si toglie la giacca e si butta sul liquido ostacolo, così si usa nei Paesi iberici, questo è il famoso gesto di omaggio degli ammiratori della bellezza nelle antiche e nuove terre spagnole. La bella creatura si arresta interdetta e sorpresa, poi dà un agile balzo e raggiunge il marciapiede evitando la giacca e la sottostante pozzanghera: "sono stata lì lì per calpestarla" dice la danzatrice, un po' emozionata e un po' soddisfatta. Il poeta spagnolo Dionisio Didruejo, che accompagna Casadio, sorride ironicamente. Ma l'italiano si riprende con disinvoltura. Raccoglie la giacca ed esclama: "Sai, voleva partire, andare in Inghilterra. Ormai le ho fatto passare la manica, così non avrà più motivo di abbandonare Roma".

Autunno, cadono le foglie

Il tempo romano è finalmente entrato nell'autunno, sulla fede del calendario se non su quella della temperatura. Tornano uno dopo l'altro in città gli scrittori, gli artisti, i letterati: Maria Bellonci e Umberto Morra sciolgono i ranghi a Venezia, dove s'è discusso pro e contro Croce con grande soddisfazione di Dos Passos e degli altri stranieri intervenuti al convegno del PEN Club (dicano pure quello che vogliono, ha confidato al suo traduttore l'autore di Manhattan, tanto io non conosco l'italiano; e quando Praz, resosi conto di questa indelicatesse linguistica dell'ospitalità, ha letto la sua relazione in inglese, s'è accorto che quasi nessuno dei connazionali l'intendeva, tanto che poi nessuno ha discusso sulla sua tesi; Libero Bigiaretti ha dato assicurazione che non c'è in giro nessun altro premio letterario e che si può tornare a Roma tranquilli, senza il timore di essere invitati da nessun ente del turismo a intraprendere nuovi viaggi per segnalare nuovissime scoperte in campo della prosa realista; ai tavolini di Zeppa a via Veneto, nelle

nell'articolo che ho trovato spulciando in un archivio privato, c'è anche la figura del letterato che non ha mai scritto). Aria della "Dolce vita" felliniana che verrà? Sì, certamente, ma ci troviamo ancora di fronte a materia grezza, a cose che fanno sorridere per la loro... come dire? Ingenuità. E' il caso del poeta che fa la battuta più demenziale che abbia mai sentita: dopo aver gettato a terra la propria giacca per rendere più lieve il cammino di una bella danzatrice, si giustifica con l'amico: "voleva andare in Inghilterra, le ho fatto attraversare la manica". Molto interessante il bozzetto conclusivo sul neo-realismo: da Rossellini in poi non è più possibile distinguere la strada dal set, il che produce effetti - questi sì - molto divertenti.

ore tarde della sera ricompaiono Moravia e Pannunzio e Gorresio e Flaiano e gli altri magni spiriti liberali; in casa Bellonci la domestica ha avuto ordine telegrafico di rispolverare il salotto e, infine, i poeti Bassani e Cecrope Barilli sono in giro nei paraggi di Piazza di Spagna per individuare un pubblico locale dove, venendo a costare il caffè meno di cinquanta lire la tazza, si possa fondare un nuovo circolo letterario da sostituire al Rampoldi, "dove bisogna sempre pagare". I giovani poeti inediti che fino a qualche tempo fa facevano la fila per essere ammessi alla presenza di Cardarelli e tentare così le vie del maggior settimanale letterario italiano, cercano orientamenti nuovi, cioè tentano di sapere a chi dovranno fare la ruota, da quando si mormora che il vate suddetto lascerà la direzione del gran fogliazzo; ammantato nella sua palandrana, "l'ultimo dei poeti morenti" trascorre le sue ore solitarie nella libreria accanto a Porta Pinciana e pare più che mai l'immagine dell'autunno incombente. "Cadono le foglie - mormora Mezio - ed è giusto che cadano anche i fogli". E' la stagione.

Dopo i premi letterari

Max David è in partenza per l'Inghilterra dove andrà come inviato permanente del Corriere



Vincenzo Cardarelli, (1887 - 1959)



Ennio Flaiano (1910 - 1972)



Mario Pannunzio (1910 - 1968)



Alberto Moravia, (1907 - 1990)

Mi sarebbe piaciuto scoprire l'autore del pezzo che si nasconde dietro lo pseudonimo di "Pie' di Marmo". Non mi è riuscito, ma non escluderei che fosse un giovanotto triestino che nel '49, a Roma, si aggirava tra i caffè (a buon prezzo) letterari, le redazioni di giornali, le trattorie come Otello in via della Vite, celebri covo di cervelli non in fuga. Parlo di Silvano Villani, che di lì a poco sarebbe diventato corrispondente da Londra per il "Corriere della Sera". Lo stile mi sembra il suo, un po' allo yogurt, con esagerazioni volute, a partire dal nickname altisonante che per contrasto, ci racconta di una Roma non proprio monumentale.

Pia Di Marco

della Sera e Giuseppe Galassi pare che stia per trasferirsi in via Margutta come inviato specialissimo del giornale della sera di cui è vice-direttore, allo scopo, si dice, di seguire meglio l'attività dei pittori astrattisti di cui è organo (il giornale) ufficiale; Vigorelli annuncia la gran battaglia invernale per portare la Settimana Incom a battere la tiratura di Grand Hotel e Guglielmo Petroni fa circolare un manifesto per la costituzione di gruppo di scrittori indipendenti che non abbiano mai vinto premi letterari. Dall'altro canto, l'autore de "Il mondo è una prigione" tradisce l'amarezza dello sconfitto al Premio Viareggio parlando male dei vincitori delle lirette della "fondazione Repaci" (Moretto Ugo, la Viganò) sulle colonne di un settimanale di cui è redattore. "Che cosa mai vuoi fondare - obietta Diego Calcagno - tu ci tradirai alla prima occasione". Calcagno si sente sicuro di sé: è, infatti, l'unico scrittore romano che non scrive libri e che, quindi, si sente al coperto da ogni rischio di essere premiato.

Realismo

Questo cinema... non c'è nulla ormai che gli sia impossibile. Eccone una prova: l'altro ieri in piazza Navona si girava un film, folto pubblico, fittissimo servizio di polizia. Presso il marciapiedi, proprio presso i cavalletti dei riflettori (il parco, dicono) è ferma un'auto nuova fiammante. Un elegante giovanotto vi entra, la mette in moto, istantaneamente, dal negozio di parrucchiere lì accanto, che con gli altri elementi edilizi di quell'angolo di piazza presta lo scenario alla ripresa cinematografica, esce una signora con un asciugamani avvolto sul capo: - al ladro, grida, rubano la mia macchina! - ma nessuno, tra il pubblico e gli agenti, si muove. Il brigadiere di servizio, anzi, appare molto divertito. Ormai l'auto si è mossa, la signora tenta di rincorrerla, ma invano, il ladro è già scomparso verso Tor di Nona. - Ecco, vedete, spiegava Emilio Cecchi, questo è il realismo -. Finirà che nulla accadrà nel mondo, per brutto e cattivo che sia, che non sia riguardato dalla gente come la possibile scena di un film.

Rossellini docet.

Pie' di Marmo.

Eccellenze e made in Italy: l'attore comico come opinion leader nel marketing delle imprese italiane



Enzo Pio Pignatiello

E' risaputo che volti noti dello sport, della televisione, del cinema, della cultura, della musica, della scienza, ma anche esperti, consumatori, situazioni ambientali, personaggi di fantasia, animali, gli stessi prodotti possono accompagnarsi a messaggi da comunicare. Da sempre, nell'ambito del marketing pubblicitario, l'opinion leader o testimonial ha un ruolo di guida, di punto di riferimento, di mediatore tra l'azienda che comunica ed il consumatore/utilizzatore destinatario del messaggio. Nel caso specifico si può parlare, a tutti gli effetti, di comunicazione interpersonale, che si genera proprio perché punta su un individuo noto, credibile, empatico, familiare, personificazione di valori apprezzati dal gruppo su cui esercita influenza, e che perciò si pone come valido diffusore del messaggio dell'azienda. Queste le ragioni per cui nel marketing dei prodotti fabbricati dalle nostre imprese nazionali, l'attore comico di cinema e di teatro, per sua vocazione capace di ottima, immediata e "pirotecnica" presa sul pubblico,



Calzaturificio MADRAS 1977

volte e per assimilarla, consciamente o inconsciamente, d'altra parte lo spot televisivo va a costituire una sorta di pubblicità dinamica-mobile, mediante l'utilizzo contemporaneo dei tre elementi visivo, sonoro e testuale.

In ambedue i casi risultano interessanti e stimolanti i rimandi e riferimenti ad altre discipline come la letteratura, il teatro, il cinema, il fumetto, cui la pubblicità può ricorrere per rendersi più accattivante e culturalmente arricchente. Ma la leva che agisce come maggiore forza di persuasione negli spot è sempre e senza dubbio l'utilizzo del testimonial, in particolare quello comico. Eccone alcuni esempi a stampa, relativi al settore alimentare, manifatturiero e meccanico: aperitivo leggero, dal gusto dolce-amaro e ricetta



Aperol 1930

è stato sovente identificato come giusto *opinion leader*, in grado di esercitare un'influenza sui comportamenti dei consumatori/utilizzatori, in particolare quelli non dotati di informazioni sufficienti per decidere in maniera autonoma l'acquisto di un determinato prodotto/servizio. E' possibile constatarlo sia nelle inserzioni sulla stampa, sia negli spot e nei caroselli televisivi, secondo le modalità proprie delle rispettive tipologie pubblicitarie. Se, infatti, nell'annuncio pubblicitario statico si presenta un *visual*, ossia l'immagine, fotografica o illustrativa, che si coglie prima del testo, e che in ogni dettaglio descrive qualcosa di significativo, nei testi audiovisivi pubblicitari, mediante determinati sistemi di codici che reggono il consumo culturale, l'utilizzo dei testimonial attiva strategie comunicative peculiari per allestire mondi funzionali ai quali conferisce una identità commerciale agendo sul piano simbolico ed estetico. L'inserzione su stampa, data la propria peculiarità di pubblicità statica, offre tempo per esaminarla più

segretissima, l'Aperol fu inventato nel 1919 dai fratelli Barbieri di Padova. Il caratteristico distillato arancione, "regolatore della digestione", entrò definitivamente nell'immaginario degli italiani approdando nel palinsesto di Carosello con un indimenticabile spot interpretato dal grande attore Tino Buazzelli che, portandosi la mano alla fronte, pronunciava le parole "ah, Aperol!". Nel 2003 il brand è stato acquistato da parte di Campari. La cartolina pubblicitaria "edizioni Aperol" mostra una fotografia di Charlie Chaplin e Primo Carnera, con dedica del pugile in copia fotostatica: "ai compagni del circolo pugilistico di padova, memore delle loro affettuose dimostrazioni. Primo Carnera, Padova 10 novembre 1930". L'azienda "Madras" fu fondata a Bassano del Grappa nel 1946 dal calzolaio italiano Valentino Piccolotto e divenne presto uno dei più famosi calzaturifici italiani. Inizialmente si specializzò nella produzione di mocassini fatti a mano. La pelle, proveniente dal distretto indiano di madras - da cui, appunto, il nome

della fabbrica - veniva conciata in Italia. Il peculiare marchio col leone alato è ispirato al celeberrimo emblema del Leone di Venezia, cui è stato aggiunto il globo con l'auspicio di diffondere il marchio "madras" e le scarpe da esso prodotte in tutto il mondo. La trovata pubblicitaria, ideata per la collezione di calzature autunno-inverno del 1977, consiste in una scena tratta dal capolavoro di Charlie Chaplin "La febbre dell'oro" (*The gold rush*, 1925): l'omino Charlot mangia una scarpa bollita, assaporandone e gustandone i legacci come fossero spaghetti. Nell'immaginario di chi guarda si viene così a delineare una sorta di trasfigurazione del manufatto umano in cibo. Nel 1947 venne lanciata sul mercato, dagli stabilimenti milanesi di Lambrate, la Lambretta, il celebre motorscooter della Innocenti. Simbolo dell'Italia che riparte, negli anni del boom economico, lo scooter diventa l'oggetto più desiderato dai giovani, che cercano di emulare i bikers d'oltreoceano - da Marlon Brando a James Dean: quella italiana è ancora una realtà prevalentemente rurale, in cui lo scooter permette stili di vita nuovi: i giovani «approfittano delle lambrette per frequentare la domenica le balere fuori paese, luoghi principe di una socializzazione promiscua, lontana dal con-



... a prescindere ... in **Lambretta**
conosceete la gioia di vivere e di viaggiare

trollo dell'ambiente di appartenenza» (Paolo Capuzzo). Nel clima di ottimismo e fiducia del miracolo economico Lambretta significa per tanti giovani soprattutto felicità, come suggeriscono gli slogan Innocenti degli anni cinquanta: «felicità su due ruote»; «la felicità va sempre in Lambretta»; «due ruote di felicità», ma anche «...a prescindere...in Lambretta conoscerete la gioia di vivere e di viaggiare!». Quest'ultimo, accompagnato dall'altro motto «Lambretta motorizza ogni dì 2.000.000 di
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
gambe», comparve nel 1957 su una cartolina che mostrava il grande Totò in bombetta a cavallo del famoso scooter: il 22 aprile di quell'anno il principe e Franca Faldini avevano accettato di fare da testimonial alla lambretta, durante la tournée della rivista "A prescindere", con la quale, dopo oltre sei anni di assenza in cui si era dedicato al cinema, Totò tornava al teatro, chiudendo per sempre la sua attività sul palcoscenico per via della malattia agli occhi che lo rese cieco in scena. Tra i marchi nazionali che più si caratterizzano per l'attenzione alle campagne pubblicitarie ed in particolare per l'utilizzo di testimonial illustri si distingue quello Buitoni perugina – dal 1988 parte della Nestlé –, particolarmente legato alla nota fabbrica di cioccolatini e confetture aperta nei primi del novecento a Perugia con la collaborazione delle famiglie Spagnoli, Andreani e Ascoli, e che, dal primo dopoguerra legò la propria fama all'organizzazione scientifica del lavoro, ad una capillare politica di promozione delle vendite e, specialmente all'ideazione di un prodotto destinato in seguito a conquistare un po' tutti i mercati internazionali, il famoso "Bacio perugina", il cioccolatino dalla forma tondeggianti, con una nocciola intera in cima e una copertura di cioccolato fondente. La foto di Totò formato cartolina con dedica letteraria - "Dante amò Beatrice, Ugo la Parisina, Paolo amò Francesca e Totò...la perugina" rappresenta una iniziativa pubblicitaria di grande interesse, in quanto getta una luce su un mondo che è anche uno spaccato della storia produttiva e sociale del nostro paese. Altre volte ancora Totò, come molti altri personaggi del cinema e della televisione italiana e internazionale degli an-



ni quaranta e cinquanta, avrebbe fornito la propria testimonianza diretta sulla qualità dei prodotti italiani: con la Canapa (1954), con il Cinzano soda (1949), e con la pasta "Tarantella" (anni sessanta). In un passato non così lontano, l'Italia è stata, infatti, la seconda nazione al mondo nella produzione di canapa: seconda solo a quella della Russia, ma per la qualità della fibra l'Italia era prima sul mercato



internazionale. Non mancarono determinanti testimonianze dirette sulla qualità del tessuto di canapa da parte di Silvana Mangano, Erroll Flynn, Isa Barzizza e Totò. Quest'ultimo apparve in una fotografia sulla rivista femminile a fascicoli "canapa", del 1954, accompagnato dallo slogan "Tutto di canapa mi voglio vestire". Tale rivista a fascicoli veniva consegnata direttamente a casa in abbonamento ed era realizzata a cura del Comitato nazionale propaganda canapa, con sede a Milano, allo scopo di far conoscere le virtù di questa "fibra nazionale vera amica della donna moderna", aiutando le lettrici nella scelta dei prodotti in canapa da acquistare e offrendo preziosi consigli sull'utilizzo del tessuto di canapa nella gestione della casa. Nei personaggi interpretati da Totò al cinema, e dunque in molte sue commedie, è presente quello che potrebbe essere definito "il mito della sazietà e la fame come principio umoristico": Totò riesce ad esprimere questo sofferto rapporto con il cibo traducendolo in comicità sapida e spesso irresistibile, coniando *boutades* che sono rimaste celebri. "Io sono un morto di fame autentico, la mia è una fame atavica, io discendo da una dinastia di morti di fame: mio padre, mio nonno, il mio bisnonno, il bisavolo, il quintavolo e tutti gli avoli della mia famiglia e collaterali. Se lei mi rovescia, dalle mie tasche non esce una lira" (Totò sexy, 1963, di M. Monicelli). Come detto, tale fame appare inestinguibile; un esempio memorabile è fornito dalla celeberrima scena di *Miseria e nobiltà* (1954) di Mario Mattoli, dove Totò, salito in piedi sul tavolo, afferra con le mani poderose manciate di spaghetti che gli stanno davanti servite in ben tre piatti di portata e non si limita a divorarle, ma mentre mastica se ne riempie le tasche della giacca e dei pantaloni: un autentico tripudio per l'abbondanza finalmente trovata e miracolosamente disponibile. E

¹ Sull'argomento, cfr. L.Giorgioni, F. Pontiggia, M. Ronconi, «La grande abbuffata: percorsi cinematografici fra trame e ricette», Torino 2002, pp. 17-20.

se tale particolare intonazione della comicità di Totò, presente sino negli ultimi lavori, potrebbe essere considerata tra le cagioni del declino della sua popolarità negli anni sessanta, quando il tema della fame, prima condiviso e avvertito da tutti gli italiani, andava ormai sfumando nella memoria collettiva sostituito dal mito del benessere e dell'abbondanza, gli consentì altresì di mettere a frutto la propria creatività e carica vitale "Alla ricerca di un piatto di spaghetti" quale testimonial per un importante brand dell'industria conserviera italiana. Il marchio commerciale era "Tarantella brand", registrato il 14 luglio 1900 a nome della "continental fruit packing company limited-Londra" da Paolo Polenghi, fondatore anche della "St. Erasmo export preserving co.", società che disponeva di uno stabilimento napoletano di oltre 15.000 mq, con sede in San Giovanni a Teduccio a via delle Brece 67, per la commercializzazione del pomodoro italiano in scatola. Nel corso del 20° secolo la Cinzano, ditta torinese per la produzione di vermut e spumanti, sostenuta anche da una notevole attività d'agenzia per garantire una uniforme strategia di comunicazione internazionale, è stata tra le aziende italiane a realizzare in maggior quantità poster e stampe pubblicitarie a firma di importanti artisti e illustratori. Nel 1949 particolare successo riscosse in Italia il poster per il Cinzano soda con Totò inquadrato in una serie di fotografie disposte a mo' di striscia fumettistica di argomento umoristico. Curiosi sono anche esempi di inserzioni pubblicitarie a stampa, tratte da alcuni numeri del "Radiocorriere tv" (1958-1970) – che rimandano alla trasmissione di caroselli televisivi – nelle quali al trademark e allo slogan strettamente collegati come end comment si



associa il testimonial di prestigio, il divo comico in funzione di imbonitore. I marchi italiani, infatti, sfruttarono in maniera intelligente la nascita della televisione, destinata a mutare i costumi e le abitudini degli italiani: geniale fu la scelta di svariati attori comici nella storica vetrina pubblicitaria di Carosello, presentati come testimonial di alcuni tra i più celebri marchi del made in Italy. Negli stessi spot televisivi di riferimento il testimonial della civiltà industriale di massa non informa o spiega, ma afferma e seduce; non vende merce ma intrattiene nei valori e negli stili di vita del mercato, divertendo ed educando lo spettatore secondo i codici del galateo moderno. L'opinion leader/testimonial,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente mettendoci la faccia, firma ciò che viene detto, promosso su un prodotto/servizio; egli compie un'azione di testimonianza, di garanzia nell'intreccio tra razionalità ed emotività così da avere il consenso del consumatore/utizzatore. E inoltre, in quanto attore e perciò in virtù dei ruoli cinematografici o teatrali interpretati, veicola un'evidente connotazione di italianità e di compiaciuta fedeltà ai costumi casalinghi. Carosello² fu il più originale esempio di pubblicità che seppe coniugare teatro, avanspettacolo e il cinema della commedia all'italiana: uno spettacolino nazionale-popolare dalla struttura narrativa piuttosto semplice in cui compaiono i cantanti, gli attori e, soprattutto, i divi comici allora più famosi. Uno spettacolo che parla il linguaggio della fiaba. Presenta cioè agli italiani il mondo dei consumi come un vero e proprio paradiso: facendo prevalentemente ricorso a quel tipo di comicità popolare, basata su battute verbali e derivata dalle rappresentazioni della commedia dell'arte, avvicina in modo gradevole e divertente il consumatore al prodotto e intuisce, seppure inconsciamente, quanto sia importante per la pubblicità superare la dimensione puramente referenziale per diventare invece, appunto, "spettacolo", momento di distensione, di relax, di divertimento per lo spettatore³. Divertimento che in Carosello è

2 *Le prime testimonianze della parola Carosello risalgono agli ultimi decenni del Quattrocento e ai primi del Cinquecento, quando innumerevoli usanze concernenti la vita sociale, la moda, la cucina, i giochi passarono dalla Penisola Iberica a Napoli: uno fra gli altri - il ludus carusellorum - è quello che si faceva da cavalieri vestiti alla moresca o alla turchesca, i quali, volteggiando, si lanciavano delle palle di creta piene di cenere, dette appunto, carusielli. Poi decadde la cavalleria e decadde i tornei; caroselli non se ne fecero più se non talvolta, nell'Ottocento e nel Novecento, per rievocazione storica. Ma intanto sia il nome di giostra che quello di Carosello erano passati anche ad indicare una specie di divertimento per il popolino, fatto con cavalli di legno giranti: chi ci stava seduto doveva sforzarsi di infilare un bastone in un anello, quando gli passava accanto. La metafora che la RAI ha tratto da Carosello per la sua nota rubrica pubblicitaria si riferisce, in questo caso, al susseguirsi di svariate scenette, come in un Carosello o giostra da bambini si vedono susseguirsi animali o veicoli diversi.*

3 *Il successo dei siparietti di Carosello risiede nella classicità della sua formula. Forma classica perché esempi di teatro lapidario risalgono almeno, al poeta Verlaine. Di quest'ultimo, incisivo al cento per cento, anche se pochissimo conosciuto, è un dramma in due atti, tre parole e due minuti esatti di recitazione, padre un po' truculento degli sketches di Carosello. Vale la pena di raccontarne la trama per esteso. Il primo atto si apre su una scena romantica. Un uomo e una donna, abbracciati, voltano le spalle al pubblico. Il secondo atto si avvale della stessa scena, degli stessi personaggi che non parlano e non mutano posizione, ma anche dell'intervento di un secondo uomo. Questi giunge armato di pistola. Senza pronunciare parola, esplose due colpi contro la coppia che cade senza un grido, ma si presume convolata d'urgenza verso l'al di là. Poiché sia l'uomo che la donna sono caduti, faccia a terra, lo sparatore si avvicina, volta l'uno, poi l'altra; fa un gesto di disappunto e: "Cielo, ho sbagliato!" dice. Cala la*

veicolato da grandi nomi come, per citarne alcuni, Totò, Rascel, Aldo Fabrizi, Gino Bramieri, Macario, Vianello, Mondaini, Tognazzi. Con loro la pubblicità raccoglie l'eredità teatrale della tv trasferendo facilmente nei caroselli i siparietti da rivista, i numeri e gli assolo, le macchiette, le barzellette, cose che il varietà televisivo, ispirato al modello americano, considera troppo commedia. "Carosello - scrive Franco Monteleone - rappresenta una storia a sé nel panorama di ogni discorso sulle immagini: una storia di costume e, nello stesso tempo, di linguaggio e di creatività. Spettacolo nello spettacolo, televisione nella televisione, Carosello crea un vero e proprio star system di personaggi-divi, la cui vita privata non si esaurisce nella breve storia rappresentata ma continua fuori di essa". E il successo ottenuto da Carosello è una testimonianza tangibile di quanto la comicità sia amata dagli italiani e il ruolo che essa riveste per la pubblicità nazionale del periodo: se gli anni sessanta, anni della crescita economica, anni che vedono un aumento della produttività e una crescita delle esportazioni, accolgono chi arriva in tv dal varietà, dalla rivista, dal teatro comico, gli anni a seguire continuano non meno a mantenere questa intensa frequentazione con i comici, basti pensare a Walter Chiari, Paolo Villaggio, Nino Manfredi. La trasmissione di "Carosello" impose al pubblico televisivo una serie di tipi, con la successione di siparietti sui quali si alternavano shorts divertenti, che avevano il potere mediatico di attrarre grandi e piccini. Coincidendo con l'ora dei ritorni a casa, per gli adulti, essa rappresentava una sorta di preludio allo spettacolo della sera; per i bambini costituiva l'ultimo episodio televisivo



vo della giornata al quale era concesso loro di assistere, prima di andare a letto. Lettere a quintali ricevevano i personaggi più popolari di "Carosello" ed era proprio questo arrivo di posta a documentare le simpatie riscosse e quindi a decidere della sopravvivenza o meno di quegli stessi personaggi. Uno dei veterani

tela: fine del dramma.

di "Carosello", che fece la sua comparsa sulla piccola ribalta suggerita da Emmer, fin dalla sua fondazione, e cioè dal febbraio del 1957, era "l'infallibile ispettore Rock", il poliziotto pelato, che copriva la sua calvizie con un cappello a larga tesa. La grinta di Cesare Polacco divenne di famiglia per milioni di telespettatori, cui piaceva la sua umile confessione, fatta al colto e all'inclita - "anch'io ho commesso un errore" - abbassando la "pelata" per una panoramica esauriente. Se ci si voleva far perdonare una "gaffe" in ufficio, a casa, fra amici, bastava ripetere quella confessione per ottenere il diradarsi di un malinteso. Se per il cinema e la rivista Marcello Marchesi lavora sempre in squadra, o almeno in coppia con Vittorio Metz, è invece molto spesso autore unico per le tante sceneggiature (migliaia?) Scritte per Carosello fin dal 1957, nelle quali si evidenzia la sua grande capacità di creare sketch, battute fulminanti, slogan pubblicitari e jingle che si fissarono nella memoria collettiva televisiva degli italiani come "non è vero che tutto fa brodo!!!" (Dado Lombardi), "contro il logorio della vita moderna" (amaro Cynar), "basta la parola!" (confetto Falqui).



Alberto Sordi, in visita alla storica fabbrica umbra dei baci Perugina, si fa scorrere tra le mani centinaia di dolciumi

Proprio traendo spunto dalla famosa pubblicità del confetto Falqui, interpretata da Tino Scotti (1905-1984), si può evidenziare il metodo di lavoro di Marcello Marchesi, in grado di muoversi abilmente fra diversi mezzi espressivi, ripercorrendo a ritroso i testi che ha scritto per l'attore milanese del cavaliere, pronto a risolvere ogni situazione al motto di "ghe pensi mi!", e del bauscia, ossia una sorta di fanfarone spaccone. Le pubblicità del confetto Falqui scandiscono con i loro cicli praticamente tutta la storia di Carosello, e dal 1958 fino al 1976 hanno sempre come unico sceneggiatore marchesi e come regista Attilio Vassallo. Marchesi, probabilmente divertendosi molto, costruisce gli episodi a partire o dalla necessità di spiegare una parola o dall'equivoco di un significato - ad esempio, la trifora creduta una varietà di funghi; la confusione tra le parole "torrido" e "orrido", innescando così una serie di irresistibili gag comiche con Scotti nei panni del professore o in quelli del cavaliere. I giochi sulle parole e i relativi equivoci si concludono sempre con l'asserzione che però per "Falqui, basta la parola!", e non è necessario dire che si tratta di un lassativo, tanto è famoso "il confetto dal dolce sapore di

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

prugna": così, con una mossa di grande abilità pubblicitaria, si trasforma un probabile divietto censorio sulla parola "lassativo" in uno dei più fortunati slogan di lancio di un prodotto.

Nei due minuti e mezzo di ogni episodio di questa serie di caroselli c'è tutta la creatività e lo stile inconfondibile del Marchesi fine umorista della raccolta il dottor Divago, in perfetta simbiosi con l'abilità oratoria e gestuale di Scotti. E' un'ironia di fondo verso la vita e l'Italia del boom economico che caratterizza tutta la scrittura di Marchesi e che non manca di colpire anche lo stesso Carosello con il testo *Ah! Che bel Carosello scritto per il sadico del villaggio* (1964):

"Carosello" è bello
Pensa alla nostra salute
Allarga le nostre vedute
E le nostre borse.
Ci indica le cose più conosciute
E come diventare mantenute
Col sapone meodora
Con la lacca fatisciente
Che fa voltar la gente
E col dentifricio a strisce rosse
Tipo "lavori in corso"
Che ci fa applaudire
E ci dà quel non so che
Anche se abbiamo le caviglie
Grosse così.

"Mi faccio un brodo! Ma me lo faccio doppio!"

Nel 1966, a volere a tutti i costi il grande caratterista napoletano per pubblicizzare i propri prodotti è la Star, fondata nel 1948 dall'intraprendente industriale brianzolo Danilo Fossati. Totò, che viene dal teatro comico napoletano, nella pubblicità per la Star, introduce la meccanica, la tecnica, il gioco mimico, le battute dell'italiano storpiato: nell'ultimo anno di vita dell'attore andò in onda un intero ciclo di "caroselli" che totò aveva girato per pubblicizzare il doppio brodo, come negli anni precedenti avevano fatto Renato Rascel e Raffaele Pisu, con sceneggiatori come Lina Wertmüller, Leo Chiosso, Oreste Lionello e registi come Vi-

to Molinari e Gianfranco Bettettini. Sembra che la diffidenza di Totò fosse stata vinta dall'operatore Giuseppe Caracciolo, che vantava una lontana parentela con il principe. Il regista è Luciano Emmer, uno dei numeri uno di Carosello per il quale ha girato anche la famosa sigla con i sipari che si aprono, maestro riconosciuto dalla pubblicità televisiva al quale si devono le "canzoni sceneggiate" di Nilla Pizzi e della Fabbri, le parodie gangster con Dario Fo per l'Agip, le imprese di Ercolino con Paolo Panelli per la Galbani, le avventure di

Agostino con Carlo Dapporto per la Durban's, la serie Alighiero barman sincero con Alighiero Noschese per la Ramazzotti e tanti altri spot famosi. Dei nove episodi girati da Emmer restano soltanto "Totò calzolaio", con

me lo faccio doppio! E' ovvio, no?". Negli altri episodi c'era un Totò cameriere alle prese con una signora isterica che vuole una sogliola e non un cefalo, e Totò l'accontenta passando il Cefalo sotto la pressa. Non poteva mancare

un Totò superstizioso che per non passare sotto le scale ne combina di tutti i colori. Subito dopo la prima serie di "caroselli" se ne mise in lavorazione una seconda, scritta e diretta da Giulio Biagetti per fotogramma. Le piccole sceneggiature sono scritte dal regista con Totò a casa dell'attore. La spalla questa volta è lo straordinario Mario Castellani. Se ne girano sei episodi, tra i quali un Totò astrologo che sembra particolarmente divertente. Una mattina la troupe aspetta inutilmente l'attore sul set per avviare la lavorazione degli altri episodi. Ma Totò manca all'appuntamento perché è morto durante la notte. E' il 15 aprile 1967. Il materiale girato è stato rubato durante un furto ai magazzini della casa di produzione.

"E poi dicono che i grassi non sono pesanti"

Rascel arriva alla tv dal cinema e dal varietà dove fa il ballerino comico e racconta storielle. La sua è una comicità molto semplice: si basa sui giochi di parole, sul racconto di storielle paradossali e sul ridicolo che nasce da



CONTRO IL LOGORIO DELLA VITA MODERNA...



protagonista un Totò ciabattino distratto dall'idea del buon brodo che lo avrebbe atteso a pranzo, e "Totò cassiere". Da quest'ultimo, conservato negli archivi della Sacis,

si può ricostruire la trovata-base della serie. Un rapinatore, impersonato da Gino Ravazzini che fa da "spalla" nell'intero ciclo, entra in banca e si imbatte in Totò cassiere. Naturalmente non riesce a rapinarlo. "Il grano! Fuori il grano", grida il rapinatore, a cui Totò replica subito: "Ha sbagliato. Eh, sì. Deve andare al portone appresso dove c'è il deposito agrario". Nel codino pubblicitario finale, Totò lancia il doppio brodo Star tra mortaretti e fuochi artificiali ripetendo la frase celebre: "Comunque, adesso mi faccio un bel brodo! A prescindere, ma io

una mimica vivace o dal cadere vittima di situazioni buffe. Come nel Carosello per la "margarina foglia d'oro star" in cui si scatena da solo improvvisando balli complicatissimi; a un tratto però entra in campo un donnone di novanta chili, una specie di valkiria euforica vestita anche lei da college americano. Alla fine la grassona tenta di montargli sulle spalle per la famosa capriola con volteggio, e naturalmente cadono l'una sull'altro, rovinosamente. "e poi dicono che i grassi non sono pesanti, ammàppelli!!!! - mormora. Per evitarli uso margarina foglia d'oro. Ché, non faccio bene?".

"La stella di negroni vuol dire qualità"

Ugo Tognazzi, ex impiegato della negroni, come testimonial del marchio cremonese inventò una serie di sketch incentrati sulla figura dell'impiegato un po' impacciato e scansafatiche, prendendo spunto dalla sua vita lavorativa in azienda, adeguatamente mascherata e

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 caricaturata. Dopo Fred Buscaglione e Mina, nel biennio 1965-1966, lo stesso Tognazzi fu scelto come testimonial dell'unione italiana birre. In seguito avrebbe pubblicizzato la birra Wührer, interpretando per la Recta film scenette che in sostanza descrivevano equivoci e contrattempi dell'italiano medio, coronate dallo slogan "Meno male che, con un bicchiere di birra, tutto passa in fretta". Sempre nel regno della comicità si muove Gino Bra-

questa sera in Carosello

UGO TOGNAZZI

nel programma offerto dall'Industria Italiana della Birra



SIGLA 330

mieri, la cui grassezza e comica goffaggine ne decretano inizialmente la fortuna. Poi l'attore si specializza nel raccontare barzellette. Più che una vetrina di prodotti, Carosello rappresenta, soprattutto se guardato con gli occhi di oggi, un

in confidenza



Aqua Velva Ice Blue Williams

vi suggerisce Carlo Dapporto questa sera nel carosello

AQUA VELVA

campionario di forme spettacolari tipicamente italiane – il varietà, il cantastorie – accanto a forme prese in prestito soprattutto dall'america, oggetto di ammirazione e di emulazione casereccia, come nella parodia del gangster movie di Dario Fo, pubblicità Agip per la regia di Emmer (1958) o nella serie poliziesca del commissario Rock per brillantina Linetti.

"Per un viso fresco, attraente, virile"

Così veniva pubblicizzato nel 1969 il dopobarba "acqua velva ice blue williams" per il quale prestava il volto e la sua verve umoristica Carlo Dapporto, grande attore e brillante protagonista dell'età d'oro della rivista italiana. La comicità dei caroselli di Macario, personificazione teatrale di un umorismo definito "idiotia" o "intelligente", forse non altro che una "idiotia intelligente", riprende quella delle sue riviste: la ripetizione, i balletti infantili, la sostituzione delle parole per assonanza: "me ne entro quattro quatto, scarponi scarponi".

"Scusi, ma quante penne ha?"

Frequenti le coppie formate da due noti attori, quali, ad esempio, Ugo Tognazzi e Raimondo Vianello, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia. I primi due costituiscono "la vera coppia comica al maschile", "i due compari per antonomasia". Per la penna Bic i due interpretano brevi e divertentissime storielle umoristiche, per esempio il "Davy Crockett" catturato dagli indiani, nella serie "il teatrino di Tognazzi e Vianello". Tognazzi vestito da cacciatore viene catturato da Vianello, l'indiano, che si prepara a fargli lo scalpo posando, sulle spalle del prigioniero, una mantellina da barbiere. Tognazzi, per guadagnare tempo, attacca bottoni: "scusi ma quante penne ha?" E l'altro: "87 penne di tutti i colori, ma solo una ha un grande valore". "ma lei allude..." Incalza il prigioniero. "alludo, alludo alla penna Bic, naturalmente!".

"L'audace colpo del solito ignoto"

In un Carosello per Philco, con Franca Tamantini, Manfredi recita la parte di un padre di famiglia che, col figlio, fa le prove, per una progettata rapina intimando a quest'ultimo "o la borsa o la vita", proprio come accadrà alla sua futura vittima. Finalmente arriva il giorno del "colpo". Manfredi si mette all'angolo e ferma un signore distinto, ma duro d'orecchi. "o la borsa o la vita!"

"prego? Ah, la corsa è finita. Non mi interessa".

"ma no, o la borsa o la vita".

"senta, alzi un po' la voce, non sento bene, sa?".

"non posso alzare la voce, sono un rapinatore, altrimenti arrivano le guardie..."

"ah, perché non dirlo subito? Vuol sapere l'ora, è mezzanotte".

"sì, è mezzanotte, diamoci un bacio. Insomma, voglio il portafoglio..."

"vendete l'olio?".

Come ultima risorsa Manfredi gli mostra la pistola, ma l'altro replica che non compra oggetti usati. La moglie e il figlio, da dietro l'angolo, seguono tutto, esterrefatti. Il povero padre non riesce a comperare il televisore. Tutto si conclude con loro che passano davanti a

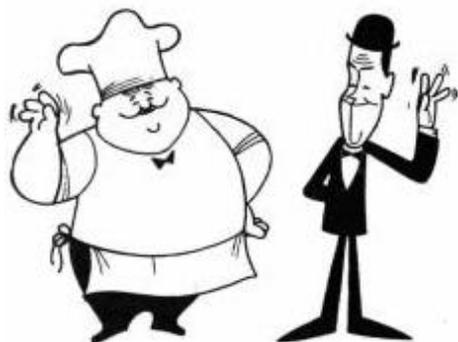
una vetrina e si accorgono che il prezzo è "così basso che non c'è bisogno di andare a rubare".

"Le imitazioni di Ridolini"

Febo Conti, nato a Bresso, in provincia di Milano, durante la II guerra mondiale si fece notare dai suoi compagni dell'istituto tecnico da lui frequentato per l'imitazione di Larry Seamon, il comico americano dei tempi del muto meglio noto nel nostro paese come Ridolini. Conti riusciva uguale all'originale in maniera formidabile, tant'è vero che a più riprese in carriera avrebbe riproposto il numero: dal 1958 al 1961 nel Carosello delle vernici Tintal (prodotto: Max Meyer-colori Tintal); poi nel corso della trasmissione della tv dei ragazzi "Chissà chi lo sa?", quindi, tra il 1970 ed il 1972, per la pubblicità delle rivoluzionarie penne a sfera Bic.

Olio Dante presenta...

Dal nome italianizzato di Oliver Hardy i fratelli Roberto e Gino Gavioli trassero l'idea di utilizzare il remake in chiave animata dei due personaggi comici "stanlio e ollio", già sfruttato nel 1961 in un episodio pubblicitario del



Questa sera in Carosello

OLIO DANTE

brodo "krone", che non aveva avuto seguito. Era il 1965, e, con la collaborazione del regista, produttore e sceneggiatore Alfredo Danti, nasceva questa nuova produzione pubblicitaria della Gamma film. In essa Stanlio e Ollio erano due cuochi che c'ercavano di cucinare animali difficili da trattare, come un elefante o un capitone. Ma riuscivano sempre a cavarsela utilizzando l'olio di oliva Dante (marca: Costa). La serie, che ispirò anche alcuni gadget in materiale ceramico, non ottenne il successo sperato in quanto non era facile sfondare a Carosello con parodie animate di personaggi del cinema, ma permise tuttavia – soprattutto presso chi ne conservava il ricordo – una sorta di riviviscenza comica a questi interpreti un tempo esilaranti, scomparsi dal grande schermo, proprio attraverso cartoon che, anche grazie a un doppiaggio affidato a grandi imitatori, ne riproponevano l'immagine in forma caricaturale. La presenza di questi due personaggi in commedie destinate al largo pubblico, e la notevole forza della propria mimica e

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

gestualità, coadiuvata e sostenuta nel nostro paese da una felice soluzione del dialogo doppiato, hanno favorito un impressionante grado di empatia con gli spettatori. Tanto che essi sono entrati nell'immaginario collettivo e non vengono percepiti tanto come attori, quanto come amici che ci tengono compagnia sin dalla nostra infanzia. Ecco perchè sono entrati a far parte della promozione pubblicitaria di innumerevoli prodotti. Una inserzione pubblicitaria delle penne a sfera italiane, nel 1981 utilizzava degli imitatori della coppia Stanlio & Ollio, ribadendo l'emancipazione dei due buffoni nella nostra memoria dall'immagine a una dimensione delle comiche a quella più patetica, articolata e pluridimensionale della comunicazione visiva in senso lato. Tale definizione nell'immaginario collettivo di massa testimonia l'altrettanto forte persistenza nelle situazioni della vita di ogni giorno della specifica tipologia umana cui si riferiscono, ossia quella della coppia di "fuoriclasse senza spalla", l'uno magro, infantile e matterello, l'altro grasso, cerimonioso, pasticcione e, apparentemente più maturo. Esselunga è il nome di una azienda italiana nata nel 1957 per iniziativa di Nelson Rockefeller e dei fratelli Bernardo, Guido e Claudio Caprotti con la ragione sociale "supermarkets italiani spa", dedita alla rivendita al dettaglio. Lo stesso anno Max Huber, grafico di fama mondiale, relizzò la famosa insegna con la grande "esse" e dal 1978 la collaborazione col pubblicitario, disegnatore, animatore e pittore italiano Armando Testa ha favorito la nascita di alcune delle campagne pubblicitarie che ancora oggi segnano la storia della cartellonistica italiana, sempre all'insegna di simpatia e creatività. Una delle più ricordate campagne istituzionali è quella del 2001, denominata "famosi per la qualità". Tra gli annunci pubblicitari distribuiti nei negozi e utilizzati anche nel merchandising – cartoleria, teli da mare, bustine di zucchero, orologi – uno assai caratteristico si intitolava "aglio e olio", ed in esso apparivano Stanlio e Ollio sotto forma di una testa d'aglio e di una oliera di vetro vestite di bombetta. L'idea alla base di tale campagna era quella di trovare una sintesi visiva originale dell'umanizzazione, utilizzando come protagonista assoluto il prodotto



Aglio e Olio

pubblicizzato in tutta la sua naturalità ed essenzialità. Così un semplice frutto o una verdura ed un oggetto contenente un prodotto naturale, con l'aggiunta di un altro elemento – nella fattispecie un copricapo – hanno dato vita ai tratti caricaturali che conferiscono al prodotto stesso protagonismo e personalità distintiva.

Angelino

Ad appena un anno dalla sua nascita, "Carosello" regalò ai bambini un loro coetaneo, mezzo angioletto-mezzo diavolo: angelino. Come tutti i "pupazzi" proposti dalla televisione all'interesse dei piccoli, anche Angelino riscosse le simpatie generali, al punto che le sue copie in gomma-piuma comparvero nei negozi di giocattoli o dondolavano, con le camicine troppo corte, sui parabrezza delle auto: accanto agli attori più simpatici al pubblico si inserirono con successo i personaggi creati ed animati dalla fantasia dei disegnatori. Il quarto trimestre 1959 dette i natali a due "pupazzi", creature del disegnatore Roberto Gavioli, prodotti dalla "gamma film" per la regia, in un primo tempo dello stesso Gavioli, e successivamente di arena. Si tratta dei due della rubrica "il codice della strada" (titolo precedente "la parola alla strada"): un vigile motociclista, siciliano, e un primitivo che va a spasso armato di bastone, coperto di pelle di leopardo e parla dialetto veneto. Non è facile dire quanto abbiano dovuto al vigile "personalmente presente sul posto" gli automobilisti italiani, quanti di loro riuscirono ad evitare una contravvenzione ammansendo il burbero tutore del traffico con la battuta: "mi non so, son forestiero...!" Virgilio Savona, l'eclettico, occhialuto componente del quartetto cetra dava la voce al vigile. Altri "pupazzi" celebri che incontrarono la simpatia dei telespettatori furono "Svanitella", cui dava voce Gisella Sofio, "Toto e Tata", doppiati da Elio Pandolfi e Isa di Marzio, il "superfusto" Riccardone, cui prestava voce Franco Latini, e l'omino con i baffi che parlava con la voce di Pisu per la serie "sì, sì, sembra facile". Insomma, nella pubblicità italiana è il riso e non il sorriso a far da padrone. Non solo, come abbiamo visto, attraverso le figure di famosi comici, ma anche per il tramite di personaggi dalla simpatia e vicacità dirompenti come il Caballero e Carmencita per Paulista, Susanna, Calimero, Jo' Condor...personaggi del cartoon entrati a fare parte definitiva della nostra storia sociale, la vis comica dei quali – nella memoria di chi ha vissuto quella stagione televisiva – ha finito col sovrapporsi al ricordo del prodotto che reclamizzavano. Il cartone risulta infatti possedere un potere di attrazione molto particolare: quello magico del "disegno che si anima", e desta così nell'adulto – anche in modo subliminale – lo stesso

stupore curioso che prova il bambino, realizzando agli occhi di tutti quell'effetto comico riconducibile alla marionetta di H. Bergson⁴. Ma l'idea di ricorrere al disegno animato ebbe una matrice ben poco artistica. I grandi testimonial del momento cominciavano infatti a divenire un costo in preoccupante aumento: avanzavano la pretesa di essere ormai indispensabili al successo di un prodotto, e ac-

campavano diritti di congruo risarcimento per il presunto scadimento d'immagine a loro derivante da quel genere di performance, abituati com'erano a ricoprire ben altri ruoli in palcoscenico e sul grande schermo. "E allora – affermò Marcello Marchesi nella trasmissione Carosello che passione! Del 1977 – venne in mente, ai più fervidi di noi che realizzavamo i caroselli, di ricorrere al cartone animato. Perché? Perché Calimero e gli altri personaggi che divennero famosi non chiedevano un aumento di prezzo!"⁵. in un loro recente studio sui trend comunicativi degli spot nazionali (2011), Rebecca Rabozzi e Patrizia Mastrilli han-

no notato come anche oggi la presenza di testimonial comici sembra una tendenza italiana che non ha intenzione di arrestarsi. L'attuale direzione è quella di selezionare come testimonial non tanto personaggi appartenenti alla categoria "attori" – magari di fama internazionale come ai tempi di Harrison Ford o Sean Connery – ma personaggi noti al grande pubblico, non tanto per le loro doti artistiche, quanto per la loro massiccia presenza sui media. A spiccare, dunque, come elemento di scelta è la loro capacità di intrattenimento. A tal proposito, scriveva il critico Aldo Grasso in un suo articolo: "il metro più sicuro per misurare il successo di una trasmissione comica sono gli spot pubblicitari. Più alto è il numero di testimonial che formano il cast, più si capisce che il programma è visto dalle persone che contano nel sistema televisivo".

Enzo Pio Pignatiello

⁴ Secondo il filosofo francese Henry Bergson, "gli atteggiamenti, i gesti e i movimenti del corpo umano sono ridicoli nell'esatta misura in cui tale corpo ci fa pensare a un semplice meccanismo" (H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*). L'aspetto meccanico della vita generica angoscia, in quanto suggerisce l'immagine cadaverica della morte. Ma quando tale meccanizzazione viene rappresentata o teatralizzata, cioè contemplata in immagine da parte di uno "spettatore", come tale "anestetizzato" e indifferente, allora essa genera il riso. Il riso sarebbe dunque l'antidoto generale e naturale all'angoscia della morte. Sull'argomento, cfr. C. Sini, *Il comico*, Milano 2002, pp. 20 sgg.

⁵ M. Lando, *L'arte del far ridere: gli strumenti dell'umorismo e le tecniche del Comico*, Napoli 2012, pp. 238-239.



MiBACT?
Tanto
per far capire
da che parte stiamo
e su chi possiamo
contare
quando si tratta
di salvare
la bellezza

Diari di Cineclub

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinema'
Magazine on-line di cinema 2015



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



E' presente sulle principali piattaforme social
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 hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Patrizia Masala, Nando Scanu
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 volontari.

Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.

Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com
per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)

dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.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.cgsweb.it

www.sardiniafilmfestival.it
www.babelfilmfestival.com
www.arciiglesias.com
www.lacinetecasarda.it
www.retecinemabasilicata.it/blog
www.cinematofed.it
www.moviemantu.it
www.giornaledellisola.it
www.storiadeifilm.it
www.passaggidautore.it
www.cineclubalphaville.it
www.conseguenze.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.cortisenzafrotiere.com
www.officinacustica.it
www.losquinhos.it
www.uccaarci.it
www.assoziazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.ostiaanticaparkhotel.it
www.lacittadegliidei.it
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com

www.rivegauche-artecinema.info
www.isco-ferrara.com
www.lerimesse.it
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliariilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.cineclubinternational.eu
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodisardi.org
www.gruppofarfa.org
www.amici dellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.selmonserrato.it
www.telegi.tv
www.focusardegna.com
www.teoremacinema.com
www.cinecoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmmorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumorione.it
www.laboratorio28.it
www.asfilmfestival.org/it
www.cinergiamatera.it
www.calamariunion.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrucchiamatererecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infocic.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.tottusinpari.blog.tiscali.it
www.alexian.it
www.lsvideo.altervista.org
www.corosfigulinas.it



ISSN 2431-6739
772431673900