

22 marzo 2017 ad un anno dalla scomparsa di Mino Argentieri professore, compagno, critico e storico del cinema, fondatore della Biblioteca del Cinema U. Barbaro

Mino Argentieri. Rigorosa mitezza e autentica sapienza di un "uomo di altri tempi"



Nuccio Lodato

Personalmente ritengo che il maggior riconoscimento cui si debba aspirare oggi, tenendo conto di come stanno andando le cose, sia quello di poter essere definiti «un uomo [o

una donna, beninteso, per carità...] di altri tempi». Mino Argentieri, per sua e nostra fortuna, lo è stato a tuttotondo. Nell'incontro su di lui, giustamente organizzato dalla Federazione e dal Comune di Napoli a Palazzo San Giacomo due mesi dopo la sua scomparsa, il 17 maggio dell'anno scorso, Pasquale Iaccio lo ha molto appropriatamente ricordato, con una precisazione che può apparire dettaglio solo in apparenza: «Quando si trattava di mandare un saggio, o un qualsiasi scritto, mi arrivava a casa -ce le ho ancora una normale lettera con l'indirizzo scritto, e dentro c'erano dei foglietti con il suo saggio. Che era scritto con una macchina da scrivere portatile, che doveva aver conosciuto tempi

segue a pag. successiva

A Mino Argentieri



Jaures Baldeschi

L'interesse e l'amore per il cinema lo devo al mio babbo appassionato lettore di Cinema Nuovo ma soprattutto a "Rinascita" settimanale dove puntualmente Mino ci educava a guardare il cinema con occhio critico e leggere nelle pieghe nascoste i valori di libertà, democrazia e partecipazione e successivamente con "Cinema Sessanta".

Ho avuto la fortuna di conoscere Mino alla mostra internazionale del Nuovo Cinema a Pesaro nel 1969 (di cui era stato tra i fondatori) in occasione di un convegno sulle associazioni di cultura cinematografica ed ebbi modo di toccare con mano la sua grande passione per la

diffusione della cultura nel senso più vero e profondo, senza partigianerie, l'importanza del rapporto tra cinema e società e tra censura e potere. Ebbi modo di conoscerlo nella sua dimensione umana ma direi rivoluzionaria negli anni successivi nelle spaghetate dopo mezzanotte al mitico Gambero Rosso, insieme a Gianni Vento, Ugo Casiraghi, ma anche Riccardo Redi, Bruno Torri, Massimo Mida, Remo Gaspari, l'ebanista

segue a pag. 4

Umberto Barbaro, maestro di cultura



Ivano Cipriani

Alto, di corporatura forte, un sorriso aperto e cordiale, due occhi pungenti e una sigaretta all'angolo della bocca, Umberto Barbaro portava su di sé tutti i tratti tipici della gente della sua terra, la Sicilia, dove era nato, ad Acireale, nel 1902. Negli anni cinquanta dello scorso secolo abitava a Roma, in Via Salaria, tra Villa Albani e Via Savoia, in un palazzetto di sapore ottocentesco, che, mi ricordo, era capace di imporre un certo rispetto a me che venivo da un vecchio casamento operaio collocato, per un bizzarro caso topografico, a cinquecento metri dall'abitazione di Barbaro. Io e Mino Argentieri andavamo a trovarlo spesso: lo frequentavamo con la deferenza dovuta a un maestro, ma con la cordialità umana dettata dal fatto di essere compagni, militanti nello stesso partito, quello comunista, e quindi con la stessa ansia di cambiare il mondo. Umberto Barbaro ha sempre rappresentato per noi un punto di riferimento, anche se ricordo di averlo visto di rado alle proiezioni del nostro "Circolo di cultura cinematografica Charlie Chaplin", se non in occasione di proiezioni particolari, alle quali assisteva con aria un po' distaccata che certe volte ci stupiva, ma che alla fine rafforzava il nostro rispetto per lui. Conoscevamo Barbaro per le sue attività professionali e di ricerca relative al cinema, ma poco sapevamo del contesto letterario e culturale in cui aveva vissuto e lavorato fin da giovane, negli anni venti, quando si trovò insieme a Dino Terra ad essere tra i fondatori del "movimento immaginista" (1) un

segue a pag. 7



Mino Argentieri - 11 novembre 2015 Villa Dora Pamphili uscita Biblioteca U. Barbaro (foto di Angelo Tantaro)

Il genitore sovversivo. Il papà di Mino Argentieri tra l'Abruzzo e gli Stati Uniti



Antonino Orlando

Alberto Argentieri (all'anagrafe Albertino Nicolino Giustino) nacque a Gissi il 24 dicembre del 1882 da Domenico Argentieri, ingegnere e Teodora Tenaglia. Dalla scheda biografica compilata dalla Prefettura di Chieti nel 1901 si evince che l'Argentieri frequentò scuole tecniche a Roma

senza però conseguire licenza. La sua scelta di campo a favore delle classi popolari si manifestò in età giovanissima quando a Gissi, in Abruzzo, si schierò, insieme ad altri cittadini, contro il notabilato che sfruttava il popolo, soprattutto le masse contadine che vivevano in condizioni di estrema miseria. L'origine politica di Argentieri risentiva delle influenze risorgimentali e mazziniane e delle prime idee di giustizia sociale che il movimento anarchico propagandava nella penisola. La sua vita è perfettamente coerente con l'evoluzione politica,

intellettuale e organizzativa che percorreranno le tendenze anarchiche, libertarie, sindacaliste e socialiste dell'Italia post unitaria. Un movimento che risentiva delle varie correnti di pensiero attive tra la fine dell'800 e i primi anni del '900 in Europa e soprattutto in Francia, con la figura di Sorel, che aveva in Italia interpreti autorevoli come Arturo Labriola, Alceste De Ambris, Enrico Leone. Intorno ad un nucleo di anarchici, tra cui, Alberto Argentieri, il sarto Achille Gaspari, papà del Ministro On.le

segue a pag. 6

segue da pag. precedente
migliori». E prima di lui, altrettanto simpaticamente ed empaticamente, cogliendo del pari nel segno, Valerio Caprara: «Mino era celebre per venire a Napoli, per fare gli esami che magari duravano due giorni consecutivi, finivano alle sei del pomeriggio passato e la mattina erano convocati alle nove, e nonostante tutti noi gli dicessimo: "Professore, rimane un po', ci facciamo una pizza stasera...», «Oh, devo tornare a Roma, devo tornare a Roma». E quindi si sobbarcava [due viaggi] al ritorno la sera e al rientro la mattina presto: tanto è vero che lui leggeva i giornali sempre un giorno dopo. Dice che li leggeva nella vasca da bagno, quando finalmente riusciva a fare il bagno. Però... quelli del giorno prima!». Istantanea perfettamente confermata e dettagliata, occupandosi del passo immediatamente precedente, dal ricordo di un ex-allievo, Gigi Petriccioli, che al termine delle lezioni aveva il dono di poterlo riaccompagnare appunto alla stazione (come chi scrive aveva l'indimenticato privilegio di fare a Genova col suo maestro Vito Pandolfi mezzo secolo fa: peccato che la distanza tra Palazzo Raggio e il terminal aeroportuale del "devo tornare a Roma" li fosse di poche centinaia di metri...): «Si partiva da piazza Borsa: io facevo una domanda, e si finiva che la sua risposta avveniva praticamente... sul treno!». E il presidente della FICC Marco Asunis, nella medesima occasione, concludendo con una sintesi che potrebbe da sola tenere il posto di tutto questo articolo: «Era sempre rivolto alla conoscenza, alla capacità di entrare in contatto con gli altri e alla voglia di far crescere gli altri, sul piano della conoscenza e della cultura. Mino era questo: una persona assolutamente generosa, e faceva della leggerezza e della sua straordinaria ironia la capacità di relazione con gli altri. Una persona assolutamente democratica, rispettosa nei confronti degli altri, e mi piace ricordarlo in questo modo. L'ultimo periodo con Mino è stato un momento di battaglia straordinaria: lui è stato un combattente fino alla fine, perché attraverso **Diari di Cineclub**

si è aperta una campagna a favore della Biblioteca "Umberto Barbaro". La biblioteca del cinema, un patrimonio della nostra nazione: ed è entrato in un rapporto assolutamente conflittuale con il Ministero e con la burocrazia del nostro paese». Proprio da questo passaggio finale e da questo concetto occorre ripartire. Che Argentieri avesse ritenuto necessario assumere questa posizione di scontro aperto è un dato assolutamente allarmante, che inquieta, stanti la sua indole e il suo passato. Oggi la figura di Mino scomparso -purtroppo- appare una magnifica sintesi di tutto quanto è venuto via via a mancare alla vita pubblica (politica e culturale) del nostro paese. Innanzitutto il senso alto delle istituzioni: che peral-



Mino Argentieri, fotografato nella sua abitazione romana a Monteverde nell'ottobre 2015 con la targa del premio "Guantone d'oro" per la sua vita da boxeur ricevuto nella quarta edizione 2005 del festival della critica "Ring!" ad Alessandria (foto di Angelo Tantaro)

tro, diciamolo con franchezza, era la prima caratteristica fondamentale che distingueva il Partito Comunista Italiano, cui aveva accordato un'adesione tanto critica e ragionata quanto schietta e senza riserve (per cui la definizione di "comunista liberal", che gli è stata assegnata da più di uno, nel suo probabile apparire ai più un ossimoro, è in realtà paradossalmente esatta). L'impegno personale per il quadro legislativo, economico e normativo del cinema italiano è stata una caratteristica che ha sempre contraddistinto Mino -e pochissimi altri...- nell'ambito della critica italiana. Con esiti particolarmente rilevanti, quanto ad incidenza, soprattutto nella prima metà degli anni Sessanta, sullo sfondo dell'Italia autenticamente riformista e riformata del primo centro-sinistra, allorché il suo dialogo col collega e omologo socialista Lino Micciché condusse, essendo ministro dello Spettacolo il socialista -intelligente, aperto e dialogante: all'epoca non era il solo!- Achille Corona, alla promulgazione di quella legge 4 novembre 1965, n. 1213, che costituì all'epoca uno straordinario

passo in avanti per il cinema italiano (e anche se non soprattutto, grazie all'art. 44, per i circoli del cinema). E tutto questo senza lasciarsi smontare dalle accuse, frequenti nel chiacchiericcio romano d'ambiente di allora -ne sono stato testimone... auricolare- di essere, in combutta con Lino, il portatore di un "centro-sinistra allargato", nonostante il PCI fosse allora, come prima e dopo, perpetuamente all'opposizione. Ma il punto centrale, che va al di là della stessa rilevanza della figura di Mino (e di altri suoi colleghi di pari peso, quei non molti) è quello dell'autorevolezza, allora generalmente riconosciuta a determinati ambienti e a precise e ben qualificate esperienze. Argentieri, in quanto personalmente autorevole, viene investito della titolarità della rubrica critica di «Rinascita», allora a sua volta particolarmente vissuta come autorevole, anche in ragione della serietà e del prestigio del partito politico che la esprimeva. La stessa aura di autorevolezza emanavano, presso gli appassionati e la sinistra culturale in genere, «Cinema 60» e le altre riviste specializzate dell'analogo orientamento (come quelle di diversa inclinazione, per la verità e la precisione). Mino ebbe l'idea di far coesistere col mensile di critica e di cultura un quindicinale formato giornale, «Questocinema», che dibatteva in termini militanti proprio le questioni dell'organizzazione politico-produttiva del cinema italiano e degli audiovisivi in genere. La successiva stagione, quella della caduta del muro e dell'affermazione di Forza Italia nel 1994, avrebbe cambiato radicalmente il nostro paese (o meglio, se si preferisce, ha fatto emergere un suo volto sotterraneo e nascosto) e liquidato quella virtualità di dialogo fattivo tra politica, legislazione, economia e cinema. È proprio da quella svolta che l'essere tacciati di "uomo d'altri tempi" ha cominciato a divenire un riconoscimento via via sempre più desiderabile e prezioso. Nel periodo successivo, per una serie complessa di concause che non è questa l'occasione per rianalizzare, la cultura cinematografica sarebbe divenuta, se non marginale, certo secondaria nella vita italiana complessiva. Per fortuna l'apertura, da non molto tempo prima finalmente sopravvenuta anche per la storiografia cinematografica e la critica più seria e preparata, del riconoscimento universitario, e la continuità della militanza a fianco del movimento dei circoli del cinema, mai abbandonata, hanno dischiuso a Mino un'ulteriore strada, altrettanto felice e fruttuosa. I suoi risultati, sotto forma di libri e corsi, tesi sostenute, sostegno al fermentare del cinema e delle strutture per la sua diffusione a Napoli, non a caso proprio in quei lustri particolarmente felici, sono a tutt'oggi tangibili, in misura non diversa e inferiore dalla propulsione di parallele esperienze in Venezia Giulia e Friuli, grazie alla cattedra triestina prima appunto di Micciché, poi di Farassino). Come avrebbe detto Cristina Campo, Mino carissimo, caro Lino, caro Alberto, il nostro pensiero non vi lascia...

Nuccio Lodato



Mino Argentieri all'interno della Biblioteca del Cinema Umberto Barbaro da lui fondata (foto di Angelo Tantaro)

Appendice

La prima e l'estrema volta con "l'ultimo critico militante"

(Infligo a chi voglia leggerla questa aggiunta -autobiografica, al solo scopo di dimostrare quanta incidenza potesse allora avere la critica nella formazione dell'interesse ragionato e consapevole dei ragazzi per il cinema, in un'Italia che ne teneva ancora l'insegnamento ben lontano dalle aule universitarie)

"Filmografia a cura di Mino Argentieri e Giovanni Vento". Così si intitolava la corposa appendice che concludeva la lussuosa nuova edizione rilegata -1961, Parenti, Firenze- della Storia del cinema italiano di Carlo Lizzani. Avevo quindici anni, quell'estate, e mi ero già "preso" per l'Arte del film", come si diceva [Chiarini!], oltre che da spettatore -ancor che forzatamente escluso dal divieto ai minori dall'esplosione dei Fellini Visconti Antonioni Rossellini De Sica Monicelli che facevano epoca- da lettore affascinato e pieno di meraviglia della sinteticissima "Storia del cinema" di Bianchi e Berutti messa fuori da Garzanti. Questo ulteriore volume, con un'elegantissima copertina bianca sopra un ricco telato arancione con scritte oro, faceva bella mostra di sé a Rapallo, dove allora soggiornavo, nella vetrina di un'ambiziosa libreria che sarebbe ben presto scomparsa. Entrai per conoscerne il prezzo. Cinquemila lire. Una bella botta per l'epoca. Esitai a lungo prima di richiederle in casa, dove mio padre mi consegnò immediatamente e con molta naturalezza la banconota verde senza batter ciglio. Gesto generoso ma incauto, poveruomo, anche se a distanza di così tanto tempo gliene sono ancora molto grato: non immaginava, con quella piccola imperturbabile elargizione, di propiziare l'ingresso di suo figlio, unico e allevato nella temperie clerico-fascista in buona fede della famiglia, ma avido lettore autonomo adolescente, nell'area culturale e poi anche politica della sinistra... (Confidai ingenuamente la gioia per l'imminente acquisto a un'ammirata amica della compagnia del mare, intelligente ma un po' snob, che mi gelò con un sarcastico «che emozione!»: il berlusconismo incubava decenni prima di Berlusconi, nonostante la ragazzina mi suggestionasse non poco...). La lettura del volume non mi sarebbe apparsa travolgente, pur introducendomi ai fondamenti di base delle vicende -economiche e legislative più che artistiche, per la verità...- del cinema italiano dal muto al sonoro. In Lizzani, disponibile e civilissima persona, come avrei avuto modo di constatare personalmente molti anni dopo, quando lavoravo, nella sua Ovada, sulla figura e l'opera di Ubaldo Arata e lo invitai a una proiezione commentata del suo incantevole *Celluloide* (sulla realizzazione di *Roma città aperta* dal romanzo omonimo di Pirro) il regista, pur con i suoi alti e bassi, è stato sicuramente superiore al pur benintenzionato e volenteroso storico. Il direttore della mostra veneziana 1979-1982 li ha probabilmente superati entrambi... Ma, per tornare finalmente all'apertura, la "Filmografia a cura di Mino Argentieri e Giovanni Vento" si rivelò un'autentica, imprescindibile e vertiginosa, per anni e anni quotidianamente frequentata miniera di informazioni e dettagli, allora veramente, (prima

delle apparizioni dal Catalogo Bolaffi di Rondolino e del lessico Sadoul adattato da Gobetti e Fofi per Sansoni) unica e indispensabile. Oggi, quando ormai basta pigramente un click per accedere informativamente all'universo, non è più possibile neppure immaginare la preziosità di una simile risorsa: tutti i film dei registi italiani del sonoro, e persino qualcuno del muto, allora esplorato peraltro in termini molto generici e superficiali dalla stessa sparuta storiografia accumulatasi, con precisi ancor che essenziali credits! Un'autentica bibbia mai vista in precedenza per l'appassionato, il cinéfilo, lo schedatore: nella mia memoria uno schedario anche visivo primigenio, che ha conservato a tutt'oggi una consultabilità mentale e "visiva", aggiornato a matita come fu per anni e anni, tuttora alla base delle mie peraltro limitate conoscenze. E non c'erano solo i film a soggetto, ma addirittura tutti i documentari di quanti tra loro ne avessero realizzati: si apriva un ulteriore e altrimenti inaccessibile orizzonte, che solo in anni recentissimi il magnifico libro di Marco Bertozzi "Storia del documentario italiano" (Marsilio 2008) e il conseguente programma ciclico di RaiStoria "Corto Reale" (2013) avrebbero davvero superato. Per capire chi fossero i miei providenziali quanto misteriosi curatori avrei dovuto aspettare ancora un po' di tempo. Di Giovanni Vento, per la verità, oltre a constatarne all'epoca il coinvolgimento nel generoso tentativo di gruppo zavattiniano de *I misteri di Roma* (1963), avrei dovuto aspettare qualche anno per scoprirne l'attività di aiuto regista, documentarista (il bel *Donne di Lucania*, 1962, scritto da Massimo Mila e con la voce-incanto della grande Miranda Martino: il documentarismo di allora era intransigentemente meridionalista...) e regista in proprio (il generoso ma sfortunato tentativo de *Il nero*, 1966). I suoi meriti sarebbero stati ricordati dettagliatamente, a partire proprio dalla preziosa filmografia, dallo stesso Mino, in un'ancora più preziosa intervista rievocante i suoi meriti anche per la nascita stessa di «Cinema 60» nel 1959, e il successivo, tragico troncamento della sua morte repentina e prematura (rinvio a Leonardo De Franceschi, "Un'altra storia del 1968, tra cinema e Africa. Conversazione con Mino Argentieri", integralmente on line, www.cinemafrica.org). Ma con Mino l'avvicinamento fu più facile: nel 1967 ebbe la generosa improntitudine di accettare a scatola chiusa -per via epistolare, lettera contro lettera, come si faceva allora- la richiesta di collaborazione di uno sconosciuto ventenne che bazzicava già da pochi mesi un paio di testate concorrenti ma non se ne accontentava. Avevo scoperto il critico di Rinascita indirettamente, dagli stralci delle sue recensioni lo stesso Gobetti e Gianni Rondolino avevano rilanciato a Torino dal '63.

Cominciai ad acquistare regolarmente Rinascita, che da poco era divenuta settimanale e aveva affidato ad Argentieri la regolare pagina cinerecensoria. (Lo acquistavo di nascosto dai miei e lo leggevo clandestinamente, di nascosto dai miei... Good times, wonderful times: poi il '68 ne avrebbe fatto finalmente piazza pulita!). Ho già rievocato in questa stessa sede lo scorso anno (sul n. 49, in morte di Mino) il vissuto di quegli anni. Vorrei solo aggiungere pochi magnifici frammenti di memoria. Un congresso nazionale FICC (quello di Grosseto, 1967...) dove fummo sorpresi a scoprire dalla lista elettorale sottoposta ai delegati che in realtà Mino si chiamava Domenico, ma ammirati quando riprese dalla presidenza - era segretario della Federazione, uscente e sarebbe stato entrante - seccamente un delegato che aveva tenuto un intervento piuttosto radicale e intransigente: «Non siamo venuti qui per stabilire con apposito esame chi è e non è marxista». Come ho già ricordato l'emozione di consegnargli il Guantone d'oro per la sua *Vita da boxeur* (il Signore ci perdoni la terminologia scelta, ma l'idea era sacrosanta...) in una delle ultime edizioni del sepolto festival alessandrino della critica cinematografica Ring! (con lui premiammo altrettanto sacrosamente e degnamente Guido Fink). Ma debbo esternargli ancora la mia gratitudine di trascorso docente di storia del cinema pavese: mi ero accorto che agli studenti, per ragioni diverse, riuscivano indigeste altre storie generali del cinema, nazionali e straniere, che non nominerò. L'adozione della sua Storia del cinema italiano (Newton Compton 2006) mi/ci risolse parecchi problemi. Bisognerebbe saper tenere un piede dentro e uno fuori dalle cose, diceva Rossellini. Mino ci è stato maestro anche in questo. Tante le ragioni per cui è lancinante la nostalgia per quanto affrancavo buste con dattiloscritti, secondo le sue istruzioni, non per la redazione di Cinema 60, ma direttamente indirizzate alla sua abitazione di via dei Serpenti 164. Anche perché si fa sempre più viva e confermata la consapevolezza -come scrisse la rivista un anno fa- che se n'è andato con lui "l'ultimo critico militante".

N. L.



Cinemasessanta storica e autorevole rivista fondata nel 1960 da Mino Argentieri, Tommaso Chiaretti, Spartaco Cilento, Lorenzo Quaglietti, Giovanni Vento. E' ferma al n. 328 con la scomparsa del suo Direttore.

segue da pag. 1

Franco Ferrini. Sono gli anni in cui Pesaro ci faceva scoprire il cinema cubano, brasiliano, cileno, dell'America Latina. Il cinema giapponese con Nagisa Hoshima. Le sue appassionate denunce sulle censure nell'Unione Sovietica e nei cosiddetti paesi socialisti come la Cecoslovacchia, l'Ungheria e la Polonia. Devo confessare che allora consideravo esagerati quei giudizi ma poi ho dovuto constatare che aveva drammaticamente ragione. Non si stancava mai di ripetere che la qualità del cinema era tale nella misura in cui riusciva a trasmettere, stimolare una riflessione, un'idea, non solo sul piano emotivo ma anche morale e intellettuale. La collaborazione attiva e costan-

rassegne monografiche (Gillo Pontecorvo, Beppe Ferrara, Luis Bunuel, Andrej Tarkovskij, Carlo Lizzani, Paolo e Vittorio Taviani). La sua appassionata partecipazione agli innumerevoli incontri con gli studenti e con il pubblico. Non da meno il suo interesse e l'amore per l'arte, la cultura e la storia, manifestato nelle escursioni nei musei del nostro territorio valdelsano. La sua meraviglia e entusiasmo a San Gimignano di fronte agli affreschi di "Benozzo Gozzoli" nella chiesa degli Agostiniani e di "Barna da Siena" nel Duomo che definiva il "cinema del medioevo" individuandone il percorso narrativo per sequenze e addirittura una sorta di montaggio con una serie di simbologie che nascondevano una critica ai

abbiamo realizzato il progetto con le versioni originali e purtroppo Mino non ha potuto darci il suo contributo. Ricordo con particolare affetto la serata conclusiva della rassegna con Gillo Pontecorvo durante la proiezione de *La battaglia di Algeri* e la discussione e l'incontro con gli studenti di quasi tre ore con Carlo Lizzani e Mino. Avevo fatto una promessa a Mino, che il nostro circolo avrebbe curato la raccolta di tutti i suoi articoli pubblicati su "Rinascita" e anche quelli su "Vie Nuove" e "l'Unità", avevo persino cominciato a raccogliergli, ma il lavoro era immenso e lui ci invitava a non perdere tempo e lavorare su progetti futuri. Forse sarebbe opportuno riprendere quest'idea per raccogliere e trasmettere il suo



Da sx Jaures Baldeschi presidente del Circolo del Cinema "Angelo Azzurro", Prof. Gualtiero De Santi; Prof. Mino Argentieri, Prof. Maurizio Poli responsabile del progetto per conto della scuola



Studenti delle classi 5° dell'Istituto professionale Federico Enriques di Castelfiorentino



La cartolina per pubblicizzare l'evento con una foto tratta da "La via Lattea" (1969)

te con Mino è arrivata negli anni novanta quando ha cominciato a scrivere dei saggi sui volumi che accompagnavano le nostre



L'intervento di uno studente (dietro c'è il prof. Poli) sulla sx Mino Argentieri

potenti del tempo. Del resto la battaglia e la denuncia contro la censura è stata una sua caratteristica di fondo. Quando alcuni anni fa (2006) gli accennai ad un'ipotesi di rassegna su Ingmar Bergman mi disse che in Italia ci avevano fatto vedere un altro Bergman perché la Censura non solo aveva tagliato le immagini ma aveva modificato anche il doppiaggio travisando ovviamente il senso. Per fare un lavoro serio avremmo dovuto proiettare solo le versioni integrali. Lo scorso anno

grande contributo alla cultura. Un affettuoso saluto va anche ad Anna sua infaticabile compagna che abbiamo avuto occasione di conoscere nelle trasferte di Mino in Valdelsa. Mino ci mancherà, cercheremo di continuare a lavorare per la diffusione culturale seguendo le sue indicazioni e suggerimenti.

Jaures Baldeschi

Circolo di Cultura Cinematografica "Angelo Azzurro" Castelfiorentino



Le foto del servizio si riferiscono alla Sesta edizione, organizzata dal Circolo del Cinema "Angelo Azzurro" di Castelfiorentino, de "I GRANDI MAESTRI" nell'ottobre 2006 dedicata a Luis Bunuel l'incontro con le classi 5° dell'Istituto professionale Federico Enriques di Castelfiorentino con Mino Argentieri e Gualtiero De Santi. Gli incontri furono due dopo le proiezioni di "Il cane Andaluso" (1929), "L'âge d'or" (1930) e il "Fantasma della libertà" (1974). Le foto sono di Remo Taviani

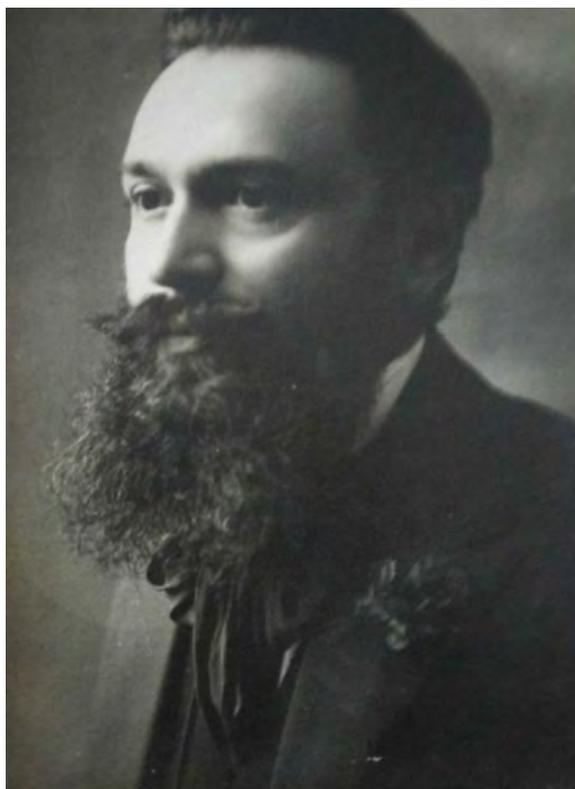


Mino Argenti - Acquarello su carta - Colorazione Digitale (2018) di Giampiero Bazzu

segue da pag. 1

Orazio Gaspari e il fotografo Nicola Solitario si costituì un forte gruppo di militanti che svolsero attività politica e sindacale non solo a Gissi ma anche nei paesi limitrofi e, come emigranti, nelle Americhe. Alberto Argentieri a 21 anni, per la prima volta, si imbarcò a Napoli con la nave *Attiva* e sbarcò il 20 marzo del 1903 a New York. Da lì si trasferì a Washington D.C. dove vi soggiornò fino al gennaio del 1910. Nel nuovo mondo entrò subito in contatto con la folta rappresentanza degli emigranti italiani politicizzati. Partecipò attivamente al Comitato anticlericale di New York, costituito da alcuni emigranti italiani anarchici e socialisti raccolti intorno al giornale «Cronaca sovversiva». Nel 1910, dopo aver soggiornato per un breve periodo a Parigi, Argentieri fece ritorno in Italia. Il 12 agosto sempre dello stesso anno, dal porto Partenopeo, si imbarcò nuovamente sulla nave «Santa Anna» alla volta di New York dove vi giunse il 17 agosto dello stesso anno. Qui trovò lavoro presso il giornalista e rivoluzionario socialista Raimondo Fazio. In questo secondo periodo rimase negli USA circa quattro anni. In quegli anni arrivò negli Usa Edmondo Rossoni che fu ospitato e aiutato da Argentieri. Tra i due nacque una forte amicizia che durerà nel tempo e che si rinsalderà quando, diversi anni dopo, l'Argentieri chiederà, ottenendola, protezione da Rossoni che nel frattempo, era diventato un autorevole, anche se per certi versi scomodo, dirigente fascista. L'Argentieri, tornato negli Usa, subito riprese il suo impegno politico nella FSI fino a ricoprire un ruolo dirigente nella federazione socialista insieme a Giovannitti e Edmondo Rossoni e a svolgere attività sindacale con l'IWW insieme a Carlo Tresca.. Nel 1912 fu attivo nella battaglia a favore di Giovannitti e Joseph Ettor coinvolti in un caso giudiziario che ebbe eco in tutto il mondo e che anticipò i casi più noti di Sacco e Vanzetti. La battaglia internazionale per la liberazione dei tre militanti italiani ebbe esito positivo. Infatti, tutti gli imputati furono scagionati nel novembre 1912. Alla fine del 1913 fece ritorno in Italia e subito si inserì nella vita politica abruzzese. Si legò politicamente a Ettore Croce e con lui e Francesco Cellamare fondò a Rocca S. Giovanni la tipografia *La Bodoniana*. A Gissi si verificarono momenti di tensione sfociati in azioni piuttosto cruenti. Argentieri, unitamente ad altri suoi compagni, si schierò decisamente sul fronte dei neutralisti. I giornali del tempo non mancarono di raccontare gli episodi di violenza accaduti in quelle settimane infuocate. L'Argentieri il 2 gennaio 1919 fu congedato e qualche mese dopo si trasferì a Pistoia dove assunse l'incarico di segretario della Camera del Lavoro che reggerà fino all'autunno del 1920. Nel frattempo nelle grandi fabbriche del nord scoppiarono imponenti scioperi e rivolte con l'occupazione delle fabbriche da parte degli operai, tra queste la Fiat di Torino. I

settori più conservatori del paese temettero uno sbocco rivoluzionario sul modello della recente rivoluzione dei Soviet in Russia ma le divisioni nel movimento operaio italiano e il mancato coinvolgimento di buona parte dell'Italia, soprattutto di quella meridionale, fecero fallire la rivolta che durò sostanzialmente un biennio (1919-1920), detto appunto *Biennio rosso*. In quello stesso periodo sposò Nella Micheloni, originaria di Pistoia, morta giovane nel 1938, da cui ebbe, nel 1927, un figlio, il futuro storico e critico cinematografico



Alberto Argentieri, foto scattata a Pistoia tra il 1919/1920. (Archivio privato Mino Argentieri)

Mino Argentieri. Alla vigilia delle elezioni amministrative fu sostituito dal bordighista Onorato Dalmen. Dopo l'esperienza toscana accettò l'incarico di guidare la Camera del lavoro di Cesena e contestualmente divenne redattore del locale giornale «Spartaco». Nel Congresso della Federazione della Romagna del Psi tenuto a Bologna nel febbraio 1921, Argentieri fu eletto nel direttivo provinciale. Nonostante l'impegno a Cesena compagni di Gissi lo vollero con loro per guidare la lista socialista nell'importante tornata elettorale amministrativa del 1° ottobre del 1920. La campagna elettorale fu aspra ma alla fine i socialisti locali riportarono una importante vittoria. Il 30 ottobre del 1920 Argentieri fu eletto sindaco del suo paese. La nuova amministrazione di Gissi si mise immediatamente al lavoro per cercare di attuare il programma e di risolvere gli atavici problemi che attanagliavano la maggioranza della popolazione: costruire un edificio scolastico, sistemare l'acquedotto, le strade comunali interne ed esterne. Nello stesso anno i rappresentanti dei ceti possidenti, ringalluzziti dalle violenti

manifestazioni anti socialiste effettuate dalle bande fasciste e dalla complicità delle autorità di pubblica sicurezza, divennero sempre più aggressivi nei riguardi dell'amministrazione socialista di Gissi. La furia fascista si manifestò in paese con provocazioni e aggressioni. Il 14 aprile del 1921 si svolse la festa del fascio con l'inaugurazione del gagliardetto. L'epilogo della manifestazione fu il rogo delle bandiere rosse avvenuto alla presenza di delegazioni giunte dai comuni limitrofi. Il giorno seguente, il 15 aprile fu indetto, con urgenza, il Consiglio comunale di Gissi per discutere le dimissioni del sindaco Alberto Argentieri pervenute per lettera da Cesena. Qualche tempo dopo le dimissioni, Argentieri dovette allontanarsi anche da Cesena e fare ritorno nel paese natio. A Gissi, il nucleo appartenente al ceto possidente e alle professioni nutritive, nei confronti dei socialisti e in particolare di Argentieri, un odio esasperato e un senso di rivalsa che sicuramente avrebbe potuto armare il braccio di qualche *bravo* e colpire di nascosto lontano da occhi indiscreti. Con la *Marcia su Roma* e il conseguente incarico di governo a Mussolini gli squadristi locali, protetti dalle autorità di pubblica sicurezza, si scatenarono contro le organizzazioni operaie. Intanto per Argentieri si prospettava un periodo difficile, decaduta l'amministrazione comunale, nello stesso periodo si concluse anche la breve esperienza presso la Camera del lavoro di Cesena. Quindi era tornato a vivere nel paese natio dove svolgeva il lavoro di agente di commercio. Tuttavia la sola presenza di Argentieri doveva aver messo in agitazione i maggiorenti locali che pensarono bene di provare ad azzittirlo definitivamente per vie legali. A Gissi era ancora attivo un gruppo di socialisti e comunisti legati tra loro da antica fratellanza politica che continuavano a mantenere fede alle loro idee. I fascisti locali per tacitarli denunciarono i *sovversivi*. Nonostante le pesanti accuse e il clima sicuramente non favorevole la magistratura aquilana assolse tutti gli imputati per non aver commesso il fatto. Questo episodio, difatti, fu l'ultima manifestazione di un certo rilievo che evidenziava una presenza organizzata di quello che fu uno dei più robusti e maturi gruppi anarchici e socialisti presenti in provincia di Chieti e in Abruzzo. Argentieri, dopo aver venduto la casa paterna, di lì a poco, si trasferì a Pescara svolgendovi l'attività di agente di commercio e avrebbe fatto ritorno alla sua *amata* Gissi, insieme alla moglie e al piccolo Mino, ogni anno, nei giorni di festa, per coltivare, con i suoi amici, la grande passione per la caccia.

Antonino Orlando

L'articolo è tratto dal saggio: «Anarchismo e socialismo dai primi anni del '900 al fascismo: Alberto Argentieri tra l'Abruzzo e gli Stati Uniti», di prossima pubblicazione sulla rivista «AbruzzoContemporaneo»

segue da pag. 1

braccio del futurismo internazionale, il braccio della sinistra italiana che se apparteneva storicamente al movimento ribellistico di Marinetti, se ne distaccava poi per le scelte ideali dei suoi promotori. Terra (pseudonimo di Armando Simonetti, 1903/1995) aveva raccolto intorno a sé futuristi anarchici, comunisti e socialisti, fondato una casa editrice e una rivista, *La ruota dentata*, in cui Barbaro svolse ruoli importanti, nonché stretto relazioni con il mondo intellettuale del tempo. Particolare fu il suo rapporto con il Teatro degli indipendenti di Anton Giulio Bragaglia. Noi, Mino ed io, poco sapevamo allora del "futurismo", ne avevamo sentito parlare ed anche esaltare, negli anni del regime, come un movimento fascista, ma non eravamo mai andati, nelle nostre conoscenze, oltre quattro concetti. A scuola nessun professore ce ne aveva mai parlato e non avevamo mai avuto occasione di saperne qualcosa che non fosse una semplice citazione. Paradossalmente arrivammo a conoscere prima Majakovskij di Boccioni per es. Fu Barbaro che ci aprì anche a quella conoscenza e ce ne dette un panorama ampio e ricco, nelle sue articolazioni, nelle sue vivacità di pensiero e di ricerca. Ne parlava con piena conoscenza, lui che di quel mondo era stato parte attiva, con Terra ed altri: Vinicio Paladini, Antonio Fornari, Elena Ferrari, Ivo Pannaggi, Aldo Ronco, ad esempio. Futuristi italiani che guardavano alle esperienze delle avanguardie di tutto il mondo. Amici tra di loro, ma anche amici dei membri di un ideale circolo letterario più vasto che comprese, nel correre del tempo, critici e artisti come Tilgher, Gramsci, Ungaretti, Bassani, Pampaloni, Moravia, Alvaro, Zavattini, Montale. Barbaro parlava perfettamente il russo e il tedesco ed aveva tradotto opere di grandi autori, Heinrich von Kleist, Michail Bulgakov e Frank Wedekind. Ma di letteratura poco parlavamo perché volevamo sapere piuttosto del suo rapporto con il cinema, un interesse che nel 1935 lo aveva portato al Centro sperimentale di cinematografia, nato da appena un anno e diretto da quel Luigi Chiarini che di Barbaro conosceva la preparazione e gli interessi e che lo chiamò, uno dei primi, all'insegnamento. Un Centro che nasceva dallo sviluppo di un'altra scuola (fondata anni prima, nel 1930, da Alessandro Blasetti ed Anton Giulio Bragaglia) e dall'intervento politico di Luigi Freddi direttore generale della cinematografia. Nelle intenzioni del regime il Centro avrebbe dovuto infatti diventare la fucina di una cinematografia di propaganda – "il cinema è l'arma più forte", proclamava Mussolini – ma gli esiti furono profondamente diversi e anche grazie al

Centro e ai suoi insegnanti un'intera generazione di registi, di attori e di tecnici (2) dette poi vita ad una cinematografia nuova e originale, nazionale e sicuramente antifascista. Fu nel neonato Centro sperimentale (la sede definitiva, quella attuale, sarà inaugurata nel 1940) che nel 1936 Umberto Barbaro girò il suo unico film, *L'ultima nemica* con Fosco Giachetti e Maria Denis, storia di un amore irrealizzato, di ricerche scientifiche e di conflitti umani. Barbaro ne curò soggetto, sceneggiatura (insieme a Francesco Pasinetti) e regia: il film risultò più un tentativo di esercitazione, nel quadro di una scuola di cinema, che un vero e proprio film. D'altra parte Umberto non aveva il carattere necessario a un regista e dietro la macchina da presa finì per trovarsi poche volte e sempre come autore di opere brevi, da *Cantieri dell'Adriatico* (1933) ai due documentari d'arte, dedicati a Caravaggio e Caraccio che realizzò con la consulenza di Roberto Longhi nell'immediato dopoguerra. Era un teorico, uno studioso, un appassionato d'arte, non poteva essere un uomo da "ciak-azione" ordinata a squarciagola. E come studioso e teorico, insieme a Luigi Chiarini, con il quale costituiva una singolare coppia, lui marxista e l'altro liberale, fondò *Bianco e Nero* – i colori del cinema del tempo, la rivista del Centro sperimentale che per qualche decennio ha poi rappresentato un punto di riferi-



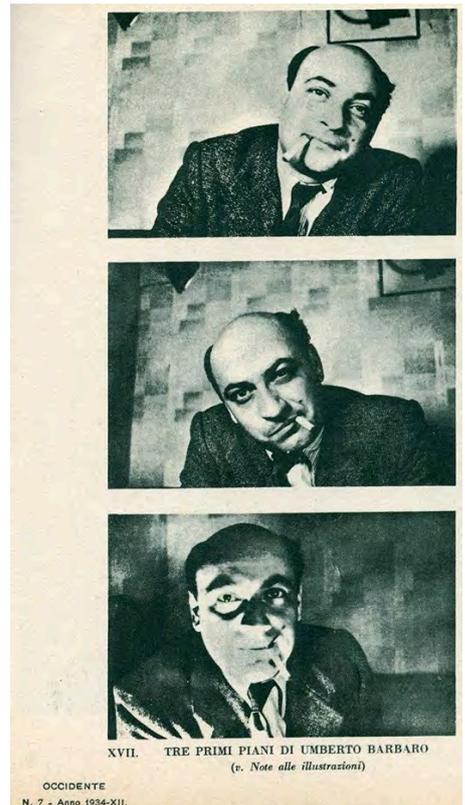
Umberto Barbaro con la moglie Helena sposata in Polonia nel '49 quando era andato alla Scuola di cinema di Lodz a tenere una serie di seminari (Archivio privato famiglia Barbaro)



Barbaro con i figli Maria e Giuzzo e la moglie Helena (Archivio privato famiglia Barbaro)

mento per la ricerca teorica e l'informazione sul mondo della "settima arte", come allora si era soliti dire. Barbaro collaborò infine a stendere la sceneggiatura di un altro film *La peccatrice*, che sarà diretto da Amleto Palermi, sceneggiatura a

mentamento per la ricerca teorica e l'informazione sul mondo della "settima arte", come allora si era soliti dire. Barbaro collaborò infine a stendere la sceneggiatura di un altro film *La peccatrice*, che sarà diretto da Amleto Palermi, sceneggiatura a



XVII. TRE PRIMI PIANI DI UMBERTO BARBARO (v. Note alle illustrazioni)
OCCIDENTE
N. 7 - Anno 1934-XII.

Le prime immagini di Umberto Barbaro da "Occidente" n. 7 anno 1934 -XII

cui collaborarono anche Chiarini e Pasinetti. Nel 1942 lo stesso gruppo dette vita a *Via delle cinque lune* in cui Chiarini si cimentò nella sua prima regia ed a cui collaborano docenti ed allievi del Centro sperimentale, negli studi della sua sede definitiva, inaugurata nel 1940, quella collocata di fronte a Cinecittà. Collaborò infine a numerose sceneggiature, alcune di film che non ebbero molta risonanza, come quelli di Chiarini, ad esempio, e di altri, invece, restati famosi come *Caccia tragica* di De Santis o *Fabiola* di Blasetti. Per uno di quei paradossi propri alla politica, Umberto Barbaro, marxista, che aveva collaborato in primo piano alla fondazione del Centro durante il periodo fascista, e ne era stato nominato commissario straordinario al momento della liberazione, ne venne allontanato nel 1947 proprio per le sue idee "troppo di sinistra". Tornò così alle traduzioni (nel frattempo aveva volto in italiano testi di Vsevolod Illarionovič Pudovkin, Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, Rudolf Arnheim e Béla Balázs) e si impegnò in quella degli scritti di Sigmund Freud. Giornalista da giovanissimo, riprese la professione nel dopoguerra, direttore di una rivista, *L'eco del cinema* e collaboratore, tra l'altro, dell'*Unità*. I quotidiani, allora, avevano tutti, grandi o piccoli che fossero, uno spazio particolare, la "terza pagina", dedicato alla cultura in generale, all'arte, allo spettacolo più qualificato, un luogo dove si esercitavano le migliori firme italiane e talvolta straniere. Barbaro scriveva quasi sempre di cinema, i suoi articoli erano occasione di accese discussioni tra di noi e le pagine che li contenevano venivano accuratamente ritagliate

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e conservate. Ci fu anche, in quel tempo, una polemica tra Barbaro e Palmiro Togliatti, il segretario del Pci, un dirigente politico che in nome della formazione dei giovani e della classe operaia rimproverò a Barbaro di usare un linguaggio troppo astruso e concetti espressi in forme troppo complesse, tantoché sarebbe stato difficile agli operai leggere e comprendere i suoi articoli. Barbaro fu molto fermo, in quella occasione, e rispose a Togliatti con una tesi che sarebbe piaciuta a Gramsci e cioè che il problema non era quello di rendere elementari i concetti, ma piuttosto quello dello studio, da parte degli operai, al fine di essere in grado di appropriarsi della cultura, anche nella sua complessità. Una polemica che si risolse rapidamente, senza interventi ulteriori e che non ebbe i toni aspri che invece aveva contrapposto, poco tempo prima, Togliatti ad Elio Vittorini a proposito del ruolo della rivista da questi diretta, *Il Politecnico*, uno straordinario foglio mensile, una vera "apertura sul mondo", che l'editore Einaudi, dopo tanto dibattito, ritenne opportuno chiudere, lasciandomi orfano, per quel che mi riguardava, di una fonte di notizie e conoscenze per me senza pari. Torno ancora, talvolta, a sfogliare quel giornale che conservo gelosamente, disegnato da Lica e Albe Steiner e ordinato da un nutrito gruppo di intellettuali di sinistra. Poi, i miei incontri con Barbaro si fecero sempre più rari, a mano a mano che il mio nuovo lavoro al giornale *Paese Sera*



Umberto Barbaro (1902 - 1959) il prossimo 19 marzo, 59 anni dalla sua scomparsa alla prematura età di 57 anni. Fu un funerale laico, i primi del genere, sul piazzale del Verano, con tanta gente di ogni classe sociale e tante bandiere rosse

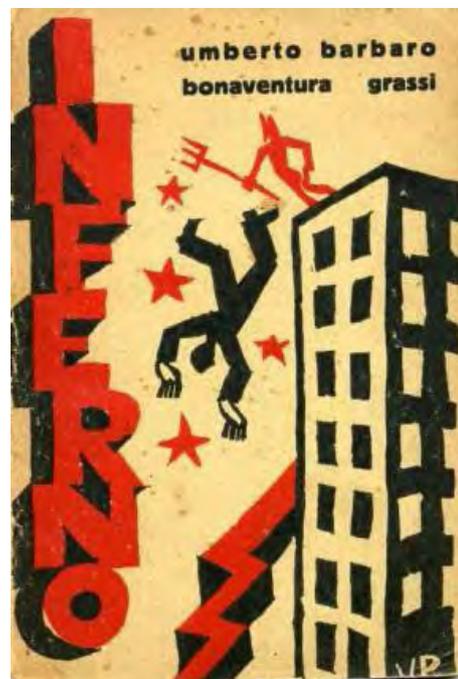
diventava pressante e coinvolgente. Ero critico televisivo, ma mi occupavo anche di un paio di pagine di provincia, come si diceva allora - Grosseto e Piombino - e, come tappabuchi, di critica cinematografica e teatrale. Avevo lasciato la segreteria del "Circolo Chaplin" e lavoravo a tempo pieno tra redazione, tipografia e schermo televisivo. Mino Argentieri, invece, continuava a vedersi con Barbaro e ad occuparsi dei suoi lavori, ora che Umberto scriveva come critico cinematografico e saggista su quasi tutte le riviste della sinistra o su quella dei Circoli del cinema, *Filmcritica*. Argentieri avrebbe curato poi la pubblicazione di *Il cinema tedesco* (1973), sempre di Barbaro, o, in tempi relativamente recenti, del soggetto cinematografico *Fratelli d'Italia*, scritto da Umberto con Luigi Chiarini e pubblicato su *Cinema sessanta* nel 2009 (3). Barbaro ci lasciò nel 1959. Aveva soltanto cinquantasette anni. A lui è stata intitolata la biblioteca del cinema creata da Argentieri e diventata negli anni un raro patrimonio di migliaia di volumi specializzati. Un modo, forse tra i migliori, di ricordare per sempre quello che fu un nostro straordinario maestro.



Da sx Mino Argentieri, Danila Confalonieri (SIAE), Angelo Tantarò (Diari di Cineclub), Angelo Salvatori (addetto alla Biblioteca) in un incontro presso la sede della Umberto Barbaro per valutare una collaborazione con la SIAE (grazie all'interessamento del Direttore Gaetano Blandini) e trovare una sede definitiva. Roma 11 Novembre 2016 Villino Corsini, in una sala adibita alla Biblioteca del Cinema (Foto di Giancarlo Mori)



Foto di gruppo degli Immaginatisti, intorno anni '20. Oltre a Umberto Barbaro (il 3° da sx in alto), Vinicio Paladini, Aldo Ronco, Paolo Flores e Bonaventura Grassi.



Frontespizio dell'opera "Inferno" di Barbaro e Grassi, "mistero contemporaneo in 7 quadri, densa di pensosa bellezza". "Inferno" fu rappresentato nel '27 al Teatro degli indipendenti di Via Rasella fondato dal regista A.G. Bragaglia nel '22. L'opera è un racconto che narra di un professore di filosofia che, preso dallo sconforto, si butta dall'alto di un palazzo, ma resta miracolosamente sospeso a mezz'aria. Nel film "Mr. Hula Hoop" dei Coen del 1994... incredibilmente qualche somiglianza

2. Tra gli allievi del primo corso del Centro sperimentale ricordiamo: Michelangelo Antonioni, Fernando Cerchio, Giuseppe De Santis, Steno, Arnoldo Foà, Clara Calamai, Alida Valli, Pietro Germi, Dino De Laurentis, Vittorio Cottafavi e Pietro Ingrao.

3. Tra gli altri scritti di Barbaro: *Film: soggetto e sceneggiatura*, Roma, Bianco e Nero, 1939; *Le ricche miniere della pittura contemporanea*, 1948; *Il cinema e l'uomo moderno* (a cura), Le Edizioni Sociali, 1950; *Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, Editori Riuniti, 1960; *Servitù e grandezza del cinema*, a cura di Lorenzo Quaglietti, Editori Riuniti, 1962; *Il cinema tedesco*, a cura di Mino Argentieri, Editori Riuniti, 1973; *Neorealismo e realismo*, a cura di Gian Piero Brunetta, Editori Riuniti, 1976; *Appunti sulla regia cinematografica*, con Antonio Pietrangeli, Il ponte vecchio, 1995.

Ivano Cipriani

1. "...l'immaginario (...), risulta essere il primo tuono della rivoluzione spirituale mondiale. (...) L'arte dev'essere gioiosa. Basta questo camminare in testa a un corteo di suicidi. L'immaginario nasconde in sé il germe di un idealismo nuovo al di fuori delle classi, universale, arlecchinesco. Il motto di una dimostrazione immaginista è «l'immagine fine a se stessa». L'immagine come tema e come contenuto. (...) Il simbolismo venerava gli dei dell'eternità trapassata, il futurismo li distruggeva: l'immaginario crea nuove divinità e di queste la prima è l'immaginario stesso..." (V. Scerscenievic, da «2x2=5» - "Il Saggiatore" 1931).

Biblioteca del Cinema Umberto Barbaro Roma, importante patrimonio culturale del nostro paese, fondata da Mino Argentieri. Presidente Anna Maria Calvelli Argentieri

Servizio consultazione libri e riviste: Casa dei Teatri - Villino Corsini - Villa Doria Pamphili; largo 3 giugno 1849 - angolo via di San Pancrazio; ingresso: Arco dei Quattro Venti - ROMA

Apertura al pubblico: mercoledì - giovedì - sabato (ore 10-14) cinemasessanta@yahoo.it

Umberto Barbaro ad Acireale (CT)



Mario Patanè

Nato ad Acireale il 3 gennaio 1902, morto a Roma il 19 marzo 1959, Umberto Barbaro fu teorico e critico cinematografico, giornalista, scrittore, saggista, sceneggiatore e regista. Alla sua multiforme attività ho fatto cenno in un mio precedente articolo pubblicato sui «**Diari di Cineclub**»; mi sembra interessante, ora, riportare quanto aveva scritto, nel 1999, su Barbaro docente presso il "Centro Sperimentale di Cinematografia", Pietro Ingrao, che frequentava il corso di Regia del Centro: «*Ascoltavamo lezioni dalla cattedra e c'era un maestro affascinante, Umberto Barbaro... Ho in mente, come fosse ora, un episodio: discutevamo, in gruppo con lui, ancora una volta sull'adorato Chaplin. E Barbaro ci interruppe dicendo "conosco uno, però, che ci sa mettere in più anche i fuochi d'artificio", e citò Totò. Allora, nel '35, Totò era considerato solo un fantasista d'avanspettacolo, persino un po' volgare. Barbaro era di gran lunga la mente più acuta in quelle aule...*». (*) Dato il ruolo culturale del Nostro e la sua poliedrica attività, anche in considerazione del suo insegnamento e delle sue teorizzazioni in ambito cinematografico, è fin troppo chiaro ed evidente che con lui, nel corso del tempo, ci si sarebbe dovuti "cimentare", ed anche occuparsene criticamente (come hanno fatto molti teorici, critici e storici del cinema, dando vita a una nutrita bibliografia). Non sono mancati, inoltre, i Convegni incentrati sulla sua figura. Così, l'11 luglio del 1984, organizzato dalla Sezione culturale del Partito Comunista Italiano, si tenne a Roma un Convegno, al quale parteciparono, tra gli altri, lo stesso Pietro Ingrao e Mario Verdone. Cinque mesi dopo, nei giorni 14 e 15 dicembre, si tenne ad Acireale un analogo Convegno, promosso e organizzato da Mario Grasso (che, nel 1988, ne curò la pubblicazione degli Atti nel n° 48 della sua rivista «Lunationuovo»); anche a questo Convegno partecipò Mario Verdone, che aveva conosciuto e frequentato Barbaro al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Un Convegno più recente è quello che si è tenuto nel 2014, sempre ad Acireale, da me ideato ed organizzato, al quale ha partecipato, tra gli altri, il critico e storico del cinema Nino Genovese, che ha analizzato più specificamente i rapporti di Barbaro con il cinema (e che, nel 1986, aveva dedicato

allo studioso acese un volume di vari autori, ormai assolutamente introvabile, dal titolo *Barbaro & Chiarini - I Teorici del Cinema dietro la macchina da presa*, Edizioni De Spectaculis, Messina). Molto tempo prima, a Messina, negli anni Settanta, era stato creato un Cinecircolo a lui intestato, aderente all'ARCI, che, però - nonostante il successo e l'ottima frequentazione - non ebbe lunga vita. Ora, su mia iniziativa, è stato creato un altro Cinecircolo intestato a Umberto Barbaro, aderente alla FICC (Federazione Italiana Circoli del Cinema), che sarà presentato ufficialmente nei prossimi giorni e del quale ho parlato durante un Convegno letterario, organizzato da Mario Grasso, presidente onorario del Cinecircolo, che si è tenuto il 18 febbraio u.s. ad Acireale. Da notare che, in un'epoca in cui i Cinecircoli e i Cineforum vanno sempre più spegnendosi e sono ridotti al lumicino, un po' in tutta Italia, la creazione di un nuovo Circolo cinematografico costituisce quasi un piccolo "evento", da salutare con gioia, come tutte le cose che iniziano; la nostra speranza è che esso



Acireale 18 febbraio 2018. Al tavolo, da sinistra, Stefania Calabrò, Enzo Mellia, Mario Patanè, Mario Grasso. (foto di Camillo De Martino)



Partecipanti al convegno, si riconoscono, tra gli altri, Mario Grasso, Enzo Mellia e Mario Patanè (foto di Camillo De Martino)

possa contribuire attivamente alla diffusione della cultura cinematografica e a far conoscere meglio la figura della persona cui è intestato; tanto più - e ciò è ancora più significativo

«Cultura non è sapere quante più cose possibili, ma amarne quante di più è possibile»
Umberto Barbaro

GRUPPO C.I.A.I.
CONVERGENZE INTELLETTUALI E ARTISTICHE ITALIANE
(via Umberto Barbaro 19/A - Acireale (CT) - Tel. 095/2717000 - Fax 095/2717001)

cantorio siciliano itinerante
INVITO

Domenica 18 febbraio alle 18,00 nei locali gentilmente concessi
(*) del Salone Associazione Culturale (Piazza Duomo 20, Acireale), concerto letterario di alcuni titoli del Cantorio Siciliano Itinerante, inteso in omaggio a Umberto Barbaro (Acireale 1902 - Roma 1959) con la proiezione del documentario "Capaccio" e di particolari documentazioni fotografiche sulla scrittore e regista acese, a cura di Mario Patanè.

Leggeremo proprie poesie: Francesco Foti, Antonio Leotta, Renato Pennisi, Giulia Soffile. Gli attori Peppe Spoto e Carolina Colonna leggeranno proprie edite e inedite di Enzo Mellia e di Mario Grasso.

Dopo l'interruzione dell'omaggio a Umberto Barbaro, gli stessi Poeti del Cantorio (***) leggeranno, ciascuno, opere di Autori siciliani del passato prossimo e remoto: Giulia Soffile da *Luca Purgolo*; Renato Pennisi da *Santino Bonaccorsi*; Antonio Leotta da *Salvatore Quasimodo*; Francesco Foti da *Nino Martoglio*.

Coordinerà **Stefania Calabrò**
Ingresso libero

(*) Il Cantorio Siciliano Itinerante opera in collaborazione con il Comune di Acireale (CT) e il Gruppo C.I.A.I. (CONVERGENZE INTELLETTUALI E ARTISTICHE ITALIANE) di Acireale (CT).
(**) Il Cantorio Siciliano Itinerante opera in collaborazione con il Comune di Acireale (CT) e il Gruppo C.I.A.I. (CONVERGENZE INTELLETTUALI E ARTISTICHE ITALIANE) di Acireale (CT).
(***) Il Cantorio Siciliano Itinerante opera in collaborazione con il Comune di Acireale (CT) e il Gruppo C.I.A.I. (CONVERGENZE INTELLETTUALI E ARTISTICHE ITALIANE) di Acireale (CT).

Locandina per omaggio a Umberto Barbaro a cura di Mario Patanè con il gruppo C.I.A.I. - Convergenze Intellettuali e Artistiche Italiane. Acireale (CT) domenica 18 febbraio 2018 ore 18

- che la sede di tale Cinecircolo è proprio la città in cui Barbaro è nato, Acireale, che del suo illustre concittadino, nel corso del tempo, avrebbe dovuto occuparsi ed interessarsi molto di più e in modo migliore. Infatti, nell'antica e nobile città acese non vi è, a tutt'oggi, una via o una piazza che ricordi il suo nome, nonostante abbia già da tempo avanzato alla competente Commissione Comunale per la Toponomastica la richiesta per l'intitolazione. Eppure, questi Convegni ed altri, i libri a lui dedicati, la Biblioteca «Umberto Barbaro» esistente a Roma ed ora questo nuovo Cinecircolo stanno a dimostrare - se ce ne fosse ancora bisogno - l'importanza e il valore di questo studioso e teorico di cinema, la cui personalità e la cui prestigiosa attività culturale in senso lato deve continuare ad essere studiata e conosciuta dalle nuove generazioni, a cui - come sempre - bisogna guardare con fiducia. Come faceva lo stesso Barbaro, che si accostava ai giovani - scrive Luigi Chiarini - «senza far mai pesare la differenza di età, di esperienza, di cultura», insegnando loro «che la dignità dell'uomo risiede nel pensiero, non gioco dialettico ma impegno morale di vita verso gli altri e verso se stessi, e che le idee buone, da chiunque provengano, finiscono sempre per trionfare ed imporsi per loro stessa virtù»: parole valide ed attuali anche oggi!...

Mario Patanè

Mino Argentieri (1927-2017)

Fiducia tradita e abbandono delle istituzioni

Una vita di lotta per una cultura diffusa e critica



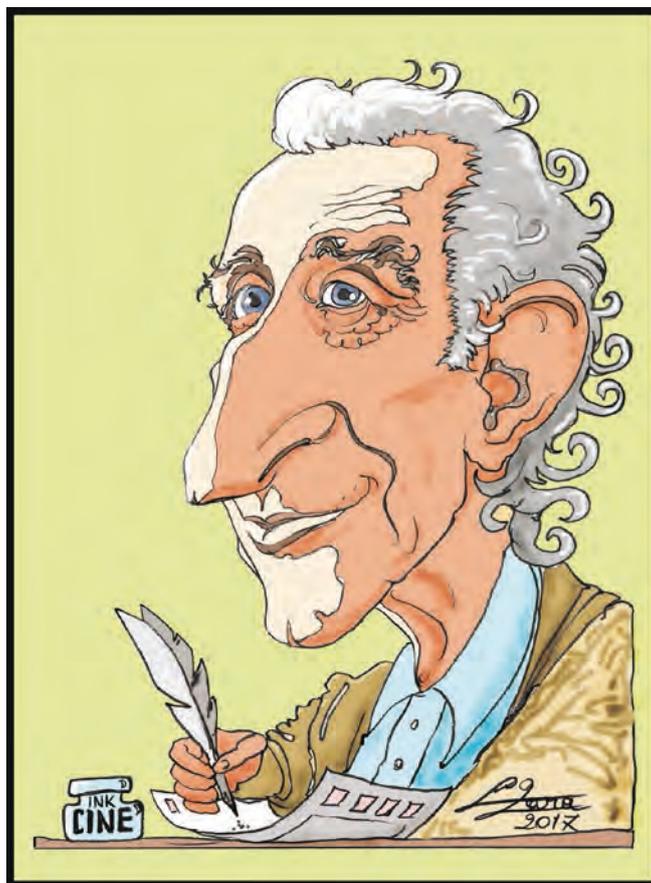
Enzo Natta

“A lungo c’è stato nell’ambiente accademico, e non soltanto nei più esclusivi circoli letterari, un sordo e profondo disprezzo verso la cosiddetta ‘cultura di massa’, un misto di indifferenza e di falso aristocraticismo. Umberto Eco, tra i numerosi meriti che gli si riconoscono, ha avuto quello di infrangere pregiudizi che sono stati di impedimento a una più ricca comprensione della modernità. In questa triste circostanza è doveroso rammentare il saggio ammonimento che Eco ha più volte lanciato a proposito delle ubriacature provocate dall’era dell’elettronica: la necessità della carta stampata perdura anche a scopo di conservazione. Un monito che dovrebbero intendere gli uomini e le donne della politica e della pubblica amministrazione, instancabili nel non alzare un dito per frenare e contrastare il clamoroso processo di regressione intellettuale a cui stiamo assistendo da anni e che investe, in primo luogo, i mass media e il sistema formativo”. Questo l’ammonimento di Mino Argentieri nell’editoriale con cui si apriva l’ultimo numero della rivista “Cinemasessanta”. Parole che pesano come pietre. Un severo avvertimento, profetico, scagliato contro la miopia, l’indifferenza e l’insensibilità del potere e della mano pubblica nei confronti del vasto fronte di tante iniziative culturali, ma anche una specie di testamento da consegnare a tutti coloro che gli erano stati a fianco e a tutti coloro che ne avevano condiviso idee e operato. Il bersaglio preso di mira puntava infatti ad allargare gli orizzonti della crescita sociale e culturale servendosi non soltanto del cinema ma di tutti gli strumenti della comunicazione. Non solo terreno di lotta, ma impegno costante. Critico cinematografico di “Rinascita”, responsabile dell’Ufficio cinema del PCI, docente di filmologia all’Istituto Orientale di Napoli, presidente della Biblioteca Umberto Barbaro e del Premio Charlie Chaplin, direttore di “Cinemasessanta”: da tutte queste tribune (soltanto alcune fra le tante) non aveva mai smesso di tessere la tela di un cinema di qualità da raggiungere attraverso un impegno costante e comune. Nonostante fosse gravemente minato nel fisico, negli ultimi tempi era rimasto alla guida di “Cinemasessanta”, le cui pagine riflettevano puntualmente il difficile momento vissuto dal cinema italiano. Profondo e circostanziato nelle sue analisi, lucido, non si limitava al ruolo dell’osservatore e del cronista, ma indicava storture e manchevolezze, suggeriva soluzioni, caldeggiava

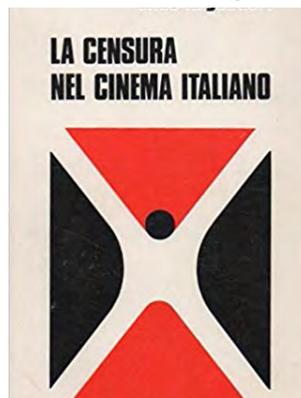
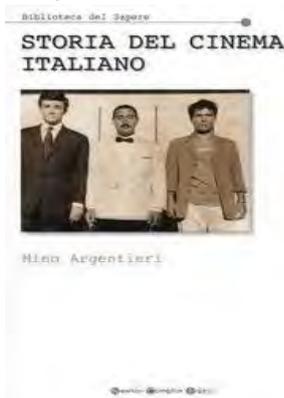
confronti, interventi organici e correttivi. Senza retorica, populismo e toni apocalittici, ma con spirito di responsabilità e di partecipazione, forte di un’esperienza professionale e politica maturata in oltre sessant’anni. Le istituzioni ne avevano riconosciuto i meriti (il Premio Charlie Chaplin è stato l’unico fra i tanti ad assegnare medaglie della Presidenza della Repubblica, del Senato e della Camera), ma nello stesso tempo si erano defilate prosciugando ogni sostegno. Qualcosa di più di una palese contraddizione: un cinico paradosso reso ancor più devastante dalla tracotanza e dalla protervia che l’hanno sostenuta.

Enzo Natta

A dx Mino Argentieri secondo lo sguardo di Luigi Zara



Copertine di alcuni libri di Mino Argentieri



Abbiamo incontrato Paolo Pietrangeli

Come il padre Antonio, regista e primo presidente FICC, si candida a Roma al Parlamento. Un'occasione per parlare di due storie contemporanee, di impegno culturale e politico. Paolo Pietrangeli, cantautore, regista, firmatario, insieme a tanti altri intellettuali dell'appello sulla cultura, primo firmatario il regista Citto Maselli. Per **Diari di Cineclub** un'occasione per rilanciare l'appello di Citto, che in questo periodo di campagna elettorale con pochi contenuti e molta turpitudine, "Grande è la confusione sotto il cielo..." pone l'attenzione verso un impegno dimenticato da tutti gli altri.

*...Compagni dai campi e dalle officine
prendete la falce portate il martello
scendete giù in piazza picchiate con quello
scendete giù in piazza affossate il sistema...
(Contessa di Paolo Pietrangeli)*



Angelo Tantarò

Paolo Pietrangeli, il cantautore romano che tanti ricordano per le sue canzoni di protesta di un'epoca eroica e ribelle che va dalla fine degli anni '60 all'inizio degli anni '80, in cui si gridava "siamo realisti, vogliamo l'impossibile". Tra i suoi testi e le tante composizioni musicali è sufficiente ricordare la mitica 'Contessa', diventata simbolo della contestazione del movimento del '68. Ma Paolo Pietrangeli non solo di canzoni e musica si è per tanto tempo occupato, girando per l'Italia con la sua inseparabile chitarra. Egli è stato anche aiuto regista di alcuni grandi del cinema italiano, come Mauro Bolognini, Luchino Visconti, Federico Fellini e altri ancora. Proprio al cinema, per altro, è dedicata una sua bellissima canzone. E' del 1974 il suo lavoro come regista di *Bianco e Nero*, una sorta di viaggio inchiesta attorno al mondo del neofascismo eversivo italiano e delle sue collusioni con apparati dello Stato; un film che ha circolato in modo particolare nel mondo dell'associazionismo culturale cinematografico. Questo lavoro fu seguito dopo alcuni anni da *Porci con le ali* (1977), tratto dal best-seller di Marco Lombardo Radice e Lidia Ravera, e *I giorni cantati* (1979) con Francesco Guccini e Giovanna Marini. Nella sua esperienza artistica non manca la regia televisiva in programmi di grande successo come il *Maurizio Costanzo Show* e *Amici* (discutibili e sempre criticati da questa rivista). Dopo una candidatura alle politiche del 1996 con Rifondazione Comunista, Paolo ha deciso di rimettersi nuovamente in gioco sul piano politico accettando la proposta di ricandidarsi a Roma per le elezioni del 4 Marzo. La lista è quella di *Potere al Popolo*, ignorata e dimenticata da televisioni e giornali. Un motivo in più per andare controcorrente e, in questa occasione, incontrare Paolo Pietrangeli uno dei suoi più noti candidati.

Paolo, come è nato questo tuo forte interesse per il cinema, che influenza ha avuto tuo padre Antonio in questo, regista di memorabili film come 'Io la conosco bene', interpretato dalla giovanissima Stefania Sandrelli. Per altro, proprio ad Antonio Pietrangeli è stata dedicata una bella rassegna all'ultima Festa del Cinema di Roma. Puoi raccontarci in che modo lui ti ha trasmesso questa sua passione? Hai aneddoti e ricordi in tal senso?

Di cinema si parlava sempre direttamente o indirettamente a casa mia; di cinema si viveva. Quello che mio padre mi ha trasmesso non è tanto l'interesse per il cinema quanto l'interesse per il racconto: inventare storie e raccontarle non importa con quale mezzo. Quando gli dissi che avrei voluto fare il suo stesso mestiere mi disse che avrei dovuto prima laurearmi, poi seguire i corsi del *Centro Sperimentale*: un cammino di almeno sei anni e sei anni quando uno ne ha venti sembrano un tempo infinito. Mi viene in mente un ricordo. In una strada vicino a viale Regina Margherita mio padre stava girando una scena di "Io la conosco bene" con Stefania Sandrelli. Io ero lì perché avrei dovuto consegnargli una busta arrivata a casa, ma rimasi incuriosito a guardare per qualche ora. Stefania doveva alzarsi dal letto, dire una battuta e sedersi in una piccola *toilette* davanti a uno specchio e poi dire un'altra battuta. La stessa inquadratura fu ripetuta più di venti volte; alla fine la Sandrelli era come svuotata e la sua recitazione sembrava meccanica, estraniata, poi finalmente arrivò lo *stop* definitivo e io gli consegnai la busta. "Papà perché l'hai ripetuta tante volte?". - Perché



Paolo Pietrangeli

volevo che sembrasse assente, sperduta, immersa in chissà quali pensieri... Mi sembrò un'idea e un modo di procedere geniale; poi, quando vidi il film montato scoprii che papà aveva scelto uno dei primi "take", ma non ebbi più il tempo di chiedergli il perché.

Nel 1947, tuo padre è stato il primo presidente della storica FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, la prima delle associazioni nazionali di cultura cinematografica a nascere. Nel tuo impegno col cinema, puoi raccontarci qual è stato il tuo rapporto con il mondo dell'associazionismo cinematografico? Partecipavi, ad esempio, alle proiezioni che venivano fatte di "Bianco e Nero?"

Partecipavo alle proiezioni di *Bianco e Nero* perché in quell'epoca era diventato un atto di



testimonianza politica proteggere quelle proiezioni dalle incursioni dei fascisti nelle strade, nelle piazze, ma anche nei cinema. Mi ricordo che a Roma il film fu fatto uscire al cinema Archimede ai Parioli, uno dei quartieri più neri di Roma. Ma dopo gli anni sessanta sono state frequenti le mie adesioni e le mie partecipazioni a iniziative dei Circoli del Cinema.



Antonio Pietrangeli (1919-1968)

Nelle famose elezioni politiche del 1948, tu avevi tre anni, tuo padre si presentò candidato col PCI. Ora, diciamo che l'amore per la politica e il cinema possiamo ben intuire da chi li hai presi. Invece la passione per la musica come è nata?

Mio padre si presentò alle elezioni del '48 in una lista del Fronte Popolare col simbolo di Garibaldi. Mai fu comunista e questo fu uno dei motivi di discussione tra noi sul finire degli anni sessanta fino alla sua morte nel 1968. Né l'amore per il cinema né quello per la politica nascono da lui, o meglio forse lui fu il responsabile al contrario, per contrasto, per spirito di contraddizione, che spesso negli adolescenti e nei ragazzi è forte verso e contro i propri padri.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Ci sono voluti anni perché apprezzassi i film di papà che allora consideravo "borghesi" e poco rivoluzionari, prendendo una cantonata colossale da cui riuscii a uscire solo pochi mesi prima che morisse. Ma almeno di questo mio "ravvedimento" riuscii a parlargliene. E fu grazie a due suoi insegnamenti evidentemente più forti dei paraocchi ideologici: Il Racconto e L'Urgenza. Di uno ho già detto, dell'altro c'è poco da dire: se ogni scelta narrativa segue la legge della Urgenza e non quella della convenienza o della pigrizia o della fretta o della routine o della tradizione, i risultati non possono che essere eticamente apprezzabili e possedere la garanzia necessaria, sebbene non siano sufficienti per una riuscita finale apprezzabile del lavoro svolto. Parlo di grandi scelte ma anche di opzioni piccole, quotidiane, come la scelta di un'inquadratura piuttosto che di un'altra.

Paolo, tra i tuoi tanti impegni hai avuto anche quello di regista televisivo con Maurizio Costanzo e con la rete Fininvest? Puoi fare qualche riflessione in merito a questa tua esperienza professionale?

All'inizio degli anni ottanta scrissi una sceneggiatura insieme con Scola e Scarpelli e per me fu una esperienza gratificante, formativa, dopo i tre film che avevo girato: *Bianco e Nero*, *Porci con le ali* e *I Giorni Cantati*. Ma quel film non si riusciva a farlo nonostante l'impegno di Scola e Scarpelli, perché non si riusciva a trovare un interprete con la giusta innocenza, ma anche con la necessaria forza dal punto di vista del produttore, del distributore, del botteghino insomma. Una mattina Scola venne in ufficio con la proposta di chiedere a Maurizio Costanzo di interpretare quel film. Mi

ricordo di aver obiettato che Costanzo non mi sembrava così "candido" come doveva essere il protagonista della storia che avevamo scritto. La risposta fu che una cosa è la realtà e un'altra la finzione scenica. Il provino si fece. Alla fine di una mezza giornata di lavoro volli dire a Costanzo e al suo autore Alberto Silvestri tutte le perplessità che avevo sempre avu-



"Porci con le ali" simbolo dell'adolescenza e della sinistra studentesca,



I coniugi Costanzo visti da Luigi Zara

to nell'attribuire a Costanzo quel ruolo. Mi si rispose che sarebbe stato meglio se lo avessi detto prima di girare il provino e tanti saluti. Mesi dopo mi telefonò Silvestri per chiedermi di dirigere la prima sitcom italiana e io accettai, esausto di proporre film che per una ragione o per l'altra non si realizzavano mai. Che regista è uno che non dirige? Nacquero più di centocinquanta puntate di Orazio cui seguirono un centinaio di puntate di Ovidio, un'altra sit com con Costanzo sempre protagonista. Poi arrivò la proposta di dirigere il *Costanzo Show*, che da settimanale stava per diventare quotidiano. E fu lì che cominciai la mia pesca miracolosa di espressioni, turbamenti, contrarietà, repulsioni, sentimenti, contrasti nell'universo più affascinante che esista (almeno per me): la faccia delle persone. E questa pesca ancora va avanti senza dimenticare L'Urgenza del racconto che mi mette al riparo, almeno così spero, dalle critiche che pure

sono arrivate di tradimento per lavorare per la società di Costanzo e quindi indirettamente per Mediaset di Berlusconi. E un altro alibi è stato quello di poter essere libero, grazie a quel lavoro, di scrivere e pubblicare la musica che volevo e produrre e realizzare i film che più mi interessavano, sempre secondo le leggi del Racconto e dell'Urgenza.

Puoi raccontarci le ragioni che ti hanno portato ad affrontare questo nuovo impegno? Ad accettare la candidatura di Potere al Popolo, di una Lista completamente ignorata dai mezzi di comunicazione di massa, sebbene vi sia ad essa il sostegno di tanti intellettuali che hanno sottoscritto un importante documento a favore della cultura, l'unico in questa campagna elettorale, che ha come primi firmatari Citto Maselli e Moni Ovadia?

Ho fatto questa scelta perché è una esperienza politica che nasce dal basso, dalle persone; perché è una scommessa emozionante, perché non c'è nessuna possibilità di essere eletto e quindi nessuna possibile accusa di accettare una candidatura per convenienza, perché chi me lo ha chiesto è stato garbato e convincente, perché Potere al popolo ha un nome bellissimo e ha un programma altrettanto bello.

Pensi che visto il clima politico generale presente nel nostro paese, con evidenti rigurgiti di neofascismo, la circolazione di un film come Bianco e Nero possa avere ancora una sua forza e una sua attualità?

Sì! Perché esso racconta di come si comportavano i fascisti in un momento in cui erano frequenti le suggestioni golpiste. Esso è ancora in grado di mettere in guardia da chi sono veramente ancora oggi i fascisti, con il loro disprezzo per la storia, per le regole, per le persone.

Cosa pensi della frantumazione del sistema politico italiano, dei guai che si stanno creando con una sinistra spaccata e così divisa.

L'equivoco sta nel considerare la sinistra spaccata e divisa: la sinistra non c'è più e bisogna ricostruirla.

Quali sono i tuoi auspici? Se dovessi sostituire al Ministero della Cultura Franceschini, quali sarebbero secondo te gli interventi prioritari che dovrebbero essere fatti in questo campo?

Non riesco a proporre una lista di priorità; la madre delle priorità è che non è concepibile uno Stato che consideri così poco la cultura e la scuola da non finanziarle e favorire invece una scuola e una cultura al servizio di questo o quel privato, di questo o quell'interesse particolare. Gli auspici sono quelli di riuscire a vedere per tempo un Paese che abbia la scuola pubblica, la sanità pubblica e la giustizia in testa alla lista dell'interesse e della spesa pubblica generale.

Riflettendoci su, qual è secondo te il punto in comune che può unire le ragioni del tuo impegno. Cioè, cosa ti ha mosso nella vita a occuparti con la stessa identica passione di musica, cinema e politica?

Spero che tutte le banalità che ho detto siano servite a rispondere all'ultima domanda.

Per quanto ci riguarda nessuna banalità. Per l'impegno espresso, ti auguriamo di portarlo avanti in ogni luogo dove tu in futuro sarai.

Angelo Tantarò



i Giorni Cantati

PAOLO PIETRANGELI ROBERTO BENIGNI FRANCO BIANCHI IVAN DELLA MEA
FRANCESCO GUCCINI GIOVANNA MARINI MARIANGELA MELATO
ANNA NOGARA PAOLO PIETRANGELI LUNGA GITTATA COOPERATIVA s.r.l.

Pier Paolo Pasolini. L'amore per il terzo mondo e il cinema come la morte



Giorgia Bruni

Pasolini è da sempre alla ricerca di un Altro. Un Altro che, inizialmente, assume le sembianze della realtà contadina friulana e del sottoproletariato romano sino a sfociare nella passione maturata dal poeta per l'Africa e per il Terzo mondo. Nel 1961 in compagnia degli amici Moravia ed Elsa Morante, trascorre una vacanza in India. I tre visitano Bombay, Nuova Delhi, Malabar e Calcutta. In quest'ultima città si recano da madre Teresa.

*Vive in una casetta non lontana dal centro della città, in uno sfatto vialone, rosso dai monsoni e da una miseria che toglie il fiato [...] Suor Teresa [...] assomiglia in modo impressionante a una famosa Sant'Anna di Michelangelo.*¹

Alberto Moravia accompagna Pasolini nella scoperta di quel lontano Altro. Nel mese di febbraio dell'anno seguente infatti, lo scrittore studia un itinerario alla volta dell'Africa. L'Africa fu per Pasolini una via di fuga, un universo incontaminato in cui riversare tutto il suo malessere per le continue denunce e i continui processi che lo affliggevano in Italia.

*Africa! Unica mia alternativa*²

La supplica, quasi un'invocazione rivolta a se stesso, chiude il *Frammento alla morte* appartenente all'opera *La religione del mio tempo*. Il Terzo mondo si offre nei suoi mille colori, nei suoi esotici paesaggi, nella sua povertà, nella sua spaventosa fame e sete. L'Africa di Pier Paolo è quella di Rimbaud; simboleggia il sogno, la speranza, la realtà ultima in cui sono ancora possibili la poesia e l'arte.

*[...] il fogliame verde, campione stilistico rosso sul fondo verde, rosso e verde senza cui la mia anima non poteva più vivere?*³

Nel 1963 il cineasta progetta la sceneggiatura del film *Il padre selvaggio* ambientato in un villaggio africano e incentrato sulla storia di Davidson: un giovane di colore che, solamente attraverso l'ausilio salvifico della poesia e del suo potere catartico, riesce a superare un doloroso trauma.

Scoprire la vita che in una pace di morte si annida nella foresta.

Il padre selvaggio è un'opera che rimane a metà tra il racconto e la sceneggiatura in quanto Alfredo Bini, produttore di quegli anni, si rifiuterà di finanziarne la resa cinematografica. Il protagonista, Davidson, proveniente

da tribù remote, vive insieme ai suoi compagni nelle baracche situate all'interno del cortile di Kado in cui si erge il malridotto edificio scolastico frequentato dagli adolescenti. Emergono vividamente i complessi rapporti tra i giovani e l'insegnante di razza bianca mentre fanno da cornice gli avvenimenti terribili del neo-colonialismo colpevole del decadimento di interi villaggi. Davidson è un ragazzo estremamente curioso, il suo animo sensibile è naturalmente attratto dal potere atavico della poesia il cui recondito significato tenta di capire, con la passione e la rabbia dei giovani incontaminati

[...] Davidson osa fare una domanda un po' assurda che altrimenti non avrebbe mai fatto *Che cos'è la poesia, signore?*

E qui un lungo discorso assurdo di ubriachi sulla poesia, camminando per la strada calcinata, ciminteriale di Kado.

-Ma tu lo sai!- dice il professore

-No, non lo so!- protesta il ragazzo scuotendo la testa ricciuta.

-Sì, lo sai!-

-No, non lo so!-

[...]

-Sei un africano, sei immerso nella poesia!-

-No, la poesia è una cosa dei bianchi-

-Canta una canzone del tuo villaggio!-

Davidson si mette a cantare uno dei canti del suo villaggio. Ma il canto è nella testa strettamente unito alla danza. E allora cantando si mette a danzare.

Un lungo canto, una lunga danza.

-Ecco, questa è la poesia!-

-No, no!-

-E' la poesia!-

-No, non è la poesia!-

[...] ⁴



La poesia in questi meravigliosi luoghi vergini può sussistere e guarire le ferite profonde inferte dal mondo e dalla vita.

[...] sul suo lettuccio accucciato, con

4 P.P.PASOLINI, *Il padre selvaggio*, pp 18-19.

una cartella sulle ginocchia, Davidson sta scrivendo ancora. È così intento, con la sua dolce testa ricciuta, china sui fogli, coi suoi foschi occhi perduti nel sogno, che non si accorge di essere visto. Le parole della nuova poesia, è ancora una voce interiore dal timbro ben familiare che gli è detta. E, parola per parola, immagine per immagine, nella dolce, severa onda della suonata di Bach, ecco la sua poesia. [...] un duro sentimento di passione razionale – sia pure ancora timida – sul dolce sentimento delle cose vive dell'Africa [...]

Pasolini si serve dell'assoluto orizzonte africano per testimoniare artisticamente il contrasto tra la cultura europea, occidentale, borghese e strutturata in schemi fissi governati dal morbo mortale dell'omologazione e la radicata e ancora inviolata, cultura ancestrale e preindustriale. Nel 1964 lo scrittore polemizza contro le avanguardie in un articolo intitolato *Nuove questioni linguistiche* pubblicato su *Rinascita*. Lo scritto suscita l'attenzione di numerosi scrittori tra i quali figurano Sereni, Eco, Arbasino, Calvino. Pasolini afferma che la nuova borghesia tecnocratica si stava pian piano sostituendo alla precedente costituita da mercanti, accademici e professionisti. Nel 1966 pubblica il saggio *La fine dell'avanguardia* in cui prospetta una modifica dell'ideologia marxista fondata sulla considerazione del Terzo mondo.

*Oggetto di odio razziale da parte della borghesia e di incomprendimento sostanziale da parte del marxismo.*⁵

Il regista nel 1969, realizza il film *Appunti per un Orestide africano* in cui mescola il genere del documentario alla poesia filmica narrando le vicende di Oreste che, dopo aver avuto contatti con la cultura europea, fa ritorno in patria per uccidere Clitennestra ed Egisto.

Questi ultimi si erano macchiati dell'assassinio di Agamennone, suo padre. Pasolini pone il conflitto, di eschiliana memoria, tra Atena e le Erinni-Eumenidi, sul piano contemporaneo delle diverse culture esistenti nel mondo africano. All'interno del film troviamo due inserti che vedono confrontarsi lo stesso Pasolini con alcuni studenti africani di Roma in merito all'analogia tra il testo classico e la storia sociale africana. Il suo film si propone infatti come un documentario - denuncia del cambiamento inesorabile subito dal continente africano che da uno stato squisitamente

"selvaggio" è stato costretto a tramutarsi in uno orrendamente "civile". In Africa non esisteva

segue a pag. successiva

1 P.P.PASOLINI, *Lettere, II volume cit. p LXVI.*

2 M.A.BAZZOCCHI, *Pier Paolo...cit. p 46.*

3 P.P.PASOLINI, *E l'Africa?*, scritta il 30 gennaio del 1963.

5 *Ivi*, p 55.

6 M.A.BAZZOCCHI, *Pier Paolo...cit. p 47.*

segue da pag. precedente

il problema della lotta generazionale in quanto la vita contadina e rustica di questa terra si basava sull'obbedienza dei figli verso i padri anche se, di recente e in seguito al neo-capitalismo, tale antica visione sta cambiando.

*L'antico figlio dogone, obbediente, e il nuovo ragazzo africano rivolto a una meta ancora spaventosamente lontana, ma tuttavia presente: il mondo bianco del consumo.*⁷

Il dio del consumo ha poteri immensi. Egli, portatore di omologazione e di rinnego delle proprie antiche e preziose radici, giunge in ogni mondo, persino nel Terzo. Sempre nel 1969 il regista lavora alla realizzazione della sua *Medea* interpretata dalla cantante lirica Maria Callas e incentrata, anch'essa, sul duro confronto fra due universi: l'arcaico-mistico della protagonista e il logico-razionale di Giasone. L'autore ci pone immancabilmente di fronte al dilemma tra la cultura popolare antica e il suo rifiuto. Euripide, nella sua tragedia, scelse la remota e lontana Colchide per i natali della donna dipingendola come una creatura appartenente ad una terra tanto dissimile dalla logicità greca di Giasone da farla apparire una strega agli occhi dei familiari del marito. La presunta irrazionalità e la sacralità magica muovono le azioni di Medea. Pasolini non fa che ingigantire questo abisso già sussistente nella versione originaria della storia invitando il suo pubblico ad una riflessione trasfigurata sul piano attuale e marcando, dunque, il conflitto fra l'Altrove e l'omologato occidentale. L'antica Colchide fu ricreata dal regista in Cappadocia.

*Medea è il confronto dell'universo arcaico, ieratico, clericale con il mondo di Giasone, un mondo invece razionale e pragmatico.*⁸

Alberto Moravia, responsabile della "scoperta africana" di Pasolini scrive: Pasolini sente l'Africa con la stessa simpatia poetica e originale con la quale a suo tempo ha sentito le borgate e il sottoproletariato romano. E questo è già un avvio per comprendere il rapporto che egli cerca di stabilire tra l'Africa nera e la Grecia arcaica.⁹ Pasolini si abbandona all'espressione cinematografica inizialmente per sperimentare una nuova ma sempre desiderata tecnica, una nuova forma d'arte in cui far confluire il proprio rifiuto per le convenzioni sociali in cui non è contemplata la lingua italiana scritta. Il sentire di non poter più scrivere usando la tecnica del romanzo si è trasformato subito in me, per una specie di autoterapia inconscia, nella voglia di usare un'altra tecnica, ossia quella del cinema [...] tra la mia rinuncia a fare il romanzo e la mia decisione di fare cinema non c'è stata soluzione di continuità. L'ho presa come un cambiamento di

tecnica [...] ma era vero? Non si trattava piuttosto dell'abbandono di una lingua per un'altra lingua? [...] ma in fondo non si trattava neanche di questo; no. [...] facendo il cinema io vivevo finalmente secondo la mia filosofia [...] ecco tutto [...] il cinema è una lingua [...]» La passione per il grande schermo, tuttavia, dimora in lui da sempre e fiorisce splendidamente rigogliosa e ansiosa di offrire al pubblico i suoi primi frutti dalla necessità di raccontare la realtà e la vita attraverso la realtà e la vita stessa. Il cinema non è convenzio-

nota come *Il cinema di poesia* : saggio del 1965 contenuto nella raccolta *Empirismo eretico*. [...] una pratica cinematografica accompagnata costantemente dalla riflessione critica e teorica sul cinema, riflessione isolata e atipica in una cinematografia dove vige, nella generale approssimazione culturale, un pur rigido gioco delle parti fra registi, critici, studiosi. E infatti è una riflessione che susciterà molte diffidenze e pochi consensi, confermandosi eccezionale e solitaria: ma, anche oggi, agguerrita e lucidissima.¹¹ Il cinema tuttavia non

è solo libertà di immagini ed espressione della realtà in quanto il suo funzionamento tecnico presuppone un continuo piano sequenza consistente in una raccolta non interrotta di inquadrature. Il film è dunque l'esito del montaggio delle singole inquadrature mentre la settimana delle arti ne costituisce la sintesi. Nel passaggio dal cinema al film la continuità si infrange irrimediabilmente originando, dalle proprie ceneri, una serie di universi conclusi e sempre ripetibili che corrispondono alla vita conclusa di ogni essere umano. Il modo in cui il montaggio opera sul materiale del film è lo stesso in cui la morte opera sulla vita per questo il cinema è come la morte. La seducente Tanatos è essenziale all'espressione umana. Il film, dunque, agisce come la morte nel senso che anche la morte seleziona i momenti più significativi dell'esistenza di ognuno compiendo un repentino montaggio di ricordi e di vissuti rendendoli, così, leggibili, rivivibili, espressivi. In confronto alla massiccia totalità del reale ogni situazione passata è morte, ogni azione esaurita è morte. È indispensabile che anche l'autore "muoia" sacrificandosi per dire qualcosa, per raccontare e che rinasca in una quantomai sacra e catartica resurrezione mediante, per e con il suo film. È dunque assolutamente necessario morire, perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso, e il linguaggio della nostra vita (con cui ci esprimiamo e a cui dunque attribuiamo la massima importanza) è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità. La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi (e non più ormai modificabili da altri possibili momenti contrari o incoerenti) e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile un passato chiaro, stabile, certo e dunque linguisticamente ben descrivibile. Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci [...]»¹². Il cinema è, del resto, come un vivere dopo la morte.



"Appunti per un'Orestide africana" film documentario (1970), di Pier Paolo Pasolini



nale e può servirsi, ontologicamente e per sua natura, dell'esistenza per proiettare l'esistenza stessa. Esso ha a sua disposizione un'immensa galleria di immagini (che Pasolini ribattezza *im-segni*) e in ciò si diversifica dalla scrittura. Il cineasta compie un'operazione differente dallo scrittore: quest'ultimo rielabora dei segni già sussistenti ossia le parole mentre il primo attinge e fa suoi liberamente gli *im-segni* provenienti dal caos rielaborandoli e colmandoli col significato che intende esprimere. L'immagine si distingue dalla parola per la sua sacralità arcaica conferita da una certa assenza di organizzazione e di precisa schematizzazione. Queste teorie costituiscono le fondamenta della riflessione pasoliniana

11 Ivi, p 59. Intervento di Adelfo Ferrero.
12 Ivi, p 62. citazione di Pasolini contenuta nell'intervento di Adelfo Ferrero.

Giorgia Bruni

7 M.A.BAZZOCCHI, *Pier Paolo...cit.* p 48.
8 P.P.PASOLINI, *Lettere, II volume cit.* p CXXV.
9 Ivi, p CXXVII.

10 Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo, cit. p 61. Si riporta un discorso che Pasolini tenne intorno alla metà degli anni '60' contenuto nell'intervento di Adelfo Ferrero.

11 Ivi, p 59. Intervento di Adelfo Ferrero.
12 Ivi, p 62. citazione di Pasolini contenuta nell'intervento di Adelfo Ferrero.

Il mito dei giornali: da The post a L'asso nella manica



Natalino Piras

Nelle mie narrazioni ci sono sempre giornalisti e giornali. Come una fascinazione, una trasposizione nella mia *waste land* di vicende altrove esperite. Provo sempre ammirazione per Carlos Ducas, personaggio immaginario interpretato da Otto Eduard Hasse, elegantissimo nei suoi completi blu, terribile nel porre domande scomode, portavoce di tutta la stampa non governativa nel film *L'Americano* (*État de siège*, 1972) di Costa-Gavras: narra dell'agente Cia Philip M. Santore, in realtà Dan Mitrione rapito e ucciso dai Tupamaros nel 1970. C'è poi il coraggioso fotoreporter interpretato da Jacques Perrin in *Z* (1969) sempre di Costa-Gavras, metafora narrata in stile cronachistico della presa di potere da parte dei colonnelli, in Grecia. Una delle prime cose che quella sanguinaria dittatura proibisce è la libertà di stampa. Molti dei film di Costa-Gavras così come di Gillo Pontecorvo erano scritti e sceneggiati da Franco Solinas. Forse non è un caso che nel romanzo *La mamma del sole* (1995) mette il *déraciné* Aldo Florit a fare società con il cronista di paese Francesco Solinas in una complicata ricerca della verità sulla morte di due fratelli pastori. Le indagini di Odoacre Vittore, capitano dei carabinieri, parlano di faida. Non così per Florit e Solinas. Sostengono che la morte dei due fratelli sia stato un errore delle forze dell'ordine. Solinas pagherà per questa ostinazione. Così lo inquisisce il magistrato Eugenio Ginevrin: "Lei ha insinuato dei sospetti nell'opinione pubblica e niente è più machiavellico dell'alimentare voci false e non controllabili nell'opinione pubblica. Non si dà in pasto ai lettori, così come ha fatto lei, un capitano dei carabinieri in un ambiente come il vostro, ostile alle forze dell'ordine". Nonostante l'accusa, né Solinas né Florit sono propalatori di notizie false e tendenziose. Sono invece due tipi che possono avere come archetipi Bob Woodward e Carl Bernstein, i due cronisti dell'*Washington Post* che innescano il caso Watergate, lo spionaggio nella sede del Partito Democratico, quanto porterà all'impeachment e alle conseguenti dimissioni, nel 1974, di Nixon, presidente degli Stati Uniti: quello spionaggio è voluto e organizzato. L'anno successivo finisce la guerra in Vietnam, con la sconfitta dell'America. Al cinema, Woodward e Bernstein sono rispettivamente Robert Redford e Dustin Hoffman nel film *Tutti gli uomini del presidente* (*All the President's Men*, 1976) di Alan J. Pakula. Ben Bradlee invece è Jason Robards che ebbe uno dei quattro Oscar dati al film. Sintomatico che *The Post* (2018) di Steven Spielberg chiuda con l'inesco dello Watergate là dove termina la

vicenda narrata. Daniel Ellsberg è convinto che la guerra condotta in Vietnam dal suo Paese costituisca una sciagura per la democrazia, Daniel Ellsberg (Matthew Rhys) è stato cronista nella guerra in Vietnam. (Lo spettatore ha come un flash di richiamo paragonando Ellsberg a situazioni narrate da *Platoon*, 1986, di Oliver Stone e soprattutto paragoni con Matthew Modine, Joker, reporter di guerra in *Full Metal Jacket*, 1987 di Stanley Kubrick). Divenuto uomo di fiducia del Segretario della Difesa Robert Mc Namara (Bruce Greenwood), Ellsberg sottrae e divulga nel 1971 una parte di 7000 carte segrete: vi si legge di come la guerra in Vietnam poteva essere evitata, sostenuta invece da tutti i presidenti, da Truman a Nixon, Kennedy compreso, per rafforzare il ruolo e l'imperialismo americano in Indocina. Consapevoli che si trattava di una guerra persa in partenza. Consapevoli che sarebbe costata migliaia e migliaia di vite umane. È il *New York Times* il primo giornale a rivelare il contenuto dei documenti segreti. Gli viene impedito di proseguire e allora gli subentra la concorrenza, *The Washington Post*, il giornale diretto da Ben Bradlee (Tom Hanks), editore Katharine Graham (Meryl Streep). Sono loro, il loro coraggio, i pro-

rispettivamente Robert Redford e Dustin Hoffman, altri due miti della Hollywood democratica, nel film di Pakula. Scrive Vittorio Zucconi: "Dalla sala riunioni, costruita come un acquario per potere vedere tutta la redazione, ed essere visto, negli scoppi di ben temperata collera che faceva piovere sui suoi collaboratori sorpresi dalla concorrenza, dominò per tutti gli anni '70 la città più potente del mondo. Fino a rovesciarne il sovrano eletto, Richard Nixon, nel 1974, che aveva osato sfidare la Costituzione, le leggi, i tribunali, il buon gusto, ma soprattutto lui, Ben". Doveva essere davvero un grande Ben Bradlee». In *Alturas*, tornando a mie precedenti narrazioni, c'è un altro cronista, Zulu Dawn, che insieme alla sua compagna Tora Tora Tora fa la fronda contro il direttore Desiderio Leporiani, un giovane spietato rampante. La redazione del giornale, appunto *Alturas*, è collocata al 317° piano di una costruzione che fu la Cineteca di Espiritu e che adesso è sempre più Torre di Babele. Qui nessun Bradlee, nessun Woodward, nessun Bernstein sono possibili. Piuttosto si muovono, i giornalisti da me inventati, nella sconfitta. Nella piece teatrale *L'uomo che sapeva solo scrivere*, un emarginato Siro Web, estrema beffa il nome, è travolto dall'avvento del computer.



Jacques Perrin in "Z" (1969) di Costa-Gavras

tagonisti del film di Spielberg. Kay Graham e Ben Bradley decidono di pubblicare i documenti segreti nonostante l'ingiunzione della Corte Suprema a non farlo. Saranno incriminati ma vinceranno la causa. Il 21 ottobre del 2014, giorno della sua morte, ho fatto un post facebook su Bradlee. «Ben Bradlee aveva 93 anni. È stato il direttore di quel mitico *Washington Post* che fece esplodere lo scandalo Watergate. Nixon, il boia del Vietnam, il corruttore-corrotto, propalatore di maccartismo che è poi l'idea di ridurre il mondo a un verminaio di spie, fu costretto a dimettersi da presidente degli Stati Uniti. Ben Bradlee, kennedyano di ferro, giornalista fino al midollo, con tutto quanto di forza comunicativa, anche arroganza, comporta essere giornalisti non di sola scrivania, non gli dette tregua. Sguinzagliò alla scoperta del sistema spionistico nixoniano i due mitici cronisti Bob Woodward e Carl Bernstein,

rispettivamente Robert Redford e Dustin Hoffman, altri due miti della Hollywood democratica, nel film di Pakula. Scrive Vittorio Zucconi: "Dalla sala riunioni, costruita come un acquario per potere vedere tutta la redazione, ed essere visto, negli scoppi di ben temperata collera che faceva piovere sui suoi collaboratori sorpresi dalla concorrenza, dominò per tutti gli anni '70 la città più potente del mondo. Fino a rovesciarne il sovrano eletto, Richard Nixon, nel 1974, che aveva osato sfidare la Costituzione, le leggi, i tribunali, il buon gusto, ma soprattutto lui, Ben". Doveva essere davvero un grande Ben Bradlee». In *Alturas*, tornando a mie precedenti narrazioni, c'è un altro cronista, Zulu Dawn, che insieme alla sua compagna Tora Tora Tora fa la fronda contro il direttore Desiderio Leporiani, un giovane spietato rampante. La redazione del giornale, appunto *Alturas*, è collocata al 317° piano di una costruzione che fu la Cineteca di Espiritu e che adesso è sempre più Torre di Babele. Qui nessun Bradlee, nessun Woodward, nessun Bernstein sono possibili. Piuttosto si muovono, i giornalisti da me inventati, nella sconfitta. Nella piece teatrale *L'uomo che sapeva solo scrivere*, un emarginato Siro Web, estrema beffa il nome, è travolto dall'avvento del computer.

Nel decalogo del *Barbaric posada*, uno per tutti, il prete eretico Zivago Artus, prete senza chiesa, viene licenziato dal giornale per cui scrive perché si occupa troppo di morti sul lavoro e di fabbriche fallite. Nei miei contesti narrativi, molti giornalisti, tutti, sono perdenti. Interpretano l'aspetto dolente del mito. Vanno alla guerra e scendono in battaglia già sconfitti in partenza. Combattono contro il cinismo, il carrierismo, l'essere farisei e seminatori di zizzania, contro i propalatori di notizie false e tendenziose, altra interfaccia del mito. Ma vengono travolti. La loro sconfitta, qualcuno muore sul campo, apre ad altri contesti narrativi. Sia Solinas che Florit, Zulu Dawn, Tora Tora Tora (significativo ancora il richiamo a film di guerra), Zivago Artus conoscono bene *L'asso nella manica* (*Ace in the Hole* ma anche *The Big Carnival*, 1951) capolavoro di Billy Wilder. Sanno come il giornalismo di finzione sia più vero del reale, in qualche maniera anticip, profetizzi, commedie e tragedie. La vicenda di Leo Minosa (Richard Benedict) un violatore di tombe indiane rimasto incastrato dentro la miniera di Albuquerque, New Mexico, e quella dello spietato cronista Charles Chuck Tatum (Kirk Douglas) che ne allunga l'agonia per montare il caso è la tragica preveggenza di tanti casi come Alfredino Rampi: il bambino finito in un pozzo artesiano di Vermicino, tra Roma e Frascati,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

la morto dopo inutili tentativi di salvarlo, nel giugno 1981. Ci fu la diretta televisiva durata ore e ore nel mentre che una grande folla accorreva nei luoghi della disgrazia, cronisti e gente che voleva dare una mano, ma anche curiosi, esibizionisti, falsi solidali, mercanti, affaristi, bancarellai. Anche Albuquerque del film di Wilder, complici di Tatum uno sceriffo corrotto (Ray Teal) e la moglie di Minosa, Lorraine (Jan Sterling) che fa affari vedendosi popolare la sua prima di allora desolata locanda, diventa una specie di luna park. Arrivano a migliaia i curiosi, roulotte, campeggi, giostre e baracconi. Appunto un Big Carnival, lo spettacolo della morte. Identica ressa mediatica, con in più le antenne paraboliche, ci sarà nell'estate del 2010 ad Ave-trana, in Puglia, per la scomparsa e il ritrovamento, uccisa, della povera Sarah Scazzi. Il mito dei giornali passa il vaglio dell'apparir del vero: è questa la morale di film come *L'asso nella manica*. Scrive Victor Hugo, che con suoi romanzi tanto materiale ha fornito al cinema, specie *I miserabili* (*Les Misérables*, 1865) e *Notre Dame de Paris* (1831) anche con le sue dolorose vicende private (*Adele H.* - *Una storia d'amore*, *L'histoire d'Adele H.*, 1975, di Francois Truffaut), che il giornale è una fogna ma pure la coscienza della città. Francesco Solinas, Aldo Florit, Zulw Dawn e Siro Web adattano Hugo al nostro tempo: a quella cloaca tutto converge, tutto vi si confronta. In quel luogo livido, di fetide nebbie, regnano sì le tenebre, ma non ci sono più segreti. Una fogna è come un uomo cinico. Dice tutto, una sincerità dell'immondizia che piace. Un'immagine richiamata dal finale, una lutulenta marea nera che avanza tra città e campagna, di *Sbatti il mostro in prima pagina* (1972) di Marco Bellocchio. Bizanti (Gian Maria Volonté), autoritario e criminale redattore capo del *Giornale*, allora nome di finzione, manovra perché la responsabilità dell'omicidio di una ragazza ricada su un extraparlamentare di sinistra, un mostro da dare in pasto all'opinione pubblica in tempo di elezioni. Bizanti sa chi è il vero assassino, un frustrato bidello che si nasconde nelle latebre di una sacrestia. Certo ne era trascorso di tempo da quando Bernanos nel pamphlet *I grandi cimiteri sotto la luna* (1938) sugli orrori franchisti nella guerra civile spagnola (1936-199) scrive: "La semplice lettura dei giornali prova che l'opinione mediana è un lusso dei periodi prosperi della storia, che cede oggi dappertutto al tragico quotidiano. Per farsi un giudizio medio sugli avvenimenti d'oggi, ci vuole l'illuminazione del genio". Già,

la guerra civile spagnola. La guerra come dovere dell'informazione stando sul fronte e come continuo aggiornamento dello spettacolo della morte, è un capitolo nodale nella storia del giornalismo. C'è un archetipo visivo: *Los desastres de la guerra*, 82 incisioni in bianco/nero di Goya, dal 1810 al 1820, spietato rendiconto di tutta la barbarie, massacri e stupri, compiuti dall'armata napoleonica che invade la Spagna. Un archetipo continuamente aggiornato, passando dal bianco/nero al colore, tra fine Novecento e questo Duemila, dalla guerra civile nella ex Jugoslavia alla Siria. Ancora in bianco/nero c'è un'immagine famosa nella

guerra nella spiaggia normanna il 6 giugno 1944 quali li vediamo nel film mito *Il giorno più lungo* (*The Longest Day*, 1962, di Ken Annakin, Andrew Marton e Bernard Wicki): inviano notizie usando i piccioni viaggiatori. L'altro film mito sullo sbarco è *Salvate il soldato Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998) sempre di Steven Spielberg, con Tom Hanks nella parte dell'eroico capitano Miller. L'aura della narrazione è sempre quella di Robert Capa che trova una delle sue massime identificazioni in *Obiettivo Burma!* (*Objective, Burma!*, 1945) di Raoul Walsh, nel personaggio del veterano inviato di guerra (Henry Hull) che sacrifica la propria vita per salvare altri soldati. Il

commando americano che deve attraversare la giungla birmana dopo aver fatto saltare in aria una stazione radio giapponese troverà poi un remake nei 4 *dell'Oca selvaggia* (*The Wilde Geese*, 1978) di Andrew V. McLaglen, ambientato nella foresta africana, al tempo delle guerre di liberazione dal colonialismo europeo. Il veterano cronista di guerra è qui il presidente Limbani, anche lui passato da obiettivo da liberare a vittima sacrificale. A muovere è sempre l'effetto Robert Capa. C'è anche *Nell'Amore è una cosa meravigliosa* (*Love Is a Many-Splendored Thing*, 1955) di Henry King: la storia di una intensa relazione pericolosa tra un famoso reporter (William Holden), che morirà nella guerra di Corea, e una dottoressa anglo-cinese (Jennifer Jones). Tutto si interseca. Anche quando il mito torna alla storia del giornalismo come industria e ai giornalisti che in questa industria lavorano come persone coraggiose, che non tradiscono, non vengono meno all'etica di informare, scoprire la verità, battersi perché questa venga a galla. Film come *Spotlight* (2015) di Tom McCarthy, i cronisti del Boston Globe che indagano tra mille difficoltà e insidie sui preti pedofili sono sempre contro il

Quarto Potere (*Citizen Kane*, 1941) capolavoro di Orson Welles su un magnate, uomo solo destinato a restare solo, della carta stampata. In *Quinto potere* (*Network*, 1976) di Sidney Lumet, Howard Beale (Peter Finch) è il primo commentatore televisivo ad essere ucciso in diretta perché responsabile di calo di ascolti. È una terribile finzione di molto inferiore a tante altre orribili realtà nel mito dei giornali. Qui, come vuole lo spirito dei miei cronisti loser, abbiamo proceduto a ritroso. Siamo partiti dal recente per dire del remoto. Ma tutto è nostro contemporaneo.

Natalino Piras



guerra civile spagnola, il miliziano combattente nelle Brigate Internazionali, ferito a morte, ritto arma in pugno, prima di cadere. Quell'immagine è attribuita a Robert Capa, il più famoso fotografo di guerra. Dopo la Spagna, il 6 giugno del 1944 era nello sbarco in Normandia. Nel 1948 documentò l'inizio del conflitto arabo-israeliano. Morì a 41 anni, nel 1954, in Indocina, saltando su una mina. Robert Capa è appieno nel mito dei giornali, per come il mito è nella storia e per come questa storia il cinema è capace di rappresentare. Potremmo chiamarlo il flusso alto, il rovescio in positivo di tutto il cinismo e la cattiveria di cui è portatore il Tatum dell'Asso nella manica. Robert Capa diventa il referente degli inviati di

Mostre

Dio si nasconde?



Mario Dal Bello

Una di quelle rassegne piccole, ma ricche di significato si è appena conclusa a Roma alla Galleria della Biblioteca Angelica. Fotografia e poesia si sono unite a scrivere in versi scolpiti la presenza del divino in ciò che non si cercherebbe o in ciò che non suscita subito la curiosità. Dio è lontano dallo sguardo superbo, dai clamori e dalle suggestioni miracolistiche. Le foto sono di Kozo Yano, i versi del lussemburghese André Simoncini: eleganti, densi, brevi. "Maschia fenditura/ pugno serrato/che comprime il veleno / della morte provocata"... ed ecco il tronco che affonda le radici sul masso, una presa che il bianco-e-nero della foto rende tenace, forte come la vita."Le foglie morte/ ebbri aquiloni/fanno l'ultimo viaggio/volteggiando in turbine/dalla corona alle radici...": un albero contorto dal vento getta i rami di foglie stecchite verso un cielo infinito, ma non è l'infinito leopardiano, un "nulla", bensì qualcosa di fascinoso che attira e dona respiro a chi l'osserva. Osserviamo altre foto, altri versi. "Battiti d'ali rallentati/ di questo uccello in fin di vita/costretto ad un movimento circolare"... e alla visione del verso risponde la foto con la roccia levigata, livellata dai secoli di vento e d'acqua,

tanto da far pensare al biblico Elia che nascosto forse in simili rocce leggere ha udito lo Spirito "zefiro soave", così che anche noi non ci sentissimo "uccelli in fin di vita". Ed ancora: "L'infinita vertigine/ ha preso in contropiede/ la fuga del tempo/ prima di schiantarsi/ questo corpo sarà finito/in un'assenza di gravità inebriante/ Signore dell'ultima caduta". Alla poesia risponde l'immagine di rocce consumate, in bilico le une sulle altre in attesa di rotolare al suolo: ma quando? Come le nostre vite, cadranno quando il Signore della storia e del tempo vorrà? L'anima allora quando si muore è già consumata? Quante domande. Le foto che hanno esplorato il mondo dalla Francia alla Patagonia, dall'Arizona al Giappone, dalla California alla Cambogia hanno trovato Dio in queste nature lavorate, risucchiate dai secoli? Poeta e fotografo pensano di sì. E concludono: "Preserviamo l'attesa/ che celebra il riposo/...ostaggio del proprio respiro": e, vicino, un ciottolo. Siamo noi? Siamo diventati come questi tocchi della natura, frammenti, sottoposti al lavoro incessante della vita, dei secoli che sono stati prima di noi e che verranno dopo di noi. Noi attendiamo, come la natura sta quieta dentro lo scorrere dei millenni e si lascia lavorare. Dio è nascosto e presente dentro questo scorrere. Questa è poesia.

Mario Dal Bello

(catalogo Galerie Simoncini Editeur) DIO SI NASCON-

DE. Kozo Yano - Fotografie / André Simoncini - Poesie
Roma, Galleria della Biblioteca Angelica
Via di Sant'Agostino, 11 - 23 gennaio - 10 febbraio 2018



Kozo Yano Krong "Siem Reap" Cambogia 2013



Kozo Yano "Il Granito Rosa" 1 Bretagna 2011



Kozo Yano "Goblin Valley" Utah 2012



Kozo Yano "Antelope Canyon" Arizona 2009



Kozo-Yano "El Chalten" Patagonia 2012

Tempi moderni (Modern times 1936) di Charlie Chaplin: satira e tragedia dell'uomo contemporaneo

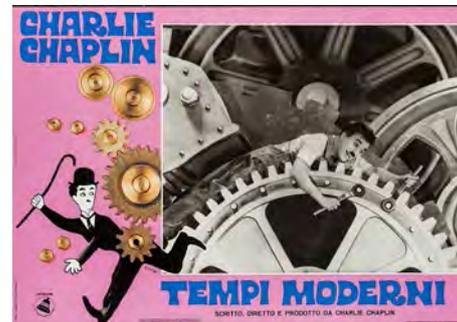
«La comicità di forma è sorpassata da tempo. Charlot si è trasposto dal "tipo" al mito. Ci è rimasto non solo familiare, ma simpatico anche (G. OLDRINI)»



Enzo Pio Pignatiello

Una colossale acciaieria. Ferve il lavoro in tutti i reparti, il lavoro a serie, meccanico, preciso, ritmato da gesti che hanno lo scatto automatico e regolare delle lancette di un cronometro. E' proprio il tempo l'attore, l'idea personificata che ricopre il ruolo principale in questo film. Il tempo che si materializza nella regolarità monotona e spietata di una macchina, nella *taylorizzazione* ad oltranza, nelle leggi della produzione e del profitto. La tirannia dei tempi costituisce l'osatura drammatica e filmica di *Tempi moderni*. Sono migliaia gli operai in tuta che, per essere curvi sul lavoro offrono lo spettacolo di esseri amorfi, «sagome novecentesche senza caratteristiche anatomiche»: emblematica all'inizio del film l'inquadratura delle pecore montata appena prima di quella degli operai che entrano nella fabbrica. Una officina moderna che rispecchia esattamente l'epoca attuale, snervante, frenetica, l'antitesi netta dell'epoca dell'artigianato. Qui l'individuo; là, la collettività. Charlot, in tuta, come tutti, fa parte della sezione quinta. «Charlot lavora; finalmente lavora; finalmente ha trovato qualcuno che lo ha ritenuto buono a qualche cosa e non si è ostinato a crederlo un vagabondo, un perdigiorno, un incorreggibile ciccaiolo, un illuso cercatore d'oro, uno sciocco protettore di cani incimurriti, e di bimbi abbandonati». Attraverso il suo inserimento lavorativo Charlot vuole integrarsi socialmente... *a costo di lavorare* avrà una casa, darà una stabilità alla sua nuova famiglia. Ma *non sa* integrarsi, non sa omologarsi agli esseri amorfi di cui sopra. Ad un ritmo incessante, martellante e sempre uguale viti, viti e ancora viti gli passano sotto gli occhi mattina e sera, sera e mattina, e lo costringono ad impiegare tutta la sua attenzione. Finché, dopo l'ennesima giornata di lavoro frenetico alla catena di montaggio, Charlot, alienato, è vittima di un'allucinazione che gli fa vedere viti da avvitare ad ogni costo. Persino «i bottoni della veste della dattilografa – bulloni – hanno un fascino irresistibile... Via a stringerli...Ed è una corsa pazzo per i vari reparti...Un fuggi fuggi...Un gridare, uno strepitare...Un indescrivibile scompiglio». E', dunque, uno Charlot operaio quello proposto da Chaplin, che già nel 1923 era rimasto profondamente impressionato da una visita agli stabilimenti Ford di Highland Park. Solo dieci anni più tardi, complice anche la profonda crisi economica scoppiata nel 1929 ed il lungo viaggio intrapreso in Europa dopo la realizzazione di *Luci della città* (1931), e che gli aveva

dato modo di vedere e conoscere le condizioni di vita esistenti fuori dall'America – suo paese adottivo – e dall'Inghilterra – sua terra natale –, il regista decise di raccontare la tragedia dell'uomo contemporaneo: la disoccupazione, la fame, la disperazione, la lotta per la sopravvivenza. E mise in scena l'alienazione della fabbrica, l'operaio che, esasperato dai ritmi della catena di montaggio, arriva ad impazzire in un crescendo di gag divertenti e inquietanti, che culminano nella sequenza-cult di Charlot incastrato negli ingranaggi della macchina. Mentre nella fabbrica dove egli lavora si stanno sperimentando delle tecniche di lavoro alla catena di montaggio per ottenere il massimo rendimento – lui viene scelto come cavia per una macchina che regola il mangiare degli operai, da mettere a punto affinché si accorci la pausa pranzo e si ottimizzino i tempi di produzione – nel mondo sono in atto grandi mutamenti, dalla crisi delle democrazie all'instaurazione delle dittature europee: si preparano anni terribili e una imminente tragedia getta già la sua ombra sinistra su tutto il vecchio continente. Alla Seconda guerra mondiale, tragedia immane e ancora molto vicina a noi nel tempo, Chaplin si sarebbe richiamato nel 1940, girando *Il grande dittatore*, nel cui finale egli rivolge un sentitissimo quanto esplicito *appello agli uomini*, mettendoli in guardia proprio circa il pericolo celato in questi fantomatici *Tempi moderni*, e fornendo quindi una chiara chiave di lettura *a posteriori* anche del suo film girato quattro anni prima: «La meccanizzazione, che apporta l'abbondanza, ci ha lasciato il desiderio. La nostra scienza ci ha resi cinici e brutali...Dico a coloro che mi possono intendere: non disperate, la sventura che si è abbattuta su di noi non è che il risultato dell'appetito feroce e della cattiveria di coloro che temono il progresso umano. L'odio degli uomini passerà e i dittatori periranno. E il potere che essi hanno usurpato ritornerà ai popoli...Soldati, voi non siete macchine, non siete bestie, siete uomini...voi che siete il popolo, avete il potere di creare una vita libera e splendida, di fare della vita una radiosa avventura...combattiamo per un mondo nuovo, per un mondo pulito, che darà ad ogni uomo la possibilità di lavorare, che assicurerà ai giovani il loro avvenire, che metterà i vecchi al riparo dal bisogno...Combattiamo per un mondo equilibrato, un mondo di scienza in cui il progresso porterà alla felicità di tutti». Chaplin non è sensibile solo ai misfatti della guerra, ma anche ad ogni altro tentativo di soffocare l'uomo, di condizionarlo e impedirgli di ragionare e crescere: la scienza e la tecnica, per essere conquiste umane, devono essere poste al servizio dell'uomo e non usate da un gruppo di uomini



Charlot tenta di seguire fino in fondo il ritmo della catena di montaggio, ritrovandosi negli ingranaggi della macchina...



L'operaio Charlot impazzisce e cosparge d'olio tutti quelli che trova sul suo cammino...



Se il vagabondo riesce a sventare la fuga di alcuni carcerati è solo per essere sotto l'effetto della droga...



Chaplin in uno dei suoi gag sonori, si permette dei borborigmi, che fanno "parlare" i personaggi loro malgrado, come con Mira McKinney, nel ruolo di moglie del pastore.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

per guadagnare di più, per sfruttare altri uomini. Non è contro il progresso tecnico e scientifico, ma contro un loro utilizzo distorto. *Tempi moderni* è il primo film realizzato da Chaplin con una sceneggiatura vera e propria, la cui preparazione richiese quasi un anno, mentre la regia lo impegnò per circa dieci mesi. Ultimo film muto girato ad Hollywood, fu proiettato per la prima volta a New York il 5 febbraio del 1936, ma l'America lo fece oggetto più di riserve che di elogi. Molti sostennero che Chaplin era ormai morto, per essersi dato alla politica; contro il rosso da salotto – come fu sarcasticamente ribattezzato il povero Chaplin – stava già maturando tutta una posizione che, alcuni anni dopo, lo avrebbe costretto a lasciare gli Usa. L'industria cinematografica, che dominava i mercati, era tutta intenta a produrre unicamente pellicole commerciali, dai film di intrattenimento e di evasione, ai film storici, nei quali però la storia veniva puntualmente falsata e romanzata, o ancora ai film d'avventura, che incantavano sì lo spettatore ma non lo aiutavano a riflettere e a maturare. Tutto questo Chaplin lo rifiutava, ricusava di vendersi al mercato cinematografico americano: divenne produttore di sé stesso proprio per avere la possibilità di esprimere direttamente il proprio pensiero, senza che nessuno gli imponesse il contrario. In tutto questo risiede l'importanza dell'operazione culturale compiuta da Chaplin che, riconfermando la propria correttezza e coerenza, sia artistica che umana, nelle situazioni drammatiche non travolge mai sentimentalmente lo spettatore, né lo lascia fagocitare dalla trama. In *Tempi moderni*, ogniqualvolta si potrebbe incorrere nel sentimentalismo, immediatamente una battuta, un gesto, una notazione ironica concorre a ridestare l'attenzione dello spettatore, affinché non rimanga inerte di fronte a quello che vede. Quando in una società si passa da una situazione di benessere a una di crisi che porta alla disoccupazione, inevitabilmente si viene a verificare il fenomeno della delinquenza. Ma Chaplin invita a riflettere: non sempre si tratta di vera delinquenza, perché l'uomo può essere costretto a rubare per sopravvivere. Una ragazza indigente – magnifica interpretazione della attrice ventiseienne Paulette Goddard -, lo sguardo da *monella*, si ferma a contemplare la vetrina di un negozio, in cui sono esposti dolciumi, torte e pane. E' la figlia di un operaio disoccupato, ucciso dalla polizia in uno scontro con gli scioperanti, e lasciato come un cane in mezzo alla strada: in una scena appena precedente dinanzi al padre morto, «il viso stanco, avvizzito ma ancora nobile» (P. BALDELLI), la ragazza è inquadrata in primo piano, rivolgendo un tragico interrogativo: perché tanta cattiveria? Si capisce che è poverissima: ruba il pane, ma questo furto è in fondo una protesta, una sorta di atto di giustizia. Charlot, per salvare la ragazza dalle grinfie della polizia che vorrebbe arrestarla, si auto accusa di aver rubato lo sfilatino e si lascia arrestare in sua vece. Poco dopo, l'auto della polizia è coinvolta in un incidente,

e Charlot può scappare: la *monella* lo incita a seguirla, mostrando di essergli riconoscente. E' un atto di reciproca comprensione. Ambedue disoccupati, ambedue affamati; la ragazza diventerà la sua compagna: Paulette non è più la ragazza-madre che nel *Monello* abbandona il bambino in preda alla disperazione, o la donna che nel *Circo* è costretta dalla crudeltà del padre a lavorare, ma è una donna matura che affronta con coraggio la realtà; ...affamato è anche l'ex compagno di lavoro di Charlot, l'omaccione impersonato da Stanley Sandford: se quando lavorava con Charlot alla catena di montaggio il rapporto tra i due non era proprio idilliaco, quando anch'egli, affamato, è costretto a rubare, si stabilisce tra i due un rapporto di solidarietà. Onde evitare, però, che lo spettatore generalizzi, nelle ultime sequenze del film, accanto a questo tipo di fame, il regista ne mostra un altro: il cliente del ristorante che sbraita, impreca, si agita perché ha fame ed è un'ora che aspetta l'anatra arrosto. Costui ha fame ed ha il diritto di aver fame, perché può pagare; il disoccupato, invece, non ne ha diritto, perché non può comperarsi neanche uno sfilatino! Quando Chaplin viene assunto come custode notturno nei grandi magazzini è inquadrata la mezza figura della ragazza che indossa una lussuosa pelliccia, pavoneggiandosi un pochino: Paulette si illude per un momento di essere ricca, ma nel suo atteggiamento non si coglie cupidigia alcuna. Sembra piuttosto che nell'espressione della donna ci sia dolcezza, quella dolcezza che possiamo ritrovare nelle bambine, quando per gioco indossano gli abiti più belli della mamma. Per un assurdo scherzo del destino, il giorno stesso in cui Charlot riesce a riprendere il lavoro in fabbrica, dopo anni o mesi di inerzia, viene proclamato uno sciopero, per ottenere maggiori diritti, egoisticamente negati dai padroni delle fabbriche, dai proprietari e gli azionisti che, come l'etichetta di classe dirigente vuole, gestiscono la fabbrica pensando solo al profitto. In una scena emblematica, Charlot, che aveva trovato lavoro grazie alla riapertura delle fabbriche, viene mandato fuori a calci da un poliziotto, perché era in atto lo sciopero. I poliziotti mandano via a calci gli operai, onde scongiurare il pericolo che essi possano occupare la fabbrica. Il messaggio è lampante: la polizia rispecchia i padroni e ne difende gli interessi. Se in altri film precedenti, come *Il monello* e *Il circo*, Chaplin rispecchiava l'istituzione nella figura del poliziotto, in *Tempi moderni* il discorso si fa più ampio ed esplicito: accanto alla figura del singolo poliziotto compare spesso l'intero apparato poliziesco, proprio come nella sequenza dello sciopero, in cui si scorge chiaramente il suo legame con la classe dirigente. Ma non è la sola polizia a rivestire una funzione discriminatoria e di classe: nel film si può vedere un'altra istituzione, quella carceraria, che viene utilizzata per gli stessi scopi. Charlot, infatti, nel corso della vicenda, entra ed esce dalla prigione con una facilità estrema, come si può entrare ed uscire da un bar, proprio per sottolineare con l'ironia la



Charlot e la sua compagna...seduti sull'erba...



"Non siamo ladri. Abbiamo fame..."



...il cliente del ristorante sbraita perchè ha fame ed aspetta l'anatra arrosto da un'ora...



...le vicissitudini dei due protagonisti non sono ancora terminate...la polizia li perseguita...

completa inutilità del carcere. Secondo l'autore, infatti, esso non solo non risolve i mali e le contraddizioni della società, ma neppure vale a correggere i singoli individui: all'interno della prigione si seguita a spacciare droga, a commettere soprusi, insomma vi è riprodotto in piccolo la società esterna con tutte le sue storture. In una importante inquadratura, prima di uscire dal carcere, Charlot legge il giornale e la camera ne inquadra il particolare dei titoli: la crisi economica continua, le fabbriche sono ancora chiuse. Charlot, allora, preferisce rimanere in prigione piuttosto che ritornare ad essere disoccupato. Ma non esprime

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

affatto un giudizio positivo sulla prigione: il vagabondo si trova bene in carcere solo perché ha timore della realtà sociale che lo aspetta. Se, infatti, riesce ad impedire ad alcuni carcerati di fuggire, è solo per essere sotto l'effetto della droga, quindi non cosciente e fuori di sé: pocanzi, in una celebre sequenza ambientata nella mensa della prigione, Chaplin aveva versato nella propria minestra della droga, nascosta nella saliera dal suo compagno di tavola. Una ulteriore tematica scottante toccata da Chaplin in questo film: la sequenza fu eliminata dalla versione italiana per esplicito volere di Mussolini: non si doveva portare dinanzi a milioni di persone il problema degli stupefacenti. In Charlot non c'è ancora una scelta consapevole di lotta; nella sequenza del corteo, ad esempio, Chaplin prende in mano un cencio rosso di segnalazione, caduto da un autocarro carico e, assumendo a sua insaputa atteggiamenti da agitatore, viene coinvolto per caso nei disordini. Egli, insomma, non sceglie di lottare contro le difficoltà, prevale in lui, almeno in questo caso, una istintiva paura. *Tempi moderni* è ancora un film costruito con la tecnica del muto – quando ormai almeno da otto anni il cinema, in tutto il mondo, parlava e parlava. Solo un commento sonoro, qualche battuta iniziale pronunciata da apparecchi meccanici – dunque, il parlato usato da Chaplin come simbolo del potere e sfida a quei film che erano fatti solo di parole-, e il commento musicale, rompevano il sacro silenzio a cui Chaplin era così fruttuosamente fedele. E soprattutto la canzone inventata che Charlot interpreta nella sequenza del cabaret, canzone costituita da uno straordinario campionario di parole inventate e senza alcun significato, cui solo le mosse e la mimica facciale dell'attore davano un senso apparente. Secondo Béla Balázs, pronunciando parole incomprensibili, Chaplin crea «una grottesca mimica sonora che corrisponde perfettamente alla sua figura. Mimica e figura infatti sono entrambe stilizzate»¹. Altri ritengono che Chaplin volesse rispecchiare il caos dell'epoca; altri ancora colgono nella scena un invito alla fratellanza e all'unità dei popoli. E' interessante notare come procede la successione delle inquadrature. In una stanza adiacente alla sala del ristorante, Charlot, con l'aiuto della compagna prova il suo numero. Ma non ricorda le parole della canzone e la ragazza glielo scrive sui polsini. Prima di iniziare a cantare, mentre danza, Charlot apre le braccia e perde i polsini. Con un piano ravvicinato il regista mette in evidenza l'espressione smarrita di Charlot, che guarda ora i polsi, ora la compagna e non sa bene come districarsi. Ad uno stacco, segue la mezza figura della donna che, con un gesto significativo – indica la bocca col dito – lo incoraggia ad usare parole sue. E Charlot improvvisa, inventando le parole della canzone. Quindi parla, ma solo per il tempo della durata del brano cantato. In seguito non

parla più. E il motivo ci è spiegato dalla relazione delle immagini. Mentre i due provano il numero, il regista, in montaggio parallelo, dà allo spettatore il particolare della scheda segnaletica della ragazza, ricercata per vagabondaggio. Terminata la canzone, Charlot e la compagna sono felici per il successo ottenuto e per l'assunzione assicurata dal padrone del locale, quand'ecco che i poliziotti fermano la ragazza. Tutto è come prima. La canzone rappresenta, allora, un attimo di liberazione, quasi un brechtiano avvertimento: «l'uomo può pensare». I polsini perduti possono essere simbolo di due manette, un giogo di cui il protagonista si è momentaneamente liberato. Ma è solo un attimo, una proposta, appunto; in realtà non è sopraggiunto alcun mutamento. La fuga e la lotta continuano ancora. Ecco perché Charlot, cantata la canzone, ritorna muto. Tutto il film risulta comunque permeato dall'atteggiamento positivo di Chaplin nei



Un finale a due voci. La foto, ottenuta sovrapponendo esattamente uno degli ultimi fotogrammi del film ad una istantanea del set scattata oggi, è opera di Denis Zanette.

confronti degli uomini e della vita, per cui dinanzi a una realtà sociale disgregata, che sembra negare ogni possibilità di soluzione, Chaplin scarta la strada dello scetticismo e del disimpegno, rifiutando di rifugiarsi nel sogno. Come ad esempio quando Charlot e la sua compagna, seduti sull'erba, sognano di possedere una casa propria, bene arredata e confortevole...e sarebbe facile a questo punto scivolare nell'evasione e avviarsi al lieto fine... ecco che Chaplin interrompe il sogno e richiama i suoi personaggi alla realtà: un poliziotto allontana i due vagabondi disoccupati, che riprendono a lottare contro le avversità della vita. Quando Charlot esce dal carcere, la ragazza gli dice di aver trovato una casa. In realtà si tratta di una semplice catapecchia, ma per loro che non avevano mai posseduto nulla, è una casa di lusso. Qui, per non lasciare che lo spettatore si faccia prendere dal sentimentalismo, Chaplin inventa alcune situazioni comiche: come la trave che cade in testa a Charlot non appena questi richiude l'uscio. Al mattino, poi, il vagabondo fa un bagno nel fiume, evidentemente troppo poco profondo anche per un semplice semicupio, e così il regista si fa beffa della ricca società americana che usava fare il bagno in lussuose piscine. Anche le sequenze finali vanno in questa direzione. Tutto sembra procedere per il meglio: la ragazza e Charlot hanno trovato lavoro, lei come

ballerina e lui come cantante, quando, ancora una volta, interviene la polizia per negare la sicurezza di un lavoro e la prospettiva di una vita tranquilla. Il particolare della scheda segnaletica di Paulette fa subito intuire che le vicissitudini dei due protagonisti non sono ancora terminate. Ed essi, infatti, perseguitati dalla polizia, saranno nuovamente costretti a scappare. Nel finale la giovane donna ha un momento di sconforto, di scoraggiamento, ma Charlot la incita a non lasciarsi andare, a non arrendersi – è bellissimo questo momento di solidarietà – che riesce ad infondere fiducia nella ragazza. I due si alzano, decisi a continuare la lotta e si avviano: il regista li inquadra in primo piano e mostra i loro volti sorridenti e fiduciosi. Anche qui, però, Chaplin evita le facili soluzioni: subito dopo inquadra i due di spalle, mentre camminano per una strada che quasi si perde all'orizzonte, ed evita così il lieto fine. Cala il sipario. Con Charlot che, tenendo per mano la *monella* se ne va sulla lunga strada, sotto il cielo terso, che riversa sulla campagna circostante la luce del crescente giorno, l'inconfondibile bombetta in testa e il fagotto sulla spalla, nella sequenza finale di *Tempi moderni*, Charlie Chaplin dà l'addio al suo straordinario *vagabondo*. Il personaggio, creato per la prima volta in una lontana comica del 1914, con l'avvento del sonoro si congeda dal pubblico. «*Modern Times* è l'ultimo messaggio integrale – cioè muto e completamente charlottiano – lasciatici da Chaplin sulla condizione dell'uomo di oggi. E' significativo che proprio la sua ultima testimonianza sull'evoluzione del personaggio-Charlot abbia un sapore così maturo, consapevole e *avveniristico*» (CLAUDIO G. FAVA). Senza tema d'errore, possiamo affermare che *Tempi moderni* è il film più moderno dei nostri tempi².

Enzo Pio Pigantiello

2 Tanta perfezione, a dire il vero, non nacque improvvisamente, ma fu il frutto di innumerevoli correzioni che oggi siamo in grado di ricostruire grazie agli Archivi Chaplin, presso cui sono conservati tutti i materiali documentari lasciati dal grande cineasta ad *futuram rei memoriam*. Il tema del lavoro in fabbrica, ad esempio, è tutt'altro che centrale nella prima sinossi, intitolata *Commonwealth*. Per vedere apparire ciminiere e catene di montaggio bisogna attendere la seconda stesura, *The Masses*. Mentre vengono soppresse o scartate al montaggio piste secondarie come le difficoltà del vagabondo nel traffico della grande città. E si perdono per strada anche altre idee stravaganti. La fabbrica, ad esempio, prima produceva giocattoli, poi armi e munizioni. E quando gli operai per protesta mettevano nelle bombe gas esilarante, i poliziotti chiamati a reprimere uno sciopero si accasciavano al suolo ridendo a crepapelle. Tra le scene scartate ci sono manifestazioni, proteste, cariche della polizia a cavallo. E in un primo tempo il personaggio di Paulette Goddard, musa e compagna del regista, non se ne andava col vagabondo verso l'orizzonte nel tipico finale chapliniano, ma entrava in convento per prendere i voti da suora e spariva. Su questi argomenti, cfr. F. FERZETTI, *Tempi moderni* di Chaplin torna in sala e svela i suoi segreti, in «Il messaggero», 16 dicembre 2014 e C. DELAGE (a cura di), «*Tempi moderni*», Recco 2004.

1 B. BALÁZS, «Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova», Torino 1952

Mostre

KZ-SK Konzentration

Arte al servizio della memoria. Mostra Contemporanea

Giovedì 01 Marzo 2018 - Conservatorio O. Respighi, via Ezio n.32. LATINA. Inaugurazione ore 18.00. La mostra durerà fino al 31 marzo.



Giovanni Papi

In questo quadernetto sono riportate soprattutto immagini, perché le parole non potrebbero rappresentare in maniera fedele la realtà. Si tratta dei risultati delle prime ispezioni condotte dalle truppe alleate nei campi di concentramento di

senza nessuna retorica, mantenendo la forza il coraggio, oggi come ieri, di formulare gesti e idee ancora possibili. Alcune persone sopravvissute a quell'inferno riuscirono, dopo molto tempo con le loro testimonianze agghiaccianti, a raccontarlo alle nuove generazioni ricordando anche che per mantenersi in vita alcuni di loro tracciavano su carta note musicali, così come qualcun altro incideva con mezzi di fortuna segni su frammenti di carta. La musica così come la scrittura e il segno diventarono una forma di sopravvivenza alimentando la speranza. "Lager" in tedesco significa sia "campo" che "magazzino" ed era il luogo dove gli individui, ridotti in miseria, tenuti alla fame e sotto stretta sorveglianza, venivano chiamati "pezzi". Questa mostra dal titolo KZ-SK Konzentration rivolta a creativi delle arti visive vuole essere oltre l'orrore, oltre la tragedia, oltre l'indignazione, verso una riflessione che catturi l'umano e il disumano di ogni tempo facendo fiorire sulle strazianti nostre labbra un nuovo pallido segno e soffio sonoro. I "pezzi" esposti (di piccole dimensio-



Buchenwald, Belsen, Gardelegen, Nordhausen e Ohrdruf. Lager è un termine tedesco che indica i campi di concentramento: Konzentrationslager, abbreviato in KL o KZ. Campi di sterminio. (Nella derivazione yiddish meno nota: Konzentration Zenter). "KZ Bildbericht aus fünf Konzentrationslagern" significa "Racconto per immagini su cinque campi di concentramento". Il resoconto è solo all'inizio: nel periodo in cui questo libro veniva stampato ogni giorno si scoprivano nuovi lager. L'idea di pubblicare le fotografie di quell'inferno era nata dalla necessità di svegliare le coscienze di tutti quei tedeschi che non avevano potuto o voluto vedere le atrocità commesse dai nazisti e di farle conoscere a tutto il mondo. Immagini che a distanza di molti decenni, sconcertano, irrigidiscono, gelano il sangue, le membra e le ossa solo a guardarle, distogliendo subito lo sguardo. Appunto non ci sono parole e quelle foto documentano in terra una voragine di inferni inenarrabile. A partire dalla promulgazione delle leggi razziali di cui ricorre l'ottantesimo 1938-2018, i lager nati per "confinare e rieducare" (così diceva la legge), si trasformano in atroci campi di sterminio per tante popolazioni. Questa proposta espositiva nasce, oltre all'idea di mantenere viva la memoria, di ribaltare e sublimare quegli orrori,



Isolamento-Z di Giovanni Papi (materiale: legno e cera)

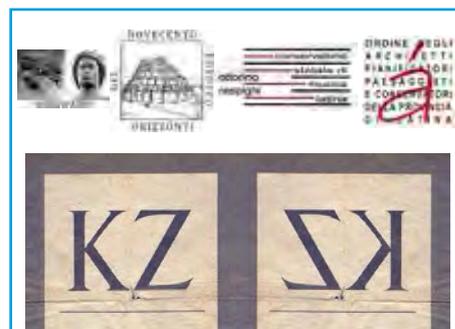
ni), note vitali di altra epoca, riaffiorano magicamente "concentrati" in una "stanza magazzino" quasi tenuti nascosti e lontani alla dilaniante morte. Lì i frammenti, il singulto, la voce strozzata, gli attrezzi casuali per lasciare qualsiasi traccia, l'uso di ogni materiale per aggrapparsi alla vita con le unghie e i denti rinnovano oggi il valore e la dignità della vita e della bellezza. KZ è l'abbreviazione di Konzentrationslagern: i territori di sterminio. SK è l'abbreviazione di Sau Kunst che significa *seminare arte*. In un suo ideale ribaltamento speculare e prolungamento storico KZ si estende e diviene SK: "*seminare arte nei territori dello sterminio*". Questa è il tema della mostra:



"Isolamento-k" di Giovanni Papi (materiale: legno e cera)

alcuni semi gettati nella terra degli orrori e rigenerati dalla speranza.

Giovanni Papi



Mostra contemporanea a cura di
Alberto Serarcangeli, Fabio D'Achille, Giovanni Papi
KZ-SK Konzentration

Arte al servizio della memoria
Paola Acciaiarino . Marco Cali . Gabriele Casale .
Adriano Cremona . Nazzareno Flenghi . Giuseppe
Fucsia . Alba Lavermicocca . Viviana Quattrini .
Giovanni Papi . Alberto Serarcangeli . Piera Vertecchi
. Marcello Trabucco

Performance sonora di Simone Pappalardo
Lecture poetiche da "La Favola dell'Autunno" di Nello
Rosolini

Inaugurazione: giovedì 1 Marzo 2018, ore 18.00
Conservatorio O. Respighi, via Ezio n.32 - LATINA
Dal 1 al 31 marzo-Orari d'apertura del Conservatorio
Diari di Cineclub | Media partner

cineforum

Rivista
di cultura
cinematografica
edita da

fic Federazione
Italiana
Cineforum

SOMMARIO 571

editoriale

History of Violence. Adriano Piccardi pag. 3
Molta violenza in questa tornata invernale, sulle pagine di «Cineforum». Esplicita, esplosiva, sottile, occulta. Razziale, poliziesca, malavitosa, generazionale, familiare, di classe. Davvero una bella panoramica che mette a fuoco senza soluzione di continuità vicende individuali e contesti storici collettivi: dalla Grande guerra all'attualità, con tappe significative negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta, e ad ampio raggio geografico – tutti insieme appassionatamente Italia, USA, Russia, Ungheria, Francia, Libano. Una violenza che non sembra offrire vie di fuga o speranze di ricomposizione; se non sotto forma di invocazione morale oppure formulate in maniera talmente aperta e ambigua da ammicciare piuttosto al proprio contrario. Del resto, fare i conti senza ipocrisie con la violenza, con il suo fascino oscuro, sembra essere stato uno dei propositi principali del cinema fino dalle origini. Il piano finale di *The Great Train Robbery* (1903, di Edwin S. Porter) non si presenta soltanto come una provocazione gratuita rivolta al voyeurismo già intuito dello spettatore, ma è anche l'esplicitazione di un'autoprofezia, annuncia l'evidenza di una missione: quale arte meglio di quella nata con il Ventesimo secolo avrebbe potuto misurarsi con esso – per contenuti e linguaggio –, con la trama feroce che ne sarebbe stata ossessione e senso nascosto, oscura colpa e motivo di autoesaltazione? Nel conflitto diffuso tra richiamo alla civiltà e pulsione di morte, questi ultimi cento anni sono stati l'arena di una partita senza remissione, nel fuoco della quale i singoli hanno tratto giustificazione della loro "follia" dalla sua espressione collettiva e viceversa. Un rimpallo grottesco, non privo di momenti ameni. La responsabilità di chi – in qualsiasi maniera e proporzione – detiene ed esercita potere sull'altro è stata ed è tuttora in tutto ciò enorme. La grandezza e l'esemplarità di un film come *Detroit* va vista dunque proprio nell'aver voluto e saputo rappresentare in brutale sineddoche una crudeltà che si espande ben oltre le pareti delle stanze in cui la vicenda in sé la racconta. Per tale motivo, nella scelta etica di chi, dopo essere sopravvissuto alla carneficina, decide di cambiare vita come fosse un debito da pagare, non si profila alcun piano di salvezza ma soltanto, e giustamente, la testimonianza di una raggiunta autocoscienza. Che di questi tempi sia stata una donna a mettere in scena una storia così forte e necessaria



non fa alcuna meraviglia, tanto più se si chiama Kathryn Bigelow. Così come non fa meraviglia se l'establishment cinematografico ha preferito glissare di fronte a tanta lucidità intellettuale, cercando di attutire il colpo nell'indifferenza.

primopiano
Detroit p. 4
Alberto Morsiani
Darwin nel Midwest p. 6
Anton Giulio Mancino
La contro-storia, come in un horror p. 9

primopiano
Coco p. 12
Simone Soranna
Memento mori p. 14
Stefano Santoli
La memoria degli affetti p. 17

i film p. 20
Giampiero Frasca
Tre manifesti a Ebbing, Missouri di Martin McDonagh p. 21

al mondo – Gli sdraiati – Due sotto il burqa p. 54

TORINO FILM FESTIVAL p. 58
Alberto Morsiani/Concorso: buoni, brutti, cattivi p. 59
Paolo Vecchi/Festa Mobile p. 61
Giampiero Frasca/After Hours p. 63
Pietro Bianchi/Onde p. 65
Lorenzo Rossi/Retrospectiva De Palma p. 67
Alessandro Uccelli/TFF doc p. 69
Intervista a Teresa Villaverde, regista di *Colo* a cura di Gloria Zerbinati p. 71

Percorsi
Attilio Palmieri
Mindhunter p. 76
Giacomo Santoli
Jim & Andy. "Beyond" the Mask p. 81
Alessandro Uccelli
Jim & Andy. Calarsi oltre il metodo p. 83
Sergio Arecco
Le "cose di famiglia" di Elisabetta Sgarbi p. 85
le lune del cinema
a cura di Nuccio Lodato p. 92

Alberto Morsiani
Corpo e anima di Ildikó Enyedi p. 24
Luca Malavasi
La ruota delle meraviglie di Woody Allen p. 27
Anton Giulio Mancino
Tutti i soldi del mondo di Ridley Scott p. 30
Roberto Chiesi
Happy End di Michael Haneke p. 33
Mathias Balbi
Loveless di Andrey Zvyagintsev p. 36
Paolo Vecchi
Cento anni di Davide Ferrario p. 39
Rinaldo Vignati
L'insulto di Ziad Doueiri p. 42
Edoardo Zaccagnini
Riccardo va all'inferno di Roberta Torre p. 45
Roberto Lasagna
Star Wars VIII. Gli ultimi Jedi di Rian Johnson p. 48
Claudio Gaetani
Suburbicon di George Clooney p. 51
Paola Brunetta, Elisa Baldini, Nicola Rossello
Amori che non sanno stare

2018

36°



Bergamo Film Meeting

10. — 18. / 03

FESTIVAL

FILM

INTERNATIONAL

BFM

Mostra — Concorso — Visti da vicino — Liv Ullmann
 — I ribelli del '68: la nuova onda del Cinema cecoslovacco —
 Europe, Now! Barbara Albert, Stéphane Brizé, Adrian Sitaru —
 Cinema d'animazione: Špela Čadež — Incontri: Cinema e Arte contemporanea /
 Jonas Mekas — BFM inaugura Bergamo Jazz — Cult Movie
 GAMeCinema — Kino Club — Anteprime, classici, eventi speciali

Con il patrocinio e il contributo di



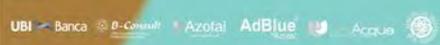
Con il patrocinio di



Con il contributo di



Sponsor



more on

www.bergamofilmmeeting.it

#BFM36

Autopsy: un horror minimalista dalla grande atmosfera



Giacomo Napoli

Autopsy è una pellicola del 2016, diretta da un regista un po' particolare: André Øvredal, già visto all'opera con il maldestro (ma interessante) *Trollhunter*. Qui l'autore dimostra di aver fatto una certa esperienza professionale nel frattempo e infatti il prodotto finito è decisamente di buon livello,

sostenuto anche da un cast non certo stellare ma di tutto rispetto (basti pensare all'inossidabile Brian Cox nella parte del vecchio padre, un attore che aveva dato prova del suo talento già dai tempi di *Manhunter*. La trama è quanto mai ben congegnata, in un crescendo di colpi di scena scanditi dal procedere di un'autopsia ed è interamente ambientata all'interno di un claustrofobico seminterrato che la coppia di protagonisti (padre e figlio) utilizzano come laboratorio nella loro azienda a conduzione familiare di medici legali al servizio della legge; lo scantinato, oltre ad essere equipaggiato di tutto il necessario per eseguire autopsie, comprende anche un piccolo obitorio ed un minuscolo crematorio. Date queste premesse, il film risulta essere un riuscitissimo esercizio di costruzione della suspense, giocando anche molto sui dettagli (come il campanellino che un tempo si legava ai cadaveri per verificare che fossero realmente morti) e sulla maniera in cui essi si ripercuotono sopra gli avvenimenti in maniera del tutto metonimica. La prima parte del film, soprattutto, presenta magistralmente una situazione di per sé abbastanza banale che diventa sempre più inquietante e incongrua man mano che procede l'autopsia della misteriosa Jane Doe (una certa Olwen Kelly che riesce curiosamente perfetta nella parte del cadavere immobile). Infatti, via via che la donna misteriosa viene dissezionata, dal suo stesso corpo emergono incongruenze sempre più palesi (i polmoni bruciati, gli organi trafitti da coltellate e così via, pur essendo la pelle perfettamente

liscia e pulita). Tralasciando l'ovvia metafora dell'interiorità psichica e inconscia contrapposta all'ego esteriore irreprensibile, il regista sembra invece volersi concentrare proprio sul corpo come campo di indagine in cui gli indizi sono concreti e tangibili e, all'apparire della misteriosa pergamena, il concetto della dissemina di un cadavere alla ricerca della causa di morte diviene addirittura letterale. Padre e figlio, dunque, indagano col procedere del lavoro (ovviamente eseguito di notte!) e la trama ben presto si infittisce di misteri apparentemente insondabili fino al culminare del climax, in cui una tempesta (quanto mai inop-

portuna!) fa saltare la corrente elettrica bloccando l'ascensore e abbattendo un albero sull'unica uscita possibile dal seminterrato. Ecco quindi che l'esplosione del terrore deflagra in tutta la sua potenza preparata con cura precedentemente e l'incredibile diventa l'unica vera realtà, in una epifania di rivelazioni che condurranno i due familiari vicinissimi alla soluzione del caso ma anche alla loro stessa completa

distruzione... Il mistero infine verrà svelato totalmente, rivelando un pathos non banale e una potenza evocativa costruita passo dopo passo sulla base dell'ambiente chiuso e ristretto che non delude mai. Certo, i particolari iperrealistici dell'autopsia potrebbero far pensare inizialmente ad una sorta di *slasher movie* ma non è niente di tutto questo; si tratta piuttosto di una storia del terrore, tradizionale ed originale al tempo stesso. L'idea di fondo fa parte addirittura del background culturale americano da quanto è conosciuta ma il modo di esprimerla e l'angoscia crescente nel farlo sono risultati assolutamente nuovi. Ben disegnata anche la psicologia dei personaggi, in particolare quella del padre vedovo e "colpevole": ciò contribuisce ad invogliare lo spettatore a seguire con maggiore attenzione le sorti dei protagonisti, proprio come dovrebbe accadere in qualsiasi film horror ma di fatto accade di rado. Unica pecca piuttosto evidente della pellicola riguarda invece la sceneggiatura della seconda parte; niente di grave ma certi dialoghi avrebbero potuto essere realizzati con maggior cura e soprattutto maggior pathos (dato che il film non ne è affatto sprovvisto). Si assiste invece a qualche nota fuori posto, qualche piccola strafalcioneria che si sarebbe potuta evitare aggiungendo magari cinque minuti in più al girato e trattando ogni singolo particolare con la cura che richiedeva. Niente di male comunque, al massimo possiamo definire questi piccoli strappi alla sceneggiatura come un peccato veniale che non influisce più di tanto sul risultato finale. Il film ha ricevuto alcuni giusti riconoscimenti, tra cui segnaliamo il Secondo Posto del pubblico al Toronto International Film Festival e il Premio Speciale della Giuria di Sitges, al Catalanian International Film Festival, entrambe del 2016, nonché il premio per il miglior film horror al Fantastic Fest nello stesso anno. Consiglio a tutti gli amanti del genere di cimentarsi con questa pellicola, che risulterà certamente interessante anche a chi non studia medicina!

Giacomo Napoli



portuna!) fa saltare la corrente elettrica bloccando l'ascensore e abbattendo un albero sull'unica uscita possibile dal seminterrato. Ecco quindi che l'esplosione del terrore deflagra in tutta la sua potenza preparata con cura precedentemente e l'incredibile diventa l'unica vera realtà, in una epifania di rivelazioni che condurranno i due familiari vicinissimi alla soluzione del caso ma anche alla loro stessa completa

Liz Taylor. Una (finta ma bellissima) autobiografia

Chiude gli occhi. Ama questa cosa, chiudere gli occhi. Le viene dall'infanzia, non appena sopraggiunge un raggio di sole, chiude gli occhi: se li lasciasse aperti, vedrebbe soltanto ciò che vede, ciò che c'è, ciò a cui è abituata: quando li chiude, ciò che appare è insolito. Pensieri? Forse, possiamo anche chiamarli così...

Jean-Paul Manganaro



Stefano Beccastrini

1. *Introduzione. Elizabeth Rosamund Taylor detta Liz*

Elizabeth Taylor, detta Liz, è morta ormai da sette anni in un ospedale di West Hollywood: era il 2011, aveva dunque settantannove anni, essendo nata nel

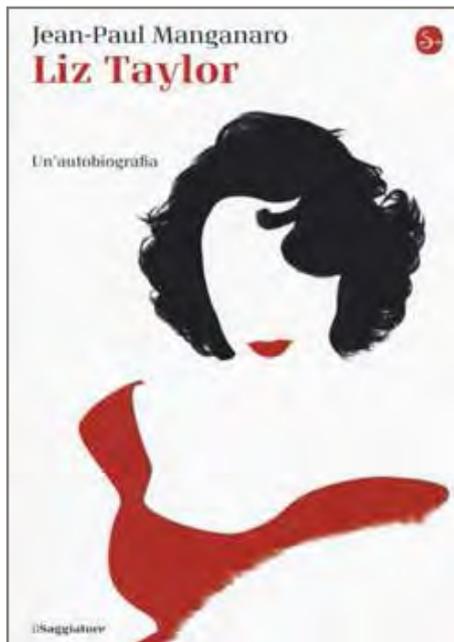
1932. Ebbe i natali a Londra - seppur da genitori americani - e più precisamente nel sobborgo collinare di Hampstead: lo stesso ove, quand'era più campagnolo, visse nel secolo precedente, prima di trasferirsi a Roma ed infine esservi sepolto nel cimitero acattolico del Testaccio, il poeta John Keats. La famiglia di Elizabeth fece ritorno negli USA allo scoppio della guerra. Il suo nome completo era Elizabeth Rosamund Taylor. Al suo nome reale - Rosamund a parte: ma una "protettrice dei cavalli" (questo il significato etimologico di tale appellativo) lo fu addirittura epicamente in *Gran Premio*, 1944, di Clarence Brown, girato all'età di dodici anni - fu sempre affezionata, tanto da rifiutare drasticamente, fin dall'inizio della propria carriera, qualsiasi nome fittizio affibbiatole dai produttori hollywoodiani e da mal sopportare persino il soprannome, o

Victor Fleming). Personalmente, l'ho sempre amata molto: anche se, forse, non espresse mai - ma gli importava farlo? - l'impenetrabile malinconia di Greta Garbo né la fiamma romantica di Marlene Dietrich, la vis isterica di Bette Davis né la potenza drammatica di Ingrid Bergman, l'irrequieta vitalità di Katherine Hepburn né la disperazione ammantata d'ingenuità di Marilyn Monroe, la fascinosa alterigia di Grace Kelly né la mansueta tenerezza di Audrey Hepburn, la prorompente femminilità di Ava Gardner né l'esplosiva presenza scenica di Rita "Gilda" Hayworth, ella resta indimenticabile per la misteriosa, arcana, ammaliante bellezza che ha saputo sprigionare da molti dei suoi film. Per esempio, da quelli che più torno a rivedere ogni volta che posso: *Ivanhoe*, 1952, di Richard Thorpe (il suo ingresso in scena, illudendosi di non essere vista da Robert Taylor ma da lui intravista riflessa in uno specchio, è sublime); *L'ultima volta che vidi Parigi*, 1954, di Richard Brook (forse il suo film più bello, nelle vesti d'una eroina fitzgeraldiana che muore di freddo e di disamore) e poi, nel 1958, *La gatta sul tetto che scotta* dello stesso cineasta (a fianco di un Paul Newman, incerto nella sua mascolinità, Liz appare seducente come non mai); *Il gigante*, 1956, di George Stevens (accanto, tra gli altri, a James Dean, con il quale aveva avuto un amorazzo giovanile e delle cui pene fu confidente, prima che morisse durante le riprese); *Cleopatra*, 1963, di Joseph Mankiewicz (che dicesse anche un altro suo ottimo film, quel *Improvvisamente l'estate scorsa*, del 1959, in cui ebbe quale partner, e non per la prima volta, uno dei suoi amici più cari, il povero Montgomery Clift). Liz Taylor, per me, rimarrà sempre l'attrice dai volti perdutoamente intensi dei suoi primi piani, quando i meravigliosi ma tremuli occhi

regia di Charles Vidor - l'ho rivisto, dopo molti anni, sere fa in una televisione delle tante - i primi piani disorientati e dolenti della Taylor brillavano, con le musiche per piano e per violino, quali cose semplicemente meravigliose). Parlo di lei, in questo numero della nostra rivista online, poiché ho appena letto un libro - un romanzo inventivamente travestito da autobiografia - che ho trovato particolarmente suggestivo, intelligente, poetico. Si chiama *Liz Taylor* (sottotitolo, appunto, *Un' autobiografia*): l'ha scritto un letterato francese di origini siciliane, Jean-Paul Manganaro, il quale è un colto italianista nonché un acuto cinefilo e un valente gourmet. Il libro mi è stato regalato, in occasione del mio onomastico, da un suo cugino, e mio amico, il quale è un assiduo lettore di *Diari*, si chiama Giuseppe Munafò, è un bravissimo medico nonché un uomo di sobria ma ferma - e dunque ormai rara - sensibilità civile e politica.

2. *Chi è Jean-Paul Manganaro?*

Jean-Paul Manganaro è, come ho già accenna-



meglio l'accorciativo, Liz. Iniziò a fare cinema piuttosto presto, ottenendo il suo primo successo in *Torna a casa*, *Lassie* del 1943, regia di Fred M. Wilcox (ma rischiò di esordire, a sette anni, nel ruolo di Diletta, la piccola figlia destinata a morir presto di Scarlet O'Hara e Rhett Butler in *Via col vento*, 1939, regia di



verdeazzurri vibrano d'emozione e l'espressione facciale, quasi da bambina spaurita, non si sa se stia per tramutarsi in diretto pianto o in ferrea chiusura in se stessa (persino in un film tutto sommato banalmente melodrammatico come *Rapsodia* del 1954 con la

to, un uomo di lettere francese - ma di origini italiani ed anzi siciliane - il quale, oltre che professore emerito di letteratura italiana contemporanea presso l'università di Lille III, è noto nel proprio Paese (ma ormai - attraverso la versione italiana di alcuni suoi libri quali *Federico Fellini* e *Liz Taylor. Un'autobiografia*, entrambi pubblicati da Il Saggiatore - anche nel nostro) quale brillante saggista (ha scritto per esempio, purtroppo per i non

francofoni soltanto in francese, una straordinaria monografia su Carmelo Bene), traduttore di decine e decine d'autori italiani tra i quali l'amatissimo Carlo Emilio Gadda (ma anche Luigi Pirandello, Italo Calvino, Vincenzo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Consolo, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Pier Paolo Pasolini e molti altri ancora: non gli piace per nulla, invece, Andrea Camilleri che considera, tutt'al più, letteratura di consumo), valente gourmet (oltre che ottimo cuoco è anche autore di un'opera di cucina intitolata



spingendomi infine a leggerlo, "Ricordati: Gadda è un gigante"). A ventun anni Manganaro fece ritorno in Francia e, nel '68, si trasferì finalmente a Parigi: "L'atmosfera era incredibile: tutto sembrava possibile. Se penso a come è oggi Parigi, ripiegata su di sé, quasi afranta, la distanza si fa incolmabile. Mi iscrissi a un corso di italianistica".

2. Autobiografia di un'anima

"L'ho chiamato *Un'autobiografia* - ha affermato Jean-Paul Manganaro a proposito di questo suo ultimo libro - Ho tentato di raccontarla come se fosse lei a parlare in prima persona e a scrivere. Troppo imponente come diva per potere avere la distanza giusta. Hollywood le ha chiesto di vivere una decina di vite differenti. C'è sacrificio più grande che si possa raccontare?". Non si tratta peraltro, e finzione a parte, d'una autobiografia in piena regola ossia fatta di date, di accadimenti, di personaggi e di altre cose del genere. Certamente, tra le righe, vengono anche ripercorsi, ma quasi di sfuggita e malvolentieri, anche i titoli dei film da lei girati, l'indicazione di qualche suo amico del cuore, il nome dei sette mariti con i quali realizzò i propri otto matrimoni (di uno di loro, il produttore Mike Todd, restò vedova a causa di un incidente di volo sul suo

aereo personale chiamato paradossalmente Lucky Liz; con Richard Burton invece - la sua love story più intensa e tormentata, appassionata e dolente - si sposò e divorziò per ben due volte nel giro di pochi anni). Secondo certa stampa sembra persino che Liz, se non fosse morta, sarebbe stata intenzionata a sposarsi per la nona volta con un fotografo italiano: cose da biografia tradizionale, appunto, mentre questo libro sostanzialmente parla d'altro. Racconta lei, la sua intimità, piuttosto che la sua vita. Si occupa insomma - con cura, attenzione, sensibilità, devozione persino - della sua anima, del suo spirito, dei suoi sentimenti, della sua psiche, dei suoi ricordi, delle intermittenze del suo cuore e persino del suo inconscio invece che della sua, pur celebre e movimentata, esistenza esteriore. E parla degli oggetti che manipolava ed amava più che dei suoi cineasti, produttori, partner più o meno famosi: del proprio toccare, sognare, desiderare cose quotidiane e cose preziose, veli di satin e stoffe di velluto, scatole di cartone e sassi di giardino, lussuosi gioielli e poveri orsacchiotti di peluche. Non è che i film, mondanità a parte, non le interessassero: anzi, li ama molto ma perché finivano presto, rappresentavano un gioco di breve durata, bastava conoscerne i ruoli, il mestiere, l'arte: "Nel film tutto finisce nel giro di un paio d'ore ben concentrate, nella vita invece è senza fine perché senza fine sono le persone che ti circondano, sempre lì impietose, non basterebbe scriver loro nemmeno una sceneggiatura, non sanno recitare, è più forte di loro e quindi è più forte di lei. Ecco quello che dice a se stessa. Che non sanno recitare e quindi vivere...". Poi tutto finisce: non soltanto i film ma anche la vita. Non soltanto gli eventi ma anche il cuore con le sue intermittenze e anche gli oggetti rimangono orfani.

3. Dormi, bambina, dormi. Conclusioni

Vieni, vieni, mortifera creatura:
scigli di colpo, coi tuoi denti aguzzi,
l'agrovigliato nodo di mia vita.

Povero velenoso stupidello,
accanisciti, sbrigati a spacciarmi!

Cleopatra

(da "Antonio e Cleopatra" di
William Shakespeare)



ta, assai argutamente, *Cul in air*). Profondo appassionato di cinema, ha fatto conoscere in Italia *L'immagine-movimento. Cinema 1* - uno dei testi di teoria cinematografica più profondi degli ultimi decenni - di Gilles Deleuze, il quale è stato a lungo suo diretto interlocutore così come hanno fatto Roland Barthes, Pierre Klossowski, Michel Foucault (insomma, tutte le letture di filosofia francese dei miei anni Settanta e Ottanta). Nato a Bordeaux nel 1944, da padre appunto siciliano (e dunque non soltanto e non semplicemente italiano, come il figlio tende a sottolineare) e da madre bordolese (e, dunque, non soltanto e non semplicemente francese), nel 1946 si trasferì, al seguito dei genitori, in quel di Avola, prima, e di Siracusa, poi. Colà fece il liceo, frequentando in seguito l'università di Catania, ove conobbe Carlo Muscetta e Dante Isella, grazie al quale scoprì Gadda, diventato il suo idolo (è anche il mio, grazie alla professoressa di tedesco del Liceo la quale mi ripeteva ogni mattina,



Elizabeth Taylor è oggi sepolta nel Forest Lawn Memorial Park di Los Angeles. Scrive Manganaro: "Era pronta. Sono venuti a prenderla presto. Verso le dieci erano già arrivati. Presto per lei, in ogni caso. Da due giorni, non lasciava la sua stanza, distesa sul letto su un lenzuolo di satin bianco a pieghe. Il suo cuore era stato messo a nudo. Una farfalla è entrata nella stanza. Verso le undici, presto in ogni caso, l'avevano già portata via. Dormi, bambina, dormi".

Stefano Beccastrini

L'ora più buia. Capolavoro senza emozioni



Fabio Massimo Penna

Il valore di un film risiede essenzialmente nell'immagine. Il grande Stanley Kubrick parlando dell'incomprensione mostrata dai critici riguardo a *2001: odissea nello spazio* (film essenzialmente vivo

con solo quaranta minuti di scene con dialoghi su una durata di centoquarantuno minuti) affermava che molta gente invece di guardare le immagini si limitava ad ascoltare i dialoghi scambiando il cinema per il teatro. In effetti il cinema è il regno dell'immagine e il teatro quello della parola. Ciò che sul palcoscenico viene detto nel film va mostrato poiché la concretezza visiva delle immagini colpisce molto più in profondità di mille parole. Secondo Sandro Bernardi: "Dopo aver dato pieno sviluppo a forme narrative splendide, come il film americano classico, dove la funzione narrativa era dominante, e i dialoghi essenziali, il cinema si sta ora volgendo verso altre esperienze, sta abbandonando la logica narrativa per una sempre più imprecisa paratassi; torna dal racconto verso la fotografia cinematografica, cercando sempre meno di narrare e sempre più di mostrare" (Sandro Bernardi, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Pratiche editrice, 1990, Parma). Nella pellicola *L'ora più buia* (2017) di Joe Wright poco viene mostrato e molto viene demandato ai dialoghi. A parere dello scrivente proprio qui ricade la debolezza dell'opera. In questo film il senso del dramma dovrebbe venir conferito dalle parole e non dalle immagini: così abbiamo Winston Churchill che continuamente parla dell'ora più buia che dovrà affrontare il popolo inglese ma sullo schermo di questi momenti drammatici viene mostrato ben poco. Lo spettatore capisce

quale tragedia si abatterà sull'Inghilterra grazie alla conoscenza degli avvenimenti della seconda guerra mondiale, ricordando in particolare i bombardamenti nazisti che colpirono Londra. Si tratta, però, di un dramma vissuto in maniera indiretta, per interposta persona, attraverso la figura di Gary-Oldman/Winston Churchill. Un dramma al quale si allude continuamente ma che non viene mai mostrato. Lo spettatore vive l'ora più buia in

una resa incruenta con i tedeschi. Si tratta di un dramma storico-politico ma la tragedia rimane sullo sfondo. I maggiori pregi del film sono ovviamente l'aderenza assoluta di Gary Oldman al personaggio, grazie a una recitazione di alto livello e un trucco straordinario che lo fa diventare Churchill a tutti gli effetti, e la minuziosa ricostruzione storica di avvenimenti e ambienti. L'immedesimazione con il personaggio è totale poiché come ricordava il

grande attore teatrale Ernesto Rossi "l'attore non dà spettacolo di se medesimo; pone in spettacolo il personaggio che egli rappresenta e vi è una bella differenza. Anzi il suo primo obbligo è quello di eclissarsi e lasciar vedere solo il personaggio" (Ernesto Rossi, *Quarant'anni di vita artistica* in Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Gius. Laterza & figli, Roma-Bari, 1988). L'immersione di Oldman nel ruolo è totale e ricorda le precedenti incarnazioni di famosi personaggi politici di Daniel Day-Lewis, che interpreta Abramo Lincoln in *Lincoln* (2012) di Steven Spielberg, e Meryl Streep, che recita nei panni di Margaret Thatcher in *The iron lady* (2011) di Phyllida Lloyd. Entrambe le interpretazioni sono state premiate con l'oscar al miglior attore. Dal punto di vista della interpretazione e della ricostruzione storica in *L'ora più buia* tutto è perfetto e lo spettatore viene trasportato nell'Inghilterra degli anni Quaranta in maniera credibile. Durante i centoventicinque minuti di proiezione,

però, la noia e la stanchezza affiorano di quando in quando. Se si trattasse di un documentario la pellicola di Joe Wright sarebbe un capolavoro assoluto. Invece è un film e come tale ha una grave pecca: dietro la confezione impeccabile manca l'emozione, è una pellicola che si ammira ma non si ama.

Fabio Massimo Penna



maniera fredda, intellettualistica, senza provare l'emozione, il pathos che nasce di fronte a scene di guerra particolarmente drammatiche o commoventi. Il film si svolge essenzialmente tra le aule del parlamento inglese e gli uffici dei politici britannici mentre il cuore della narrazione è lo scontro tra Churchill, favorevole a una resistenza ad oltranza contro i nazisti, e Neville e Chamberlain disposti a trattare

Georges Sadoul e André Bazin

I due maestri della critica cinematografica, che hanno saputo raccontare la nascita di una nuova arte, il cinema



Pierfranco Bianchetti

Alle ore 18 di sabato 28 dicembre 1895 al Grand Café, Salon Indien situato in Boulevard des Capucines al n. 14 Parigi in una sala da biliardo frequentata da gente non proprio di classe, cinquanta persone, tra cui trentasei spettatori paganti (biglietto un franco), assiste per la prima volta alla magia del cinematografo ideato dopo anni di esperimenti dai fratelli Lumière. Sono le 18,25 quando lo spettacolo finisce tra gli applausi dei presenti. Una nuova era sta per iniziare. Di lì a poco nascerà anche un cugino della settima arte, il giornalismo cinematografico. Prima in Inghilterra e poi a Hollywood si fa strada l'idea che il pubblico debba essere informato e guidato nella fruizione del nuovo mezzo di intrattenimento attraverso la critica cinematografica analitica in grado di influenzare il cinema stesso. Gli articoli dei critici Kenneth McGowan, Gilbert Seldes, Pare Lorenz, Frank Nugent conquistano presto un loro pubblico fedele e attento e in Francia nel 1913 nascono *Le Film*, *Cine France*, *Cine Combat*, *Ciné Pour Tous* e nel 1918 *La cinématographie Française*. Nel 1935 Georges Sadoul, intellettuale proveniente dal surrealismo, si dedica con passione alla professione giornalistica occupandosi prevalentemente di critica cinematografica. Due anni dopo incoraggiato dal suo amico e maestro Léon Moussinac inizia le sue ricerche sulla storia del cinema compilando quella che è considerata la Bibbia dei cinefili, *Histoire générale du cinéma*, i cui primi tre volumi sono realizzati nei difficili anni della guerra e della Resistenza. Tra il 1947 e il gennaio 1964 l'opera monumentale avrà varie edizioni e revisioni e sarà affiancata da due dizionari, il primo dedicato ai cineasti e il secondo ai film. Lo studioso, insoddisfatto per aver limitato il suo raggio d'azione divulgativa alla sola Europa con qualche puntata sulle cinematografie dell'Africa, dell'Asia e dell'America Latina, viaggia in giro per il mondo alla ricerca di informazioni preziose sui rapporti tra l'arte e l'industria filmica. Nato a Nancy il 4 febbraio 1904 Sadoul è un marxista convinto e la sua rubrica settimanale su *Les lettres françaises* mette in evidenza il suo pensiero di critico cinematografico assertore di un principio indiscutibile: il cinema deve essere attento alla società e ai suoi problemi diventando uno strumento di lotta politica in grado di evidenziare le contraddizioni sociali attraverso l'utilizzo di un linguaggio filmico chiaro ed espressivo. Nessuno studioso è mai riuscito a eguagliare il suo sforzo divulgativo e la sua gigantesca opera di catalogazione delle varie cinematografie internazionali. Sadoul si dedica in particolare allo studio del cinema dei Paesi

socialisti, mentre è critico con Hollywood e il suo sistema artistico-produttivo. Nel 1943 fonda la rivista *L'Écran français*, organo clandestino del comitato nazionale degli scrittori durante l'occupazione tedesca, con Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Jacques Becker. Una pubblicazione di grande successo che a fine 1945 raggiunge la cifra record di 110.000 copie vendute. Sono anni di grande fermento intel-



André Bazin



Georges Sadoul



"I quattrocento colpi" (1959) di François Truffaut, al suo primo lungometraggio

lettuale nella Francia che ha ritrovato la sua libertà. Tre anni dopo però un altro giovane censore si è messo in evidenza grazie alla sua precisa convinzione che "il piacere del critico non è quello di essere complice del regista, ma di diventare un maestro che indirizza gli allievi sulla retta via." (*La critica cinematografica* di Alberto Pezzotta, Carocci Editore). Il suo nome è André Bazin nato l'8 aprile 1918 a Maine-et-Loire e i suoi articoli su *Maison des lettres* non passano perciò inosservati. Fonda presto un cineclub, strumento culturale di aggregazione

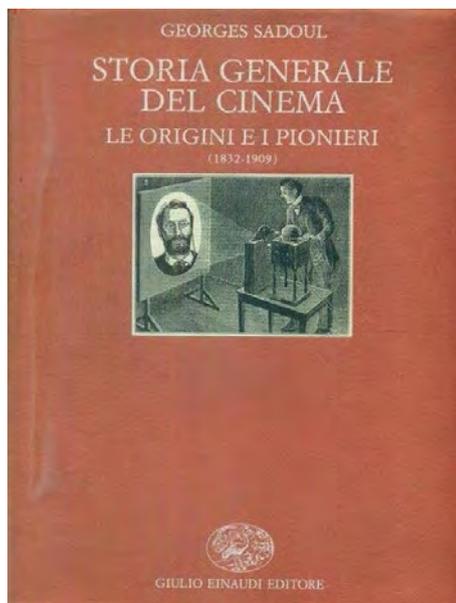
sociale che lui considera indispensabile per l'educazione popolare; scrive per vari periodici e partecipa alla nascita di Radio-Cinéma-Télévision. Paragonato addirittura a Francesco D'Assisi per la sua passione nei confronti degli animali (in casa vive con cani, gatti, uccelli e per un periodo perfino con un cocodrillo), riesce a radunare intorno a sé un gruppo di giovani registi ansiosi di esprimersi con un nuovo linguaggio e un totale rinnovamento di tematiche e di stile in totale contrapposizione al cosiddetto *Cinéma du papa*, quello degli Autant-Lara, Carné, Delannoy e altri, considerati solo abili adattatori e accusati di aver resa convenzionale e commerciale la cinematografia francese. Il nuovo movimento si propone anche l'obiettivo di imporre alla società il ribaltamento dei rapporti tra capitale e lavoro, tra artista e committente. Nell'agosto del 1957 *l'Express*, prototipo di un nuovo settimanale all'americana, inizia un'inchiesta interpellando milioni di giovani francesi sul futuro del loro paese che sta cambiando. Una mutazione nella quale deve essere coinvolto anche il cinema esploratore della realtà. Il risultato di questa indagine giornalistica non si fa attendere. Tra l'ottobre e il dicembre di quell'anno viene coniato lo slogan *La Nouvelle Vague arrive!* (*La Nouvelle Vague arriva!*), che battezza così il plotone di coraggiosi cineasti tra i quali si distinguono Chabrol, Rohmer, Godard e altri. Tra di loro vi è anche l'irrequieto François Truffaut, un ragazzo infelice appassionato di cinema che Bazin, insieme alla moglie Janine, nel 1949 aveva adottato in tutti i sensi sottraendolo al Centro per delinquenti minorili di Vellejeuf e poi nel 1951 alla prigione della caserma Duplex di Parigi, dove era detenuto per diserzione. Ispiratore di questo movimento è la rivista *Cahiers du Cinéma* voluta da André Bazin e nata l'11 aprile 1951 in un piccolo ufficio sugli Champs -Elysées ad opera di Jacques Doniol - Valcroze, Joseph - Marie Lo Duca e Léonide Keigel.

Più tardi redattori brillanti e provocatori saranno Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette, François Truffaut, assertori di un modo diverso di intendere il linguaggio filmico e difensori e valorizzatori di registi fino a quel momento incompresi come Hitchcock, Hawks, Lang, Fuller, Minnelli. Bazin, polemista sottile, ma mai feroce con i suoi interlocutori, ha saputo farsi amare e rispettare anche dai registi le cui opere sono state da lui stroncate. Dopo la sua morte avvenuta l'11 novembre 1958 a soli quarant'anni proprio la notte successiva dell'inizio

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

delle riprese del film di Truffaut *I 400 colpi* (la pellicola sarà dedicata alla sua memoria), diversi cineasti lo ricorderanno con affetto. Elegante Claude Autant-Lara dirà: "Una sua stroncatura era più utile e a volte perfino più gradita, dell'elogio di un osservatore meno acuto". È innegabile che Georges Sadoul e André Bazin, due giganti della critica cinematografica non solo francese, hanno rappresentato visioni diverse dell'arte cinematografica. Il primo propenso a ritenere il cinema



strumento di analisi della società e il secondo invece sostenitore della *politique des auteurs*, che sancisce un principio fondamentale: esiste un solo autore di film, il regista negando la paternità creativa anche allo sceneggiatore. Per Bazin inoltre il cinema, *puro e crudele*, deve esprimere un nuovo linguaggio, un nuovo stile derivante dall'originalità e dalla personalità dell'autore stesso. È inevitabile che i due colleghi, pur stimandosi siano entrati in forte contrasto, sulla concezione dell'approccio critico all'opera cinematografica. All'inizio degli anni Cinquanta sulle colonne di *Écran français* si apre lo scontro tra Sadoul e Bazin a proposito dell'atteggiamento di quest'ultimo estimatore del cinema statunitense e invece fortemente critico verso quello sovietico dominato dalla figura di Stalin. Una polemica che per certi versi ricorda molto la contrapposizione tra Umberto Barbaro e Luigi Chiarini, in periodi diversi entrambi direttori del Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma. I due, grandi studiosi e storici, hanno rappresentato differenti impostazioni culturali nel processo di divulgazione dell'arte cinematografica nella società. Georges Sadoul scompare il 13 ottobre 1967, nove anni dopo Bazin. Entrambi lasceranno un grande vuoto nella cultura francese e la loro opera influenzerà intere generazioni di critici cinematografici in tutto il mondo.

Pierfranco Bianchetti

Abbiamo ricevuto

Enzo Ungari. Il mangiatore di film

Daniele Ceccarini

Prefazione di Adriano Aprà

Curatrice editoriale Paola Settimini

Il libro fa rivivere l'epoca d'oro del cinema e ripropone allo spettatore di oggi la bellezza purificante di un rito esoterico che ha modificato i canoni tradizionali della comunicazione artistica. Lo scopo di questo lavoro è ricostruire il percorso critico dello sceneggiatore Enzo Ungari attraverso i suoi scritti, le memorie e le riflessioni e le testimonianze di chi gli è stato vicino. Ungari ha

di un "mangiatore di film", che gode il cinema, ha maturato la passione del cinephile, fino a raggiungere "uno stadio estremo di intossicazione irreversibile". Lo scopo di questo lavoro è ricostruire il percorso critico di Enzo Ungari attraverso i suoi scritti le memorie e le riflessioni e le testimonianze di chi gli è stato vicino. Facciamo quindi nostre le parole del ti-

tolo della conversazione con Pierre Baudry di Enzo Ungari: "Il cinema è morto! Viva il cinema!"

...Il mangiatore di film non vede il cinema per stacchi, come fa il critico, ma per sovrimpressioni. Insegue una specie di film infinito che ha avuto però un'origine, nell'attimo in cui ha provato per la prima volta, un sentimento di inquietudine e di dolore quando lo schermo si è spento e la sala si è accesa

Daniele Ceccarini, regista, è anche presidente del Premio La Spezia Short Movie. Laureato in Scienze Politiche, diplomato in regia cinematografica all'Accademia Nazionale del Cinema, +



collaborato con diversi importanti registi, tra cui Dario Argento e Gianni Amico. Insieme a Bernardo Bertolucci ha scritto la sceneggiatura del film "L'ultimo imperatore", vincitore di ben nove premi Oscar.

Il libro fa rivivere i tempi del cinema mito e ripropone allo spettatore di oggi la bellezza purificante di un rito esoterico, che ha modificato i canoni tradizionali della comunicazione artistica. Cerca di svelare il segreto e il piacere

Enzo Ungari. Il mangiatore di film
Daniele Ceccarini

Editore: Cut-Up
Collana: Spezie
Anno edizione: 2016
Pagine: 130 p.
ill., Brossura
Prezzo € 15,00
ISBN: 9788895246604

Cinema e letteratura in giallo

Il Commissario Pepe di Ettore Scola (1969)

Cast: Ugo Tognazzi, Silvia Dionisio, Dana Ghia, Elsa Vazzoler, Marianne Comtell, Giuseppe Maffioli, Gaetano Cimarosa, Pippo Starnazza



Giuseppe Previti

Antonio Pepe è un commissario di polizia, assai tollerante, non si approfitta mai del suo ruolo. Incaricato di indagini su reati a sfondo sessuale scopre che la sua città è tutt'altro che perbene. Sfruttamento della

prostituzione, anche minorile, giri omosessuali etc. Oltretutto i reati sono comuni a tutti i ceti sociali, vi sono coinvolti esponenti di varia estrazione, ricchi, notabili, religiosi, perfino persone vicine alla sua categoria. Lui decide di andare avanti nelle indagini, ma la sua intransigenza non piace in alto, il questore gli dice di piantarla con i vip e di accanirsi contro i meno potenti, oltre tutto siamo in periodo elettorale. Scoprirà che anche la sua amante è implicata nel giro e finirà per chiedere il trasferimento. Il nostro protagonista agisce in una città del Nord non meglio identificata, diciamo che siamo nel Veneto, ma al di là della possibile ambientazione, potrebbero esser Vicenza o Bassano o entrambe, quel che conta in questo film di Ettore Scola è che ci troviamo in una città di provincia di cui si decantano (si fa per dire...) miserie, vizi, virtù. Una città di provincia di fine anni '60 dove il commissario Pepe (uno splendido Ugo Tognazzi) vive con le sue ansie, i suoi soliloqui, i suoi pensieri, particolarmente

lucidi quando riflette su se stesso e i suoi concittadini. Un racconto vero, molto reale, spietato su una città con le sue regole, i suoi riti, la sua vita lavorativa ma anche con le sue trasgressioni, i suoi peccati, i suoi vizi, le sue dicerie. Pepe è un buon poliziotto, un po' disincantato ma certamente non è uno stupido, e rimane alquanto sconcertato quando gli viene affidata una indagine sul malcostume locale. Affronta comunque con piglio fermo l'inchiesta e così scopre un giro di prostituzione, incontri omosessuali, una giovane di alto loco che si prostituisce per mantenere l'amante, una suora che ciruisce le giovani allieve, una città apparentemente religiosissima, ma sotto sotto domina la perversione più profonda. Il film ci svela con un ritmo assai intenso i tanti

luoghi oscuri della città, presentandoci tanti personaggi, ognuno con la sua croce, commissario compreso. Accanto a Tognazzi uno stuolo di buoni caratteristi, da ricordare il non attore Gaetano Maffioli (noto gastronomo) nei panni di un invalido di guerra che rappresenta la coscienza sporca della città che percorre con la sua carrozzella ammonendo e predicando, inviando inoltre lettere anonime alla polizia per denunciare corrotti e peccatori. Il commissario è molto indignato, ma nello stesso tempo trova compassione per questi "pec-

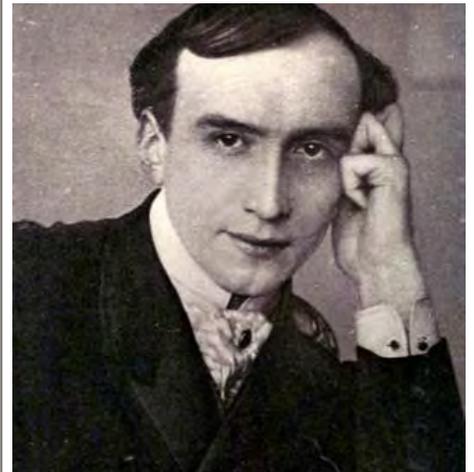


catori di provincia", in un certo senso anche lui osserva queste regole nei comportamenti con la sua amante. Ettore Scola offre una lucida regia che scava nei personaggi e nella città, facendoci via via immergere in quel pantano che è diventata, dandocene una immagine bifronte, pulita in superficie, assai sporca all'interno. Alla fine il commissario Pepe verrà accusato dal questore di troppo zelo, gli... intoccabili devono restare tali, solo i pesci piccoli possono anzi "debbono" essere perseguiti. Il commissario allora distrugge tutto il dossier e chiede di essere trasferito. Un finale pessimista con Pepe che chiede provocatoriamente "Ma voi siete dei leoni?"

Giuseppe Previti

Poetiche

I treni



I treni sognano nella rugiada in fondo alle stazioni.

Sognano ore poi stridono e s'incamminano. Amo i treni bagnati che passano nei campi questi lunghi convogli di merci che frusciano che hanno infilato i loro pesanti teloni o dormono tutta la notte nei depositi ferroviari. E i carri bestiame dove muggiscono cupamente animali che piangono il loro villaggio natale. Tutti questi grandi vagoni grigi ermetici chiusi dove il silenzio scintilla sotto il rovescio autunnale con le loro scritte modeste, le loro soste infinite, le loro notti abbandonate, i loro finestrini pallidi.

O il dondolio dei fari nell'aurora!
Un convoglio laggiù sussurra e sonnecchia. Una faccia si mostra e scosta la tenda. Dalla piccola stazione tintinna una carretta. Belloy Sours Clarigny Gagnac e la periferia. O vagoni al buio dove si sentono i respiri! Il tremolio di lampade dietro la tendina blu e il treno che s'incrocia e ci dice di come s'angoscia mentre aggrottiamo il sopracciglio nei nostri angoli e ci lascia stupiti del suo prolungamento. O nelle campagne dove si sentono le quaglie il suono dal timbro triste e solitario! E poi le vie bloccate e un fischietto che sussulta in lontananza

i segnali regolari nel dormitorio delle notti. Richiami misteriosi che non si comprendono. E soprattutto dopo i sobbalzi senza fine in cui l'anima è fuggita come attraverso una fessura l'entrata fragorosa con un rumore di bronzo di tutto lo sforzo felice e scattante del treno nelle grandi città gremite di brusii! È là che viene a infrangersi di netto il puro raggio che mi ha portato da un sogno all'altro per il mondo rotaie infinite sotto il bel chiaro di luna e le carrozze a cui ho confidato l'amarezza profonda di tutte le mie care partenze e i tanti incanti.

Amo i treni bagnati che passano nei campi.

Henry Bataille

Il cinema e la sua capacità di denuncia

In guerra per amore. Una storia scomoda



Giacinto Zappacosta

L'ossimoro concettuale, "In guerra per amore", dice tutto. Dice di un dramma planetario, qual è stata la seconda guerra mondiale, vicenda animata da una pluralità di soggetti, tutti censurabili sotto il profilo morale, dramma visto

e vissuto da uno qualunque, un popolano, un siciliano trapiantato in America cercando fortuna. Il tono volutamente scanzonato e con risvolti comici non annulla riflessioni amare sulla storia, sulla dinamica dei fatti, sulla impossibilità, forse, per la gente comune, di incidere su decisioni che spettano soltanto ai poteri forti, talora invisibili eppure presenti. La regia di Pif, al secolo Pierfrancesco Diliberto, che interpreta con buone capacità il personaggio principale, è molto curata, ricca di rimandi e di significati. Ottima l'interpretazione di Miriam Leone, che rende colore e vivacità espressiva ad una giovane donna innamorata e, soprattutto, capace di un rapporto autentico. "Lo amo perché lo amo" è il suo apoftegma, semplice, lineare, disarmante nella sua apoditticità, a fronte delle pressioni di chi, in un'America in guerra contro Hitler, la vorrebbe sistemare come moglie nell'ambito di un accordo tra famiglie mafiose. L'esito finale, che almeno in parte riscatta il vivere delle persone semplici, restituendogli senso e dignità, è il trionfo dell'amore, puro, spontaneo, appassionato, scevro di sovrastrutture, interessi geo-politici o economici che siano. I due giovani (il soldato reduce dallo sbarco in Sicilia e la donna sfuggita ad un imminente matrimonio con un insulso malvivente italo-americano) si incontrano, nell'ultima scena, su una panchina prospiciente la residenza presidenziale, nell'attesa, vana, di una risposta da parte di Roosevelt. La medesima risposta che il potere, tuttora, non può e non vuole dare. Quanto al resto, l'attacco e la critica nei confronti del sistema sono frontali, netti, senza sconti. Pif ne ha per tutti: per i nazisti, per i fascisti, per gli anti-fascisti, per gli Americani, per la mafia, con tanto di nomi chiaramente preferiti senza reticenze: Sindona, che già si allenava a contare

le banconote, e Ciancimino, solo per limitarci ai più illustri. Sopra tutti, c'è un altro nome, che sovrasta ed ingloba gli altri, esaltandoli in un contesto di ipocrisia e di malaffare: Democrazia cristiana. Un altro ossimoro, potremmo asseverare, vale a dire il nome di Cristo affiancato all'immoralità elevata a sistema. Sistema che, in perfetto stile gattopardesco, si perpetua e si consegna alla storia dei nostri giorni. Il dies a quo è nello sbarco dei soldati americani ("siamo venuti a liberarvi" è il rassicurante che fa da sfondo al dipanarsi di scene drammatiche e, a volte, al tempo stesso comiche. Per dirla tutta, lo spettatore ride dinanzi a quei fotogrammi che uccellano la celebre foto con la quale Robert Capa ritrae il contadino che, con fare disponibile, indica la strada ad un americano in divisa, oppure in occasione del gustoso scambio di battute tra un ufficiale d'oltreoceano e un boss locale: il primo, guardando un tempio ellenico, che ancor oggi abbellisce l'Isola, mostra palesi lacune in fatto di storia, mentre il secondo, già interlocutore privilegiato dei liberatori, comincia ad interessere rapporti che si faranno, di lì a breve, particolarmente fruttuosi. Insomma, gli americani si mostrano incapaci di capire ed apprezzare bellezze storiche ed artistiche. Il loro pragmatismo, viceversa, privilegia il rapporto col potere, con chi sia in grado di garantire lo sbarco e una quanto più possibile tranquilla ed efficace gestione dell'esistente. A questo punto, la narrazione si fa documentario, nel preciso istante in cui le scene perlopiù girate in esterno fanno luogo alla documentazione storica. Tutto ruota attorno alla figura, carismatica e terribile, di Lucky Luciano che, previo perverso accordo, garantisce l'attracco delle navi a stelle e strisce nell'avamposto d'Italia, la terra siciliana divenuta teatro del nuovo sistema che si afferma, il quale a sua volta trae le proprie scaturigini nella perfetta adesione al passato, nel concatenarsi di eventi segnati dal susseguirsi di dominatori. Gli ultimi arrivati, i soldati affrancatori, sono, in fin dei conti, soltanto l'ennesima voce da aggiungere ad un lungo elenco, sempre aperto e disponibile a recepire, comunque, nuovi capitoli. Né vale a smuovere la situazione, già affermata ed in procinto di sicuro consolidarsi, l'eroico gesto di un militare degli Stati Uniti, peraltro di origini italiane, successivamente ucciso per mano di mafia, che si appella direttamente al presidente, all'inquilino della Casa bianca. Il potere, però, è tetragono alla necessità, che pure si avverte, di trasparenza ed onestà. È la sintesi del messaggio che ci proviene da una rappresentazione filmica di fattura non comune. Ed è, anche, la capacità di denuncia del cinema che si fa impegno, ricerca di una verità, come capita spesso, nascosta dalle cortine fumogene della propaganda di parte.

Giacinto Zappacosta



curante approccio a favore di una popolazione stremata dalla fame e dai bombardamenti dei medesimi liberatori) in quel suolo siculo

curante approccio a favore di una popolazione stremata dalla fame e dai bombardamenti dei medesimi liberatori) in quel suolo siculo

Fantascienza: prigionieri di sogni tra paura e fascino

[...]“Era una cupa notte di novembre quando vidi il coronamento delle mie fatiche. Con un’ansia che assomigliava all’angoscia, raccolsi attorno a me gli strumenti atti a infondere la scintilla di vita nell’essere inanimato che giaceva ai miei piedi. [...] la pioggia batteva monotona contro le imposte e la candela avrebbe presto dato i suoi ultimi guizzi quando, alla luce che stava per spegnersi, vidi aprirsi i foschi occhi gialli della creatura; respirò a fatica, e un moto convulso agitò la membra.”[...]



Lucia Bruni

Sono trascorsi oltre due secoli da quel Frankenstein, creato dalla fantasia di Mary Shelley, quella “creatura”, forse il primo passo verso una visione fantascientifica della scrittura, trasferita poi sui set cinematografici. Con i film di fantascienza lo spettatore va oltre e allo stesso tempo rimane di qua delle colonne d’Ercole, prova il brivido dell’imprevisto e della profanazione. Da sempre infatti questi ha rivolto un’attenzione quasi morbosa alla fantascienza, ossia al viaggio verso mondi sconosciuti, al fantastico, al fiabesco. I precedenti, com’è noto, si trovano nella letteratura. Come non ricordare i romanzi vittoriani di Herbert George Wells, da *La macchina del tempo* (e l’omonimo film del 2002, diretto da Simon Wells, pronipote dello scrittore) a *L’isola del dottor Moreau* (con ancora l’omonimo film del 1977 per la regia di Don Taylor), da *La guerra dei mondi* (omonimo film del 2005 di Steven Spielberg) a *I primi uomini sulla luna?* E, andando ancora indietro, chi non ha letto i romanzi di Jules Verne che sono diventati poi altrettanti film? *Viaggio al centro della terra* (1959) diretto da Henry Levin, *Dalla terra alla luna* (1958) di Byron Haskin, *Ventimila leghe sotto i mari* (1954) diretto da Richard Fleischer. Il cinema, dunque, fin dall’alba della sua avventura, ha immediatamente intuito le possibilità espressive ed economiche della fantascienza e del fantastico. Non è a caso che nel 1896 uno dei pionieri, il “prestigiatore” Méliès, realizzi i muti in bianco e nero della durata di 3 minuti circa, *Le manoir du diable* (Il maniero del diavolo), *Le rêve d’un astronome* (Il sogno di un astronomo) del 1898, *Le Livre magique* (Il libro magico) del 1900, *Mésaventures d’un aéroplane* (Disavventure d’un aeroplano) del 1901, fino al più conosciuto *Le voyage dans la lune* (Viaggio nella luna) del 1902, della durata di 15 minuti, il quale, proiettato in un luna park (probabilmente a Les Invalides), attirò una folla enorme stabilendo fino al 1914, il predominio francese nella produzione dell’epoca. Lungi dal voler percorrere la storia del “genere” fino a oggi, che porterebbe a un elenco infinito, vorrei sottolineare invece l’importanza di alcuni aspetti dell’argomento che ne toccano molto da vicino altri, legati alla nostra attuale realtà e per questo assai inquietanti. In questi cento anni, il filone fantascientifico è andato via via spostando la sua attenzione su tematiche sempre più diversificate, sia restando nei canoni del, diciamo, classico, di cui sopra (uno per tutti, il celeberrimo 2001: *Odissea nello spazio*, del 1968, diretto da Stanley Kubrick, a cui “risponde” nel 1972, *Solaris* di Andrej Tarkovskij), sia scivolando nell’apocalittico (*Il pianeta delle scimmie*, del

1978, diretto da Franklin J. Schaffner), sia giocando col fanta-horror (la “saga infinita” di *Alien*, che parte dal 1979 per la regia di Ridley Scott) – volutamente queste citazioni sono ridotte al minimo -, ma soprattutto, insistendo su un aspetto singolare che sembra allargare sempre di più il proprio dominio: il condizionamento dell’essere umano da parte di un potere occulto che mira a impossessarsi del mondo intero. E qui entriamo nella sfera della fantascienza sociologica. Mi riferisco al breve ma interessante saggio di Elena Cortini (laureanda in Scienze dello Spettacolo all’Università di Firenze) *They live, we sleep*, che tratta della “nascita di un cult: dalle riviste di fantascienza alle teorie del complotto” (citando il sottotitolo), dove, partendo dal film *They live* (Essi vivono) del 1988 di John Carpenter, visto sotto il profilo di realtà che certi argomenti



possono anticipare, si ammicca a una realtà di vita quotidiana prossima futura, sempre più probabile e concreta, in cui potremmo imbatterci senza esserne consapevoli: la strumentalizzazione mediatica attraverso messaggi subliminali che già forse, da tempo, si insinuano in modo subdolo, senza disturbare le nostre abitudini, andando a insidiare e condizionare talune libertà di scelta. [...] “Il posto di tutto rispetto di cui gode *They live* nell’universo dei cult”, scrive Elena, “si deve probabilmente alla paranoia che il film è riuscito a instillare nei suoi spettatori, data dal fatto di rischiare di ritrovarsi in uno stato di sonno che ci costringe a una vita di schiavitù senza riuscire a essere in grado di svegliarsi. La paranoia, poi, aumenta con il sospetto di potersi scoprire manipolati da élite di potere che giocano con le nostre vite al solo scopo di arricchirsi.” [...] Ecco la “parabole noire”, dunque, scivolare nel terrore che le nostre menti possano divenire

oggetto di ipnosi collettive, a vantaggio di complotti economici da parte di sporche oligarchie. Per un riferimento più vicino a noi, al proposito, ci piace citare *The Matrix* (Matrix), del 1999 diretto da Larry e Andy Wachowski, oppure il più recente (2014) *The Giver* (The Giver - Il mondo di Jonas) per la regia di Phillip Noyce. E ritornando a *They live*, nei trent’anni trascorsi dall’uscita del film, non abbiamo forse assistito al moltiplicarsi di società che gestiscono in misura dilagante i percorsi mediatici, attraverso l’uso massiccio di immagini ma soprattutto di parole? Gridate, sussurrate, enunciate, e così via, le parole sono strumento essenziale alla comunicazione umana. E se l’immagine, una volta scomparsa dalla visuale, viene relegata in un cantiere di memorie labili, la cui rintracciabilità o il ricordo, è destinato a svanire nel tempo, la parola entra nel nostro inconscio e li costruisce il proprio nido. Perché... “le parole, una volta create e provviste d’un determinato senso, sono soggette ad essere trasportate da un ordine di idee all’altro, ad alzare o abbassare la loro dignità, quindi a modificarsi”, sostiene il semiologo francese Michel Bréal nel suo testo del 1921 “Saggi di semantica”, formulando anche una serie di ipotesi sull’assenza del significato. Ecco allora che questo nostro strumento meraviglioso, così plasmabile nelle sue significazioni, può trasformarsi in un veicolo di veleni subliminali, condizionando la mente dell’essere umano e rendendolo protagonista, senza scelta, di azioni predefinite. Il messaggio subliminale, attraverso il reticolo della nostra consapevolezza percorrendo sentieri che ci sono sconosciuti o che non riusciamo a percepire, e proprio in questo risiede la sua pericolosità. Universo seducente, la nostra fantasia non ha confini quando decide di esplorare i lati perversi della natura umana, le sue parti in ombra, la crudeltà del suo agire, e la fantascienza, terreno fertile per certe creazioni, forse più di altri, è il genere cinematografico che si adatta alla perfezione per riflettere su determinati messaggi. Se ieri, film come *Terminator* (1984), diretto da James Cameron, affrontava il tema delle intelligenze artificiali, strumenti concreti creati dall’uomo, che riescono a raggiungere l’autocoscienza (di cui “Hall 9000”, il supercomputer della nave spaziale di Odissea nello spazio sopra citato, sembra quasi essere il precursore) diventando una minaccia per l’umanità, oggi, in una società sempre più dura e violenta, affini, con taluni “bisbigli subliminali”, gli strumenti per arrivare al medesimo scopo, passando attraverso il condizionamento delle coscienze. Ci auguriamo solo che questo filo sottile fra immaginazione e realtà non venga mai reciso, e che le nefande previsioni sul nostro futuro rimangano un gioco dei nostri brutti sogni.

Lucia Bruni

Anno VII

Diari di Cineclub

periodico indipendente di cultura
e informazione cinematografica



Prezzo: il costo è zero grazie a tanti liberi militanti della cultura diffusa provenienti dai Circoli del Cinema, dal mondo politico e dall'Istruzione

**PERIODICO INDIPENDENTE DIGITALE DI CULTURA E INFORMAZIONE
CINEMATOGRAFICA REPERIBILE IN OLTRE 100 EDICOLE VIRTUALI**

(qui trovi l'elenco: www.cineclubroma.it)

**DOVE POTER LEGGERE LA RIVISTA IN FORMATO .Pdf CHE CONTIENE
LE PAGINE A COLORI DI DIMENSIONI IDONEE ANCHE PER LA STAMPA.**



Lirica

Cavalleria Rusticana: la “prima” fu un trionfo inaudito. E così iniziò l’avventura...



Orazio Leotta

La sera del 17 maggio 1890 il Teatro Costanzi di Roma ospitò la prima assoluta di un atto unico scritto da un giovane musicista livornese del tutto sconosciuto: si chiamava Pietro Mascagni, arrivava da Cerignola, aveva vinto a sorpresa il concorso indetto dall'editore Sonzogno. Per questo era stata messa in scena la sua “Cavalleria rusticana”, non senza perplessità da parte dello stesso editore che aveva comunque fatto del suo meglio per garantire un buon allestimento: sul podio c'era un direttore di solido mestiere quale Leopoldo Mugnone, le parti principali erano affidate a due divi, Roberto Stagno e Gemma Bellincioni. Quella sera al Costanzi fu davvero un trionfo inaudito. Il pubblico tributò al compositore autentiche ovazioni, la critica fu unanime nell'esaltare l'opera che sembrava aprire (come in effetti aprì) un'epoca nuova del teatro musicale italiano. Cominciava così, con un clamore straordinario e imprevedibile, l'avventura artistica di Pietro Mascagni. Egli, nativo di Livorno, classe 1863 ne compose la musica mentre il libretto fu opera di Giovanni (Nanni) Targioni-Tozzetti, anch'egli livornese e coetaneo di Mascagni. Insieme diedero vita a *Cavalleria rusticana*, il primo successo di Mascagni e insieme firmeranno anche l'ultimo overosia il “Nerone”. In mezzo saltuarie collaborazioni fra le quali degne di nota nel “Silvano”, ne “I Rantzau”, nello “Zanetto” (spesso messa in scena accoppiata proprio a *Cavalleria rusticana*) e in “Pinotta”. La novella *Cavalleria Rusticana* era stata pubblicata da Verga nel marzo 1880 nel “Fanfulla della domenica” (settimanale politico e letterario pubblicato a Roma dal 1879 al 1919). Nell'autunno dello stesso anno lo scrittore l'aveva inserita nel volume “Vita dei campi”. E nel 1883 ne aveva curato una rielaborazione teatrale che ebbe fra gli interpreti la giovane, ma già straordinaria e affascinante Eleonora Duse. *Cavalleria rusticana* è legata a un caso giudiziario che fece all'epoca molto scalpore e contrappose Mascagni e Sonzogno a Verga. Nel marzo 1890, ormai appresa la notizia della vittoria, Mascagni si mise in contatto con lo scrittore per ottenere l'autorizzazione all'utilizzo di *Cavalleria*. Il 7 aprile successivo a Vizzini e il 9 aprile a Cerignola (FG) fu firmato il contratto tra Verga e Mascagni: lo scrittore dava al musicista la facoltà di versificare (o far

versificare), ridurre per musica e far rappresentare il suo lavoro drammatico. Verga veniva riconosciuto come l'autore del libretto. Targioni-Tozzetti semplice locatore d'opera, assimilabile a un traduttore. Dopo il successo però l'accordo non fu mantenuto. Verga pretese una maggiore percentuale come autore mentre la Casa Sonzogno non intendeva corrispondergli una somma superiore a mille lire, sostenendo che, dal momento che *Cavalleria rusticana* era già stata messa in musica da Stanislao Gastaldon, Verga aveva perduto i suoi diritti di proprietà. Stanislao Gastaldon in effetti aveva musicato *Cavalleria rusticana*: il libretto di Bartocci Fontana era poco fedele al testo e il titolo era stato mutato in *Mala Pasqua*. Fu il tribunale, il 12 marzo 1891, a riconoscere i diritti di Verga. Nel 1893 si giunse a una transazione: allo scrittore furono assegnate, una tantum, ben 143.000, circa 500.000 euro di oggi. A distanza di quasi 128 anni dalla prima romana, vale la pena interrogarsi sui motivi del successo di *Cavalleria* divenuta, nel giro di poche settimane, non solo l'opera italiana più popolare ma



Un giovane Pietro Mascagni

dando vita a un meccanismo teatrale perfetto. Mascagni non rinunciò al lirismo tipicamente italiano anzi ne arricchì la scrittura vocale con soluzioni variate attraverso lo sfruttamento di ogni possibilità espressiva compreso l'urlo che al termine del dramma annuncia l'assassinio di Turiddu. Una morte più appartata rispetto a tante altre morti melodrammatiche. Turiddu cade dietro le quinte, il che contraddice il canone verista della messa in scena anche sanguinolenta se è il caso (si pensi alla fucilazione di Cavaradossi in *Tosca* o all'uccisione di Colombina nei *Pagliacci*). L'epilogo di *Cavalleria* è di incredibile modernità: in scena restano abbracciate Santuzza e mamma Lucia e l'urlo improvviso: “Hanno ammazzato compare Turiddu” chiude rapidamente un'opera nella quale non esistono buoni o cattivi, eroi o vittime, ma solo predestinati, simboli di un mondo reale con le sue leggi, i suoi codici duri e immutabili. L'opera italiana stava attraversando un periodo di forte crisi stretta nella morsa tra la grand-opéra francese e il mito wagneriano; Verdi, il maestro, era già avanti con l'età e ci si augurava potesse venir fuori un



anche un modello per molti lavori successivi: si pensi naturalmente ai *Pagliacci* di Leoncavallo, ma anche a *Mala vita* di Giordano. Originale, innanzitutto, la scelta (da parte dell'editore Sonzogno) dell'atto unico. In un'epoca ancora dominata dai lunghi drammi wagneriani, *Cavalleria rusticana* prospettò nuove soluzioni drammatiche in un contesto caratterizzato da una ammirabile concisione e sinteticità espressive. Non va dimenticato che solo dopo qualche anno Richard Strauss produsse i suoi due atti unici *Salomé* ed *Elektra*. La brevità dell'opera ne garantisce la compattezza e il crescendo di tensione che aggredisce lo spettatore non concedendogli pause nell'ascolto. Struttura e azione si compenetrano perfettamente

suo degno erede. *Cavalleria rusticana* (si tenga presente la data di rappresentazione: tre anni prima di quel 1893, l'anno di *Falstaff*, l'ultima opera di Verdi così come di *Manon Lescaut*, la prima di Puccini) pertanto fu l'opera della disperazione. Sconosciuto, lontano dai centri di potere, Mascagni non aveva nulla da perdere. E seppe così essere rivoluzionario senza però rinnegare la tradizione. Ebbe il merito di restituire al teatro musicale italiano quella fiducia e quella credibilità che rischiava di perdere. Aderendo, inoltre, al Verismo, saldò la ricerca del teatro musicale con quella letteraria dell'epoca.

presente la data di rappresentazione: tre anni prima di quel 1893, l'anno di *Falstaff*, l'ultima opera di Verdi così come di *Manon Lescaut*, la prima di Puccini) pertanto fu l'opera della disperazione. Sconosciuto, lontano dai centri di potere, Mascagni non aveva nulla da perdere. E seppe così essere rivoluzionario senza però rinnegare la tradizione. Ebbe il merito di restituire al teatro musicale italiano quella fiducia e quella credibilità che rischiava di perdere. Aderendo, inoltre, al Verismo, saldò la ricerca del teatro musicale con quella letteraria dell'epoca.

Orazio Leotta

Il nostro ricordo per il medievalista Raffaele Licinio



Adriano Silvestri

Il professor Raffaele Licinio, venuto a mancare a Foggia all'età di 73 anni, era considerato – oltre che per l'attività didattica – soprattutto per gli studi tra Cinema e Medioevo. Era nato a Ceglie del Campo ed a lungo è stato docente nell'Ateneo di Bari, come ordinario di Storia medievale nella Facoltà di Lettere e Filosofia e (fino al 1999) docente di Antichità e Istituzioni medievali. Quindi (dal 2001) docente per supplenza di Storia medievale nella Facoltà di Lettere dell'Università di Foggia. Era stato direttore del Centro di Studi Normanno - Svevi di Bari, direttore del corso di perfezionamento in Storia del Mezzogiorno medievale della Università Aldo Moro, nonché aveva fondato e diretto la Scuola - Laboratorio di Medievistica a Troia. Va sottolineato il grande contributo dato agli studi sul Cinema. Si deve a lui la attivazione e la animazione, nell'Università di Bari, del corso di perfezionamento innovativo su

“Cinema e storia» e la realizzazione - insieme al critico cinematografico Vito Attolini (scomparso recentemente e ricordato nello scorso numero di 1) - di un documentario su Medioevo e Cinema. Tra le sue pubblicazioni si ricorda il primo volume “Immagini del Medioevo nel Cinema (I Classici)”, che inserisce in particolare i testi delle schede filmiche, redatte da studenti e collaboratori di un gruppo di studio di Storia Medievale. Licinio presenta così il testo: “Il cinema - non solo il cinema - non ha il compito di riprodurre né l'intento di spiegare il Medioevo: al contrario, esso lo “reinventa”, lo ricrea, ricostruendolo senza vincoli filologici e con una potenza immaginifica senza pari. È, il suo, un tempo “altro” e parallelo rispetto a quello storico, in grado - però - di sovrapporgli e oscurarlo, sino a risultare a sua volta, nell'immaginario della cultura di massa, il Medioevo “reale”. L'autore ammette che il Medioevo - come età storica - non è mai esistito (se non come prodotto culturale), per cui non può negarsi al cinema il diritto di creare, a sua volta, il suo “personale” Medioevo, superando confini cronologici e - in molti casi - ignorando, volutamente o meno, la fedeltà storica. Il rapporto tra cinema, Medioevo e didattica si concretizza in schede filmiche, che prendono in considerazione le immagini dello stesso periodo storico presenti nei film, con i personaggi, i miti, gli archetipi e le

atmosfera. Va ricordato che Licinio ha poi curato la pubblicazione di oltre tremila titoli di opere filmiche ambientate nel Medioevo o di atmosfera medievale, realizzate in tutti i Paesi del Mondo, dal 1895 al 2017, sul Sito www.cine-medioevo.net. È il più completo strumento di informazione sulle immagini del Medioevo nella cinematografia mondiale, dall'epoca del muto ai nostri giorni, con un percorso duplice: nel cinema e in tutta una serie di rappresentazioni del periodo storico. Da segnalare i titoli più antichi, entrambi della durata di appena un minuto, diretti nel 1895 da Alfred Clark: *Joan of Arc* e *The Execution of Mary Stuart*.



Il professore ha come orizzonte il Mondo, ma non trascura alcuni lungometraggi girati nella sua regione. Ecco l'antica Siponto e le terre del Gargano come location per *I Cavalieri che fecero l'Impresa* di Pupi Avati; la fortezza di Lucera e la disfida di Barletta ne *Il Soldato di ventura* di Pasquale Festa Campanile; la Cattedrale di Trani in *Flavia la monaca musulmana* di Giancarlo Mingozzi; il famoso Casteldelmonte in *Tale of Tales* di Matteo Garrone e in *Io non ho la testa* di Michele Lanubile; la Basilica di Bari e la storia del Santo di Myra in *Nicola lì dove sorge il Sole* di Vito Giuss Potenza; i diversi castelli, in particolare quello di Gioia del Colle, per ambientare *Il Vangelo secondo Matteo* di Pierpaolo Pasolini; la Città Bianca di Ostuni in *2061 Un Anno eccezionale* di Carlo Vanzina, fino al Salento e alla città di Otranto per *Nostra Signora dei Turchi* di Carmelo Bene. L'ultimo aggiornamento del sito è relativo all'anno 2017, e presenta i seguenti titoli: *Pilgrimage* (Usa / Irlanda 2017) di Brendan Muldowney, *Hamlet* (Uk 2017) di Dick Douglass; *Secret World of the Knights Templar* (Usa 2017) e infine *Sherwood Horror* (Usa, in lavorazione nel 2017) di John Regan. Licinio lascia una vera e propria miniera di informazioni, ancora più utili oggi, che si pensa al Cinema come materia di insegnamento nella scuola.

Adriano Silvestri

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 *Mannaggia ai servizi postali! Cessu, cessu, continuano a arrivare lettere scritte in epoche remote. Ma noi abbiamo giurato all'intera galassia: tutto ciò che ci mandate sarà pubblicato. Scusandoci con signor D'Asta per il ritardo, ci auguriamo di far cosa comunque gradita.*

Sesso matto? No, solo scemo!

Famolo strano!



Dott. Tzira Bella

Notizia Oggi, del 26 settembre 2012, riporta la bella notizia di un turista indaffarato a sfogare la sua libido su di un cassonetto d'immondizia: in provincia di Torino, il turista palesemente ubriaco, si è concesso anche l'ultimo dei tre vizi che mandano l'uomo in cenere, ed è stato sorpreso nell'atto di ciular, con un eufemismo, a fare l'amore, per i lettori più delicati, con un contenitore di rifiuti. Alla notizia, quell'immenso stupidario, stupidificio e minchionodromo, che in larga parte sono i social network più utilizzati, si è mosso alla ricerca di consimili fatti, rimasti per lo più sconosciuti al grasso pubblico, e risalenti a un passato più o meno prossimo. Eccone un piccolo sunto a campione. Domanda: *qual è il posto più strano in cui vi hanno scoperto mentre facevate l'amore?* Purcell (notare lo pseudonimo, o nickname): *io e la mia amica a casa sua, a letto, il marito è rientrato dal lavoro per un imprevisto. Dopo un primo momento di imbarazzo e risentimento è voluto entrare nel letto per unirsi a noi e alla fine ha preteso di farmi suo alla moda greca davanti alla moglie che eccitata si dava a pratiche onanistiche. Dopo sono seguiti altri incontri, ma per me finiva sempre allo stesso modo. È immorale tutto ciò? Comunque è molto bello!* Concludiamo con una notizia dall'estero: i giornali locali, e poi internazionali, hanno riportato la notizia di un 31enne dell'Oregon, negli Stati Uniti, arrestato perché sorpreso a fare sesso con un'asina. L'uomo del quale si rendono note le generalità sarebbe attualmente detenuto nelle prigioni di Marion County dopo la denuncia di un addetto alla fattoria presso la quale lavorava, che lo ha sorpreso con i pantaloni abbassati mentre si trovava dietro l'animale. Che si tratti di gelosia, della vendetta di un uomo tradito, preso in giro, sedotto e abbandonato dalla somara maliarda? Vai a saperlo! Per tornare al fatto accaduto in Piemonte, auguriamoci che la scienza medica e quella della formazione si adoperino per educare alla corretta genitorialità le nuove coppie, e che dai rapporti uomo-cassonetto, possano nascere almeno frutti d'amor smaltibili in diversi contenitori di raccolta differenziata, per l'ergonomia del loro smaltimento e la salubrità dell'ambiente naturale, visto che quella mentale i nostri tempi sembrano non tenerla in grande considerazione.

Turbato D'Asta

Festival

La Spezia Short Movie Awards

III edizione. Pervenuti 976 cortometraggi. 10 i finalisti. Il 4 marzo la premiazione. Ospite d'onore Gianni D'Amelio. AlbaniaNews e Diari di Cineclub media partner

Il Festival Short Movie è un festival di cortometraggi giunto alla terza edizione, andrà in scena da venerdì 2 marzo a domenica 4 marzo 2018. La nazione ospite sarà l'Albania.

Il festival di cortometraggi di La Spezia nasce nel 2015 da un'idea di Daniele Ceccarini, regista, autore e Paola Settimini, autrice, editrice con l'obiettivo di creare un festival che unisca l'aspetto di ricerca a quello dell'attenzione verso i gusti del pubblico, un evento che valorizzi il territorio dando un ruolo attivo all'artista e allo spettatore e creando una sinergia tra cinema, arte e territorio.

La III edizione ha come media partner **Diari di Cineclub** che crede in questo festival come evento di approfondimento culturale e formazione del pubblico. In questa occasione, una giuria di lettori della rivista è stata chiamata a conferire un premio.

La Giuria del Premio **Diari di Cineclub** – periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica, riunitasi nella serata di venerdì 19 gennaio presso la sede del Cineclub Roma in via Marco Decumio (5 giurati hanno votato online) composta da: Yala Iachini (presidente), Ugo Baistrocchi, Anna Maria Stramondo, Marco Asunis, Silvio Del Riccio, Nando Scanu, Angelo Tantarò, Massimo Pellegrinotti, Alba Paolini, Sara Santucci, Massimo Dionisi, Vincenzo Rosace, Cristina Fondi, Virginia Barrett, Liliana Paganini, Manuela Arcidiacono; dopo aver visionato le 10 opere a lei concesse, cui ha fatto seguito una attenta analisi, ha deliberato di attribuire il premio **Diari di Cineclub** che sarà assegnato il 4 marzo nella serata di premiazione.

Queste le 10 opere finaliste che sono state visionate:

- I 10 finalisti del La Spezia Short Movie 2018
- Che fine ha fatto l'inciviltà? di Delio Colanegelo
- El Lucero di Patricia Galan e Marco Alvarez
- La barba di Alfredo Mazzara
- La giornata di Pippo Mezzapesa
- L'aria del moscerino di Oliver Krause
- Lettere a mia figlia di Giuseppe Alessio Nuzzo
- Maramandra di Lele Nucera
- The Box di Merve Çirişoğlu
- Triunfadores di Joseba Alfaro
- The Unmissing part di Ahmed Alkudhari

Il nome del vincitore, il pomeriggio di domenica 4 marzo alle ore 17 nella città di La Spezia presso la Mediateca Regionale Sergio Fregoso con proiezione dei cortometraggi finalisti. Ingresso libero. Per approfondimenti è attivo il sito internet del festival <https://la-speziashortmovie.wordpress.com/>. Non perdetevi gli eventi in onore di Gianni Amelio, ospite di questa eccezionale edizione.

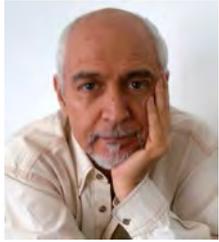


La Spezia durante la conferenza stampa del Festival sabato 3 febbraio. Da sx Matteo Taranto, Daniele Ceccarini, Paola Settimini, Fabio Nardini, Fulvio Wetzl, Katia La Galante, Roberto Di Maio (foto di Michela Rossi)



I dimenticati #40

Vera Kholodnaya



Virgilio Zanolla

Sono quasi certo che se domandassi a qualche critico cinematografico notizie sul cinema russo e sovietico negli anni del muto, mi citerebbe quasi a memoria i nomi di Ejzenštejn, Pudovkin e Vertov, e se gli chiedessi di qualche attore,

tutt'al più menzionerebbe Ivan Mozzuchin e Nikolaj Čerkasov, il primo attivo in patria solo fino allo scoppio della rivoluzione, il secondo molto più attivo dall'avvento del sonoro. Eppure negli anni del muto i buoni e talora gli ottimi interpreti non sono certo mancati: come l'attrice di cui m'appresto a parlare, giudicata in patria una sorta di Francesca Bertini russa a dispetto dei soli quattro anni di carriera, mentre da noi è praticamente sconosciuta. Vera Vasil'evna Kholodnaya (Вера Васильевна Холодная) era nata in Ucraina, a Poltava, il 5 agosto 1893, primogenita di Vasily Andreevich Levchenko e Catherine Sergeevna, nata Sleptsova. Il padre, di sangue nobile, insegnava lettere in un ginnasio e quand'ella non contava ancora due anni si trasferì con la moglie e le tre figlie presso la madre, a Mosca. Dove Vera, dopo aver studiato nella scuola privata Perepyolkin, affascinata dal balletto classico, superando l'esame di ammissione davanti a moltissimi candidati persuase la madre (il padre era appena morto di colera) a iscriverla alla prestigiosa scuola di danza del teatro Bolschoi. Pare le fosse stato predetto un futuro da grande ballerina; ma appreso di tale decisione, la rigida nonna paterna s'impuntò vietando alla nipote di frequentare i corsi per non essere contaminata da quell'ambiente «frivolo e immorale». Vera ci restò malissimo, cercando di consolarsi con la pratica di sport come il tennis e il pattinaggio, la lettura di libri (era un'onnivora lettrice di classici della letteratura) e lo studio del pianoforte (amava molto le musiche di Glinka e Ciaikovskij); poi, in recite amatoriali coi compagni di liceo, scoprì il teatro. All'età di quindici anni ebbe occasione di vedere una rappresentazione della tragedia *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio, interpretata dalla grande

attrice Vera Fëdorovna Komissaržhevskaya: l'emozione che provò la fece rientrare a casa con la febbre alta, e quell'insolita temperatura le durò una settimana; preoccupati, i genitori chiamarono al suo capezzale un medico, il quale, dopo averla attentamente interrogata e visitata, spiegò loro che la figlia era d'indole molto suggestibile e malinconica, troppo portata a sognare. In ogni modo, quest'ultima era ormai decisa: avrebbe fatto l'attrice, ad ogni costo. Intanto, continuava gli studi. Nel 1910, anno in cui la Komissaržhevskaya, non

due anni dopo ebbe la figlia Evgenyia, mentre nel '13 essi adottarono un'altra bambina, di nome Nona. Ella non aveva però rinunciato ai suoi sogni. Così nel '14, mentre in estate scoppiava la prima guerra mondiale e il marito, mobilitato nell'esercito russo, partiva per la guerra (dove avrebbe subito una grave ferita e ottenuto una medaglia al valore), lei, rimasta sola e coi figli da mantenere, riuscì a convincere il produttore Pavel Thiman e il regista e sceneggiatore Vladimir Gardin ad affidarle una piccola parte (quella di un'infermiera italiana) nella prima edizione cinematografica del capolavoro di Tolstoj *Anna Karenina*, interpretato dall'attrice di prosa Mariya Germanova: un film che riuscì tra i più notevoli della cinematografia russa di quegli anni, ma dove ella apparve in una sola scena, quella del ballo. Vera entrò in arte adottando il poco accattivante cognome del marito, il cui significato letterale è «colui che ha freddo». L'occasione per la svolta della carriera era però dietro l'angolo. Nel '15 l'incontro casuale con un rappresentante degli studi Khanzhonkov le fruttò da parte del regista Evgenij Bauer - colpito dalla sua bellezza e dalla freschezza della persona - l'offerta del ruolo di protagonista nel film *The Song of Triumphant Love* (Песнь торжествующей любви), che primo le diede notorietà. Le altre pellicole in cui lavorò quell'anno non fecero che aumentarne la fama, specie *The Children of the Century* (Дети века) dello stesso Bauer e il tragico *Mirazhi* (Миражи) di Pyotr Chardynin. Ispirandosi in parte all'arte della 'Duse del nord', la grande attrice danese Asta Nielsen, dopo qualche impaccio, impostando la sua recitazione sulla semplicità dei modi e sull'estrema naturalezza, Vera riuscì a rendersi una figura espressiva e molto cara al pubblico che affollava i cinema russi cercando svago in quei duri anni del conflitto. Dopo la bella prova data in *La vita per la vita*



ancora quarantaseienne, moriva di vaiolo a Tashkent, al ballo della festa di diploma delle scuole superiori Vera conobbe l'avvocato, imprenditore e corridore automobilistico Vladimir Kholodny, che poco dopo sposò, a dispetto della disapprovazione di entrambe le famiglie, seguendo nelle sue pericolose competizioni sulle quattro ruote. Kholodny la introdusse nell'ambiente artistico che frequentava; da lui

(Жизнь за жизнь) di Bauer ('16), dove fu Nata, figlia adottiva innamorata di un uomo attratto soltanto dal denaro, ella raggiunse il culmine della fama nel '17 col film *By the Fireplace* (У камина) di Chardynin, nel ruolo di Lydia: il tragico triangolo d'amore col marito Lanin (il bel Vitol'd Polonsky) e il ricco Peshcherskij (Vladimir Maksimov) commosse

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

le platee che decretarono all'opera uno straordinario successo. L'anno dopo, un altro suo grandissimo esito fu in *Molchi, grust... molchi* (Молчи, грусть, молчи) ancora di Chardynin, stavolta in coppia con Cheslav Sabinsky: la storia delle traversie di una coppia di violinisti ambulanti, dove nelle vesti di Pola, Vera recitò accanto ai più famosi attori russi dell'epoca, da Ossip Runitsch a Maksimov, da Polonsky a Ivan Khudoleyev e ad altri ancora. Intanto, la rivoluzione russa dilagava: e la guerra civile che ne seguì tra 'rossi' rivoluzionari e 'bianchi' restauratori dell'impero spaventò tra i molti anche il produttore della Russofilm Kharitonov, di cui la Kholodnaya era la diva: nella primavera del '18 egli decise di trasferire temporaneamente maestranze e produzione in Ucraina: a Odessa, sul Mar Nero. Vera partì con la sorella Sophia e una nipote, ma il marito rimase a Mosca, e così Maksimov, di cui forse era amante: in questo modo, l'attrice parve tagliare i ponti col suo passato. A Odessa, ammiratissima, lavorò in quattro film, si esibì in concerti e serate di beneficenza e in un'intervista dichiarò che nonostante le offerte di lavoro ricevute da altri paesi e i pericoli della guerra non avrebbe mai lasciato la patria; le vennero attribuiti flirt col governatore militare Alexei Grishin-Almazov, col generale francese Henri Freidenberg e col console francese Emil Enno: tutti 'bianchi' o 'filo-bianchi'; ma tra i collaboratori - certo a sua insaputa - ella aveva anche due spie bolsceviche. Ai primi di febbraio del '19 l'epidemia di spagnola che aveva colpito Odessa

raggiunse anche lei: Vera volle essere trasferita dall'appartamento che occupava in albergo ad una casa presso la cattedrale della

Trasfigurazione, abitata da un ricco mercante, tale Papudov; qui, nonostante le cure assidue dei professori Korovitsky ed Uskov e l'an-

sioso interessamento e le preghiere della gente che in capannelli attorniava la casa, alle sette e mezza di sera del 16 febbraio ella si spense, all'età di venticinque anni, sei mesi e undici giorni; in segno di cordoglio, molti teatri sospesero le loro rappresentazioni. Il suo corpo, fatto imbalsamare da un celebre patologo, venne esposto al pubblico durante il servizio funebre, svoltosi di notte e nondimeno seguito da una grande folla. Esso venne ripreso in un cortometraggio che fu poi proiettato con straordinario seguito in tutta la Russia; ciò, a dispetto del trionfante bolscevismo, che si accanì barbaramente contro l'immagine dell'attrice, facendo bruciare i suoi film: basti dire che degli oltre cinquanta da lei interpretati, di cui otto mai giunti nelle sale cinematografiche, oggi ne restano soltanto otto, alcuni dei quali neppure completi. Ma non è tutto: giacché il luogo dove la salma di Vera venne inumata, il primo cimitero cristiano di Odessa, nel 1932 fu fatto smantellare da Stalin: così il suo corpo andò smarrito. Non sono mancate varie ipotesi circa la sua morte per omicidio (come quella che la vorrebbe strangolata dal console francese, persuaso che ella fosse una spia dei 'rossi'), nessuna delle quali però si presta ad un minimo di credibilità. È comunque un fatto che due persone a lei molto vicine la seguirono assai presto nella tomba: la madre e il marito morirono l'anno dopo: la prima di tifo, il secondo ucciso dalla polizia politica bolscevica.



Screditata dal governo sovietico, la figura dell'attrice ha recuperato soltanto negli ultimi decenni l'importanza che le spetta, quella di prima diva e di regina assoluta del cinema muto russo. Ispiratrice anche postuma di poesie e di canzoni (le dedicò un *Valzer* Vladimir Majakovskij, musicato da Sasha Markarov), con la sua storia Vera ha ispirato altresì il film *Schiava d'amore* di Nikita Michalkov (1975), interpretato da Elena Solovev, e un documentario nel '92. L'anno successivo, per il centenario della sua nascita, l'Ucraina le ha dedicato un francobollo disegnato dall'artista Vasily Vasilenko. Dieci anni dopo, di fronte alla casa dov'è morta ad Odessa, nella via Preobrazhenskaya, è stato apposto un monumento in bronzo a grandezza naturale che ricorda la sua figura, opera dello scultore Alexander Tokarev; la stessa città le ha poi intitolato l'attigua piazza.



Monumento all'attrice Vera Kholodnaya collocato a Odessa davanti al palazzo dove morì

Virgilio Zanolla

Animazione

La tartaruga rossa (Le tortue rouge, 2016)



Antonio Falcone

Impetuoso è il mare in tempesta, le alte onde si susseguono incessantemente l'una all'altra, sbalottando fra i flutti un uomo, probabilmente sopravvissuto al naufragio di una nave. Stordito e stremato, si risveglia su un'isola dove, a parte granchi, insetti, uccelli, ed una fitta boscaglia di bambù, non vi è

traccia di altri esseri viventi. Si guarda intorno spaesato, inizia ad esplorare i dintorni, finendo col precipitare in un profondo anfratto dal quale riuscirà, con qualche difficoltà, a venir fuori. Il nostro sembra adattarsi all'inedita situazione in cui è venuto a trovarsi, ma il suo desiderio più grande, ricorrente anche nei sogni in cui, tra l'altro, visualizza ricordi del passato o comunque aneliti di un ritorno alla vita di sempre, è quello di abbandonare un posto per lui inospitale e fare ritorno a casa, magari adoperandosi nel costruire una zattera. Una volta realizzata la provvisoria imbarcazione, la fuga in mare aperto verrà più volte ostacolata da un "qualcosa" di misterioso, agente dalle profondità marine, che infine andrà a palesarsi come una grande tartaruga rossa. Dopo l'ultimo tentativo, ritornato sulla terraferma, amareggiato e contrariato, l'uomo avrà modo di vendicarsi una volta che la tartaruga si avvicinerà alla riva, ribaltandola sul dorso e lasciandola così morire. Da questo atto violento, i cui rimorsi non tarderanno a farsi sentire, nascerà però qualcosa di bello ed inaspettato: la

Natura può essere più benevola di quanto l'uomo manifesti nei suoi confronti... Scritto e diretto da Michael Dudok de Wit, al suo primo lungometraggio dopo una serie di corti (*The Monk and the Fish*, 1994; *Father and Daughter*, 2000, insignito dell'Oscar), *La tartaruga*

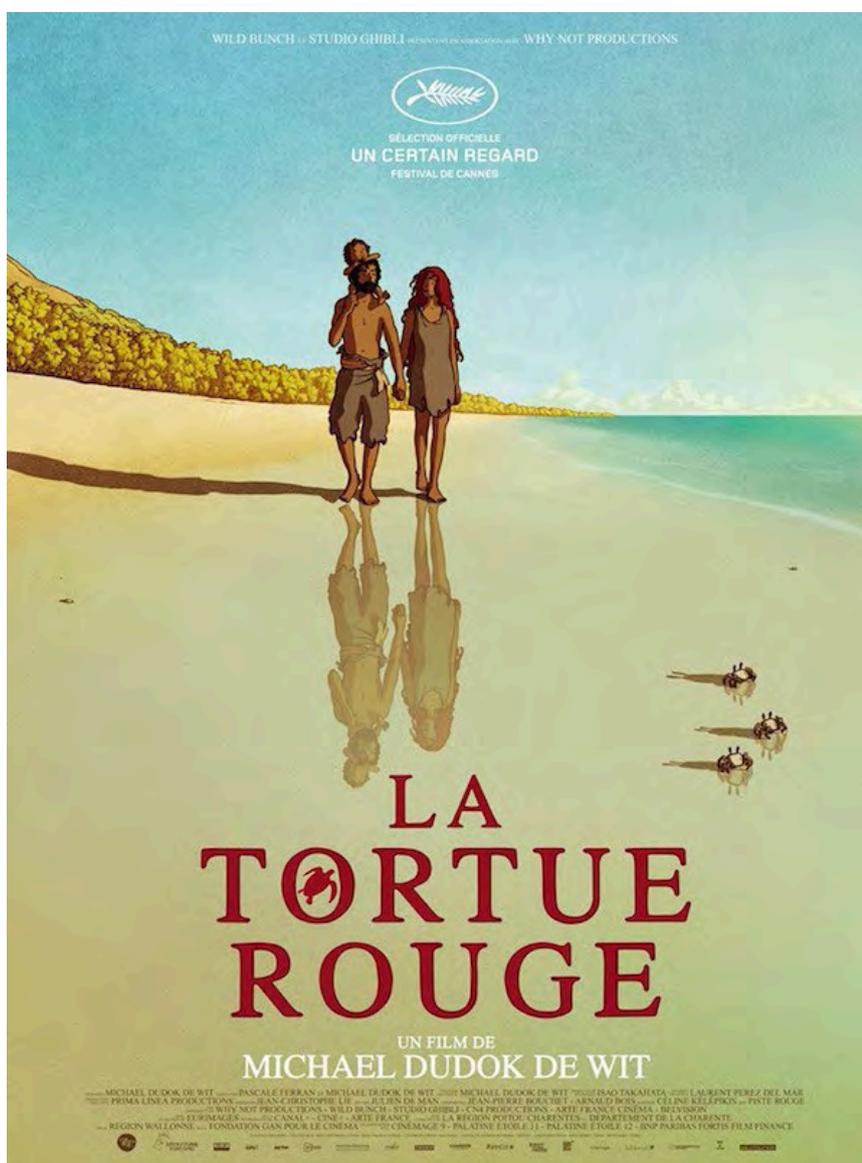
rossa, presentato due anni or sono nella sezione *Un certain regard* del 69mo Festival di Cannes, dove ha conseguito un Premio Speciale, è un film d'animazione particolarmente intenso e poetico, realistico e suggestivo, realizzato dallo studio francese *Prima Linea* con la collaborazione di diverse società di produzione (tra le quali *Studio Ghibli*). Utilizzando una tecnica mista, acquerello, carboncino ed un minimo ricorso al digitale, *La tartaruga rossa* sorprende ed emoziona, suscitando anche un certo effetto empatico, in primo luogo per la totale assenza di dialoghi (a parte qualche esclamazione o invocazione), riportando così il cinema all'espressiva essenzialità primigenia. La mes-

e piuttosto stilizzate, in particolar modo nella rappresentazione dell'essere umano, il quale, ora solo e più incline alla percezione di sé, appare come soverchiato da ogni elemento naturale che lo circonda, trasformandosi gradualmente da soggetto ad oggetto. Mano a mano che la narrazione procede, è facile percepire dentro di noi qualcosa di profondo e dimenticato, il nostro sentore ancestrale più misterioso e appassionante, la necessità di un legame paritario fra Uomo e Natura; quando l'uno tende a prevaricare sull'altra inevitabilmente andrà a frantumarsi l'armonia creazionale originaria, mentre un auspicabile congiungimento, con reciproca accettazione, non

potrà che generare qualcosa di nuovo, il quale a sua volta seguirà il proprio corso esistenziale. E' quanto visualizzato, metaforicamente, nell'intensa opera di De Wit, il quale circoscrive l'iter narrativo all'interno di una circolarità compresa in una sorta d'astrazione temporale, dove andrà a stagliarsi comunque la ciclicità di eventi e situazioni. Vita e morte si rincorrono ed intersecano, manifestando la loro reciproca naturalità; alba e tramonto appaiono come due fenomeni speculari nella loro funzione apportatrice di una inedita realtà, dalla portata variabile ogni giorno che passa. In conclusione *La tartaruga rossa*, che avrebbe meritato alla sua uscita una distribuzione più coraggiosa a difesa di una felice "diversità" rispetto ad altri, pur mirabili, film d'animazione, offre un genuino afflato visivo e contenutistico, consentendo, in particolare a quanti abbiano conservato nel loro animo il senso più intimo e profondo della "bella fiaba", una riflessione estremamente intensa, che sa farsi audace poesia visiva, sulla nostra perduta identità e sul nostro fragile equilibrio, esprimendo la necessità di trovare una profonda verità in qualsiasi

gesto della quotidiana esistenza, anche il più semplice o banale, per riuscire, finalmente, a conferirgli il vero significato.

Antonio Falcone



sa in scena è dominata dai rumori della natura, i quali a loro volta trovano compiuta integrazione con la sottolineatura resa da una vibrante colonna sonora (Laurent Perez del Mar). Trova poi risalto la preponderante forza incisiva delle immagini, realistiche, come scritto,

Oscar 2018: chi e come si vota e qualche curiosità



Franco la Magna

Ultime segretissime battute in spasmodica attesa della "Notte delle stelle", quella della fatidica consegna degli Oscar, giunta alla sua 90.a edizione in programma domenica 4 marzo. Il cinema, potentissima industria americana seconda per fatturato solo a quella della "morte" - quella delle "invincibili" lobbies delle armi - si accinge a celebrare il suo pirotecnico spettacolo con una cerimonia pressoché invariata da quando fu trasmessa per la prima volta in televisione, confermando una tendenza al conservatorismo: sempre domenica invece dell'originario lunedì (ma quest'anno marzo invece di febbraio) che ne cattura la massima audience ed assicura un più lungo periodo di sfruttamento commerciale, prima dell'inevitabile calo estivo. A prevalere, c'è da giurarlo, saranno invariabilmente (anche se non mancano nella storia della consegna dell'aurea statuetta clamorose eccezioni) criteri di valutazione industriali, piuttosto che artistici, a conferma che la colossale "fabbrica dei sogni" a Los Angeles è tutt'altro che un sogno e poggia su solidissime basi economiche. Ma, consueta dicotomia a parte (arte o industria?), chi e come si vota in questo rito perpetuo, apparso per la prima volta la sera del 16 maggio 1929 nel salone da ballo dell'hotel Roosevelt - proprio all'inizio della grande crisi - e inventato da Cedric Gibbons per celebrare e autocelebrare, mitizzare, incensare e adulare le nuove "teste coronate" dell'era democratica? Hanno diritto al voto i membri (di numero imprecisato che può variare da un anno all'altro, probabilmente tra 6500 e 7500, la cui consistenza e i cui nomi non sono mai resi pubblici) dell'Academy of Motion Pictures Arts and Sciences (istituzione pressoché inespugnabile, abitata da irraggiungibili "divinità") nominati o proposti, per meriti artistici o produttivi, da almeno altri due membri. Divisa per qualifiche professionali in diciassette dipartimenti, tutte le "essenze divine" votano nella fase iniziale, quella delle *nomination*, soltanto per la categoria produttiva di appartenenza (registi per la miglior regia, sceneggiatori per la miglior

sceneggiatura, produttori per la miglior produzione, ecc..., ma soltanto cinque candidati per ogni categoria) mentre, essendo tra divisioni e sottodivisioni, le varie categorie professionali divise in 24 unità, alla fine i premi da assegnare sono appunto 24 (il numero potrebbe tuttavia crescere fino a 25). Fa eccezione la categoria "Miglior Film", in cui possono votare tutti. Nella fase finale, quella dell'assegnazione dell'Oscar, tutti i membri dell'Accademy hanno diritto di voto per tutte le categorie, ad eccezione di quelle esclusivamente "tecniche". Possono partecipare i film usciti nel corso del precedente anno solare (dall'1 gennaio al 31 dicembre). Quest'anno, il film che ha ricevuto più candidature è *La for-*

quest'anno cadrà appunto il 4 marzo al Dolby Theatre di Los Angeles. Curiosa la scaletta delle preferenze per "generi" cinematografici. In testa alla classifica svetta quello "biografico", il "biopic" (circa 70 nomination e una dozzina di successi), seguito dai film bellici (una sessantina di nomination, 14 trionfi); quindi commedie, musical, avventura e western. Tra i personaggi, i preferiti in assoluto sono i sovrani inglesi (Enrico VIII, Enrico II, Enrico V e, da non dimenticare, Elisabetta II che nel 2006 regalò a Helen Mirren la statuetta come migliore attrice protagonista. Previsioni? Meglio non azzardare. Il cahier delle curiosità è molto più ricco e succulento (compreso il clamoroso svarione del



ma dell'acqua (ben 13), seguito da *Dunkirk* (8), *Tre manifesti a Ebbing* (7), *Missouri* (7), *The Post* (2). *Chiamami col tuo nome* di Luca Guadagnino incredibilmente ha ottenuto 4 nomination, come miglior film, miglior attore, miglior sceneggiatura e miglior canzone originale (molto difficilmente potrà ottenere un Oscar). Da Natale a Febbraio tutti gli adulatissimi membri dell'Accademy, letteralmente sommersi da dvd o altri supporti trascorrono le serate tra party e inviti nel tentativo da parte delle produzioni di conquistare i favori per quello o quell'altro film (e quanti altri "elementi di valutazione" possano entrare in ballo il lettore immagini da sé). Dal 1941 il risultato è coperto da totale segretezza fino alla notte della cerimonia che

lo scorso anno con i due conduttori che hanno confuso le buste). 3 sono i film più premiati in assoluto, tutti con 11 Oscar: *Ben Hur* (1959) di William Wyler, *Titanic* (1997) di James Cameron e *Il signore degli anelli - Il ritorno del re* (2003) di Peter Jackson. L'attrice maggiormente "glorificata" è Katharine Hepburn (4), la più giovane è Tatum O'Neal (*Paper Moon*, 1973) di Peter Bogdanovich (quello di Shirley Temple a 5 anni è "onorario"). Daniel Day-Lewis (interprete dell'ultimo *Il filo nascosto*) è il solo attore maschile ad aver fatto tris. Meryl Streep ha ottenuto 21 candidature e con 3 statuette minaccia di andare ex-aequo con lo storico primato della Hepburn. Il maggior numero di Oscar l'ha avuto Walt Disney (ben 22 e 4 alla carriera). Infine da non scordare (con orgoglio d'appartenenza) gli italiani pluripremiati: Federico Fellini (uno alla carriera, 1993, più 4 come Miglior Film straniero); 5 (tra "speciali" e "onorari") a Vittorio De Sica; ben 9 statuette sono andate a *L'ultimo imperatore* di Bernardo Bertolucci (unico italiano ad agguantare la palma di Miglior regista); 3 a Giorgio Moroder (*Colonna Sonora*), Milena Canonero (*Costumi*), Carlo Rambaldi (*Effetti Speciali*), Dante Ferretti e Federica Lo Schiavo (*Scenografia*), Vittorio Storaro (*Fotografia*). Tra una e due statuette i connazionali (spesso dimenticati) sono circa una trentina. In molti, troppi, i registi, gli sceneggiatori, le attrici e gli attori ignorati. Per loro più che un articolo o uno speciale non basterebbe neppure un'enciclopedia.

Franco La Magna

Chiamami col tuo nome - Call Me by Your Name (2017) di Luca Guadagnino

Il (plurale) punto di vista di Diari di Cineclub sul film con 4 nomination agli Oscar: migliore film, canzone originale (Sufjan Stevens - Mystery of love), migliore sceneggiatura non originale (adattata da James Ivory) e Timothée Chalamet migliore attore

Chiamami col tuo nome (Call Me by Your Name)

Alla scoperta di sé

Regia di Luca Guadagnino con Armie Hammer, Timothée Chalamet, Michael Stuhlbarg, Amira Casar, Esther Garrel. Titolo originale: Call me by your name. Genere Drammatico - Italia, Francia, USA, Brasile, 2017, durata 132 minuti

È stato detto che la bellezza è una promessa di felicità. Inversamente, la possibilità del piacere può essere un principio di bellezza.

Marcel Proust



Giulia Zoppi

Terza opera di una trilogia che è stata definita *Trilogia del Desiderio*, *Call Me by Your Name*, è l'ultima fatica del regista meno italiano tra i nostri cineasti, Luca Guadagnino che, con questo titolo, si è aggiudicato un unanime successo di critica (la stampa anglofona si è pronunciata con toni entusiastici), quattro nominations all'Oscar e altri prestigiosi riconoscimenti in giro per il mondo. È un successo più che meritato quello attribuito al film, più di quanto non lo si sarebbe potuto dire delle due opere precedenti (*Io sono l'amore* del 2009 e *A Bigger Splash* del 2015) perché qui, finalmente, l'autore riesce a sviluppare al meglio le tematiche che si era proposto di approfondire nei due precedenti affreschi alto-borghesi, tutti rivolti verso un modello di società aristocratica chiusa e autoreferenziale, alle prese con un imprevisto ed imprevedibile *decalage* socio culturale, in grado di sovvertire l'ordine, provocare crisi valoriali, credenze e abitudini. Ho chiamato in causa Proust e non a caso. La citazione che apre questo scritto si attaglia perfettamente all'anima di quest'opera esteticamente impeccabile e conturbante (direi *panica*), che molto deve anche al cinema di Bernardo Bertolucci (le opere più recenti), alla Nouvelle Vague (nel film un significativo cameo è riservato alla giovane Esther Garrel, figlia del noto cineasta Philippe che al movimento della nouvelle vague ha sempre guardato con rispetto), da cui ruba la freschezza espressiva dei suoi giovani e, in parte acerbi, protagonisti del film: Elio (Timothée Chalamet) e Oliver (Armi Hammer), riservando al loro lento e timido avvicinamento, lo stesso candore di alcune pellicole di Rohmer e di Louis Malle (ma il formalismo di Guadagnino è decisamente più vicino all'autore di *Au Revoir Les Enfants* che non allo spartano ed essenziale cinema rohmeriano). Nondimeno, per

concludere la lunga carrellata di omaggi (e debiti) a cui Guadagnino attinge a piene mani (pur mettendoci molto del suo), non posso dimenticare James Ivory, autore di questa sceneggiatura, capace di infondere al racconto, il suo stile impeccabilmente decorativo e sensuale, al servizio di una storia tratta dal romanzo omonimo di André Aciman. E in effetti la vicenda di *Chiamami col tuo nome* molto assomiglia a quella narrata nel bellissimo *Maurice*, film che Ivory diresse nel 1987, (quando parlare di omosessualità era ancora raro e complicato), mettendo in scena la tenera rela-

zione sentimentale tra due giovani studenti di Cambridge, alle prese con le paure e le incertezze di una società (siamo nel 1909) ancora molto lontana dall'aver cancellato il reato di sodomia. Ma veniamo brevemente alla storia del film. Il giovane Elio, il cui punto di vista ci accompagna lungo tutto il film, ha 17 anni ed è il figlio unico di una coppia di intellettuali cosmopoliti: i genitori di origine ebraica ma non osservanti, appartengono all'alta borghesia e il clima che si respira tra le mura dell'elegante proprietà alle porte di Crema, in campagna, è intriso di atmosfere di sobria ricchezza e di apparente e perfetta armonia. Siamo in estate e come ogni anno la famiglia Perlman si appresta ad ospitare per qualche settimana uno studente americano (come americano è il padre di Elio, fine antichista e uomo di larghe vedute) che affronterà un percorso di ricerca dietro la supervisione dello stimato docente. All'arrivo del prestante Oliver, Elio si mostra tanto incuriosito quanto infastidito. Davanti all'apparente spavalderia del ragazzo (di qualche anno più grande) Elio si sente inadeguato e fragile. L'avvenenza di Oliver è così evidente e reclamata da amici e familiari che il diciassettenne si sente emarginato, imperfetto ed escluso e poco importa se i genitori continuano ad amarlo con la dolcezza di sempre, Oliver è ai suoi occhi un usurpatore, un ingombro. Nel dolce far niente di interminabili giornate assolate spese tra la piscina e il prato fuori casa, tra un tuffo, una lettura e una talentuosa esibizione al pianoforte, Elio comincia a rispondere al richiamo avvolgente del contesto in cui si trova e intraprende un piccolo ma profondo viaggio verso il desiderio. Desiderio di corpi femminili (perde la sua verginità con l'amica francese Marzia), desiderio per la bellezza (il ritrovamento di una statua antica che il padre e Oliver prelevano da un fondo marino ci mostra plasticamente la forza del binomio nicciano di Apollo e Dioniso), desiderio di crescita. Ed è ancora Marcel Proust a consegnarci le parole più giuste per delineare il sentimento che pervade l'animo di Elio, calato com'è, in un'armoniosa sensazione di bellezza e incanto, spinto da naturali impulsi giovanili, veicolati da un'insaziabile ricerca delle novità: (...) quando desidero una donna non desidero solo una donna, ma desidero anche un paesaggio che è contenuto in quella donna, un paesaggio che forse neanche conosco, ma che intuisco e finché non ho sviluppato questo paesaggio non sarò contento, cioè il mio desiderio non sarà

segue a pag. successiva



zione sentimentale tra due giovani studenti di Cambridge, alle prese con le paure e le incertezze di una società (siamo nel 1909) ancora molto lontana dall'aver cancellato il reato di sodomia. Ma veniamo brevemente alla storia del film. Il giovane Elio, il cui punto di vista ci accompagna lungo tutto il film, ha 17 anni ed è il figlio unico di una coppia di intellettuali cosmopoliti: i genitori di origine ebraica ma

segue da pag. precedente

compiuto, resterà insoddisfatto. Anche se il desiderio di Elio non è ancora indirizzato verso qualcuno in particolare, egli *desidera* e in questa sua spinta vitale e inarrestabile, ciò che lo circonda lo protegge e lo sfida. L'esempio proustiano che ho preso dalle parole del filosofo francese Gilles Deleuze (cfr. *L'abécédaire*, programma tv andato in onda nel 1996, otto anni dopo la sua registrazione) descrive perfettamente il sottile lavoro che Guadagnino compie nella costruzione dell'identità e della consapevolezza del giovane Elio. Quando finalmente il ragazzo comprende che il solo corpo che desidera è quello di Oliver, nonostante la primitiva diffidenza, raccoglie tutto il suo coraggio e si butta sull'oggetto dei suoi sogni, confessando la sua passione acerba ed innocente, come mai prima era riuscito a fare. Quello che pensavamo essere un giovane forte e coraggioso si dimostra adesso fragile ed insicuro perché Oliver, che reprime la sua omosessualità dietro ad un apparente virilità, è invece un giovane uomo schiacciato dalle convenzioni e da una famiglia che ripudia la sua scelta sessuale, relegandolo al ruolo di tombeur des femmes, in procinto di sposarsi con una coetanea appena rientrata a casa. La felice riuscita del film sta proprio e in larga misura, nel pedinamento emotivo che i due ragazzi subiscono per respingere ed accogliere i loro impulsi reciproci, nel rispetto di una cornice che ne esalta perfettamente i gesti e i movimenti, donando alla pellicola una serie di sequenze equilibrate per delicatezza e realismo. Seppur di nascosto da tutti, i due riusciranno finalmente ad amarsi, ma con la fine dell'età dell'innocenza, finirà anche l'estate e con essa la loro relazione. Con la partenza di Oliver però, il cuore pieno d'amore di Elio subirà un arresto doloroso e repentino e solo il finale, potrà in parte risarcirlo dal dolore provato. Scopriremo infatti, che sarà solo il padre tanto saggio e amato, (figura calda e aperta, a dispetto della madre affettuosa e distaccata) ad ascoltarne le pene, durante una toccante conversazione privata, in cui il figlio si spoglierà di ogni paura e rivelerà tutta la sua disperazione. Sorprendentemente la confessione darà modo al genitore di dichiarare al figlio tutta la delusione sofferta lungo una vita apparentemente perfetta, svelandoci un inaspettato epilogo: la bellezza intorno ad Elio, i colori, la musica e l'amore, erano soprattutto nei suoi occhi, nel suo cuore giovane e curioso. La realtà è ben più complessa e ambigua, come sempre. Guadagnino è stato molto bravo nell'accompagnarci sin qui con discrezione, sentimento, leggerezza e poesia, senza mai cadere nella retorica, senza sbavature o eccessi. Occorre aggiungere che il suo film è privo di ideologia, non ci sono istanze rivendicative nel suo raccontarci la relazione di due ragazzi, bensì un messaggio che contiene una verità incontrovertibile e potente: vivere un amore fino in fondo, sfidare la sorte, rischiare la reputazione è un atto politico rivoluzionario e riguarda tutti: ragazzi e adulti...

Giulia Zoppi

Chiamami con il tuo nome, *Call Me by Your Name*

L'attesa della passione



Paola Dei

Candidato all'Oscar con quattro nomination, e con due nomination ai Golden Globe, il film di Guadagnino, regista siciliano con madre algerina, riceve consensi da pubblico e critica. Terzo della trilogia dedicata al Desiderio dopo *Io sono l'amore* (2009) e *A Bigger Splash* (2015),

tratto dal romanzo di André Aciman e realizzato con la collaborazione di Walter Fasano e James Ivory, il film che risponde perfettamente ai canoni estetici dell'immagine cinematografica e non spettacolarizza l'amore fra due ragazzi, ma evidenzia invece l'entusiasmo, il desiderio, l'attesa che caratterizza tutte le passioni giovanili colorandolo di note calde e delicate che si sposano con l'ambiente circostante che diviene complice come un personaggio che osserva e allo stesso tempo è partecipe creando le atmosfere necessarie allo sviluppo della storia. Ambientata fra le province di Brescia, Crema e Bergamo all'interno e all'esterno della villa del XVII secolo della famiglia ebraica dei Perlman, dove un professore di archeologia, padre di Elio, diciassettenne Italo-americano, ospita ogni anno uno studente straniero per lavorare al dottorato, interpretata da Timothée Chalamet, Armie Hammer, Michael Stuhlbarg, Amira Casar, Esther Garrel, Victoire Du Bois, l'opera, come tutti i film di Guadagnino crea situazioni dove gli spazi interagiscono con i personaggi e nello sfondo traspare l'Italia di Craxi e di Gelli. L'acqua, la terra, l'aria fanno da cornice al fuoco della passione fra Oliver, lo studente ospitato dai Perlman ed Elio che lo osserva nei vari momenti della giornata, annusa i suoi indumenti, prova emozioni contrastanti, fino a vomitare quando lo vede ballare con un'altra, consapevole del fatto che la storia non avrà un futuro. L'acqua in

evidenza i diversi stati d'animo e le diverse stagioni della storia, creano atmosfere suggestive dove la gioia si mescola all'esuberanza scomposta dei raggi del sole estivi, con le carni nude che si tuffano in acqua, e la tristezza emerge silenziosa come la neve nelle scene finali, evocando il dolore senza rumore di Mogol e Battisti. Il regista ha dichiarato: "È stato un percorso quello di *Chiamami con il tuo nome*,... molto pacato e minimale che ha avuto questo tipo di risultato, e ciò insegna che la passione e l'inaspettato vanno mano nella mano". In attesa della Notte degli Oscar, il regista ha anche annunciato il sequel del film, ricordando che l'autore del romanzo aveva ambientato la storia nel 1987, in pieno clima di AIDS, mentre lui lo ha spostato di qualche anno ambientandolo nel 1983. Nel sequel intende riprendere proprio il tema dell'AIDS e dell'HIV. Non è un film su una storia gay, ha tenuto a precisare, "è un film sull'alba di una persona che si trasforma in un'altra. Inoltre è un film sul desiderio e il desiderio non si limita a differenziazioni di genere...allo stesso tempo è anche un film sulla famiglia, dove ogni membro migliora l'altro". Il padre, quando si accorge del dolore di Elio, non aggiunge ulteriore dolore e non implementa lo stress provato dal ragazzo, piuttosto lo accoglie offrendogli una spalla. Il regista in proposito, a chi gli ha fatto notare tutto questo, ha parlato di pratica del possibile, ritenendo che una famiglia così possa esistere. Per questa opera usare il termine "languore dell'amore" appare quanto mai azzecato insieme al termine "abitudine all'accoglimento". Girato con una sola telecamera e una lente ampia di 35 mm che ha permesso ai personaggi di muoversi come meglio ritenevano di dover fare fra porte chiuse e aperte, immagini impressioniste e a tratti neo-realiste e fra tempi dilatati, il film ricorda in ogni scena, la cifra stilistica di Guadagnino alla quale si aggiunge la sceneggiatura di Ivory che in una scena suggestiva fa dire al padre di Elio che sta proiettando corpi di statue esteticamente perfetti: ".....è come se sfidassero a desiderarli" mentre un sorpreso Oliver, interpretato da Armie Hammer, attende la mezzanotte per incontrare Elio a quell'appuntamento che si rivelerà decisivo per portare all'apice la loro storia. Il film presentato al Sunday Film Festival e alla Berlinale, era in fase di gestazione dal 2007, quando i produttori Peter Spears e Howard Rosenman hanno acquisito i diritti per il grande schermo del romanzo di Aciman. Ivory inizialmente doveva co-dirigere il film, ma poi ha optato per scrivere la sceneggiatura e co-produrre. Guadagnino, dal canto suo, che in un primo momento era stato assunto come consulente di location, nel 2016 è diventato l'unico regista. Le riprese principali si sono svolte tra maggio e giugno del 2016.

Paola Dei



particolare, simbolo di purezza e fecondità, spesso considerata come "fonte della vita" e collegata a molti miti, appare associata anche alla nascita, alla scoperta dell'amore e del desiderio, mentre le acque creative della terra si mescolano con i liquidi presenti nel corpo, come ad esempio, il sangue di Elio che esce dal naso o il suo sperma all'interno di un frutto. I primi piani dei due ragazzi, i colori dell'estate e dell'inverno con cromie che mettono in

Chiamami col tuo nome (Call Me by Your Name)

La forma del desiderio



Tonino De Pace

La bella analisi che sul film di Luca Guadagnino conduce Pietro Bianchi centra un argomento attorno al quale *Chiamami col tuo nome* è costruito e che appartiene, di diritto all'ermeneutica cinematografica come forma espressiva che ha trovato nascita e sviluppo nel 900. La questione del desiderio come concetto fondante delle strutture del cinema, d'altra parte non è nuova. Anche Paolo Bertetto nel suo *Microfilosofia del cinema* (Marsilio, 2014) apre le sue analisi teoriche, volte a ricomporre il percorso del pensiero del 900 attraverso ciò che il cinema ha mostrato, con un paragrafo, dedicato all'analisi del cinema di Buñuel e Dalí attraverso il pensiero di Jacques Lacan che proprio sul concetto e la declinazione del desiderio ha costruito parte della sue speculazioni sull'evoluzione della psicoanalisi freudiana. Diventa proprio la sintesi di un ragionamento il richiamo al pensiero di Lacan quando Bertetto scrive: *Il desiderio dell'altro, dunque, è l'oggetto stesso del desiderio*. Attorno a questo concetto, oggetto anche della riflessione di Pietro Bianchi, ruota il film di Luca Guadagnino ed è per questo motivo che il suo lavoro ha suscitato un interesse così spiccato diventando oggetto di più riflessioni. C'è poi da considerare il pregio della firma di James Ivory per la sceneggiatura. Autore di un cinema a volte magniloquente, eccessivo, in bilico tra patinatura d'autore e ricerca di una mistica legata all'essenza dell'umanità, i suoi film erano a volte ridondanti e appassionatamente retorici. Ma di certo, a ripensarlo oggi, quel cinema aveva lo scopo di trasfigurare il desiderio dell'altro con estrema e sincera volontà di legare sempre all'umano il concetto così variamente declinato. Film come *Calore e polvere*, *Camera con vista*, *Maurice*, *Quel che resta del giorno*, costituiscono tappe di una aspirazione a raccontare ciò che in sintesi è venuto fuori dalla sceneggiatura di *Chiamami col tuo nome* che il regista americano ha firmato e sulla quale il regista palermitano ha realizzato il prezioso film che ora - ma non è questo che determina le sue qualità - concorre anche all'Oscar. Il segreto di

un'opera che voglia definirsi d'arte risiede tutto in quella oscura capacità di mostrare senza esibire, in quella inestimabile qualità che si manifesta quando solo dopo la fruizione l'opera si può qualificare come di ingegno racchiudendo in se, senza pregiudizi espressi a priori con cieco affidamento sulle qualità del suo autore, i profondi segni di quella rara forza espressiva che diventa improvvisa e nuova epifania rivelatrice. Luca Guadagnino con *Chiamami col tuo nome* - splendido titolo che sembra rispecchiare il senso del desiderio dal quale il film è governato e che è ragione stessa della sua esistenza - ha dimostrato ancora una volta quale forza possa avere il cinema e quale compiuta forma possa offrire un film. Non è superfluo forse precisare che *Chiamami col tuo nome* non è solo una storia di un amore omosessuale, ma è soprattutto il racconto, che corre sul filo di una memoria giovanile, del formarsi di una sensibilità in quella che per il protagonista è stata la cruciale estate del 1983. Elio sembra dovere stabilizzare la sua incipiente maturità, vive in un ambiente colto e di questa quotidiana cultura sembra assorbire, per frammenti e improvvise illuminazioni, il fascino segreto di una bellezza che con evidenza circonda la sua vita. La sua famiglia è di origini ebraiche, ma altrettanto convintamente laica. Il padre è un archeologo e cura il piacere delle forme classiche, comprende le incertezze del figlio e sembra leggergli nell'anima, la madre è dedita alla sua vocazione e diventa la silenziosa complice del marito. Elio trascorre la sua estate in questa sorta di giardino delle delizie sino a quando il bel Oliver non turba la sua discreta quotidianità, ma segretamente, turbolenta di desideri. Nel film il moltiplicarsi dei riferimenti alla classicità dell'arte greca diventa elemento conturbante, eponimo di una assenza, nel mondo che ancora una volta manifesta e concretizza il desiderio, quello della bellezza, come elemento distintivo di un'aspirazione ininterrotta che a tutti appartiene. La bellezza e il desiderio confluiscono nel personaggio di Oliver che si trasforma in catalizzatore e acceleratore di una crescita che non è solo di esperienza per Elio, ma soprattutto di una straordinaria consapevolezza che è quella dell'utopia del realizzarsi del

desiderio. Nel titolo del film, magnificamente sintetico della sua essenza, l'immagine più evidente e al contempo più sinceramente vera, di quel desiderio, tutto intimamente vissuto, di rispecchiamento nell'altro che non è narcisistica contemplazione della bellezza, ma forma dell'umano manifestarsi delle passioni e dei desideri che restano altro dalla volontà, appartenendo piuttosto all'atteggiarsi dello spirito, al tratto profondo dell'essere. Ambientato nella tranquilla provincia lombarda, alla quale il regista deve la sua formazione adolescenziale, *Chiamami col tuo nome* ritrova un'ambientazione quasi astratta, nonostante i precisi riferimenti geografici, anzi, diremmo toponomastici. Non conosciamo il libro di André Aciman dal quale il soggetto è tratto, ma considerando il film, ed esclusivamente il film, ci sembra che Guadagnino con il lavoro fatto sui luoghi, con la minuziosa ricostruzione, mai affettata, dell'epoca, abbia recuperato un pezzo importante e non trascurabile del cinema italiano. Quel cinema che da Bertolucci a certo Antonioni, pur nella loro diversità assoluta e distanza artistica, ha saputo imprimere valore ai luoghi. In molti dei film dei due autori (ma anche altri registi italiani in verità hanno lavorato egregiamente sull'ambientazione e la forza espressiva dei luoghi) le ambientazioni non si limitano ad essere scenari e fondali della vicenda, ma si trasformano in quadri viventi di un'emozione, a volte raggelata, come accade nel cinema del regista ferrarese, a volte infiammata da passione come nell'autore parmense, che però, sempre, si fa tutt'uno con la storia. Luca Guadagnino ha concluso nel migliore dei modi la sua trilogia sul desiderio iniziata con *Io sono l'amore* e seguita con *A bigger splash*, e firma con *Chiamami col tuo nome* un film che ruota attorno alla ricerca della bellezza, che si forma nell'attesa di consumare un inconsumabile desiderio dell'altro, raccontandone la nascita e mostrandone la capacità magnetica. Il film diventa un inventario di emozioni che non pensavamo potesse trovare una forma così intensa nel cinema italiano, una forma pura, astratta eppure così coeva al racconto e così forte da diventare

esempio felice di una classicità artistica che vuole rinnovarsi.

Tonino De Pace



Ugo Baistrocchi

Chi è Luca Guadagnino

Luca Guadagnino è veramente un grande. Colto, cortese, modesto. Non sembra neanche un regista italiano. Uno di quelli che non si è mai vergognato di dire che senza

il contributo dello Stato non avrebbe mai fatto la sua opera prima *The protagonista*. È arrivato agli Oscar, zitto zitto, utilizzando i fondi pubblici ma senza sottostare alle forche caudine di festival o giurie di selezione per gli Oscar, affidate ai gerarchetti del cinema italiano che credono di poter decidere loro se un film valga o non valga



veramente, perché amministrano i fondi, dirigono i festival, presiedono le giurie. Ma i registi e le loro opere valgono indipendentemente dal giudizio dei gerarchetti e "Call me by You name" ne è la prova migliore.

Ugo Baistrocchi

Chiamami col tuo nome (Call Me by Your Name)

L'ignoto del corpo desiderante



Silvia Lorusso

È l'estate del 1983 e "Somewhere in Northern Italy", nei pressi di Crema, Elio, un diciassettenne italoamericano di origine ebraica figlio di un professore americano di archeologia, passa il suo tempo a tradurre musica tra le mura di una villa seicentesca dalla bellezza decadente. A rompere la monotonia delle giornate di sole nella bassa padana dei giardini e dei campi da tennis che ci riportano spontaneamente nel Giardino dei Finzi Contini, raccontato sullo schermo da Vittorio de Sica (1970), arriva un affascinante adone di nome Oliver nelle vesti di uno studente ventiquattrenne del padre di Elio, impegnato nella tesi di postdottorato. La disinvoltura fortemente provocatoria di Oliver susciterà in Elio una serie di turbamenti e passioni che lo porteranno a mettersi in discussione e a far emergere la propria fragilità e insicurezza. Così Guadagnino mette in scena, in uno sfondo idilliaco che ci trasporta quasi nel Giardino dell'Eden, la narrazione del desiderio e della sessualità e della loro scoperta nel corpo e nell'anima di un adolescente curioso e impaurito dalle mani incontrollabili, ripercorrendo quasi la stessa avventura emotiva della giovane bellissima Liv Tyler in *Io ballo da sola* di Bernardo Bertolucci

(1996). In quel corpo tremante e pieno di vita la passione cresce inconsapevolmente e in modo naturale, come un albero che affonda le sue radici nella terra per nutrirsi e rimanere in vita, e anche se inizialmente repressa e forzatamente mascherata, rifiutata da quello stesso corpo che non vuole prenderne coscienza sentendosi sempre più estraneo a se stesso, nel vano tentativo di liberarsene esplose sempre più prepotente. Efficaci in tal senso le parole del padre nel suo discorso finale: "la natura ha metodi ingegnosi per scovare il nostro punto debole". La scoperta del desiderio come parte più intima del nostro inconscio costituisce nel personaggio di Elio un blocco emotivo scandito dallo stesso ritmo narrativo irregolare e titubante, a tratti scorrevole e naturale, a tratti incapace di fluire, bloccato. Il climax di questa narrazione edonistica e di questo lirismo erotico diventa il contatto, quasi mai realizzato e completo, ma appena percepibile e fugace, che si viene a creare tra gli

sguardi, le mani, i gesti, le labbra e i corpi. Questa indagine sui meccanismi del desiderio nel suo rapporto non solo con la fisicità e con la vita, ma anche con il tempo, con l'attesa e con la perdita, porta così alla scoperta dell'altro, ma soprattutto di sé e della propria identità riconosciuta nell'intimità con l'altro. La presenza delle statue classiche studiate dal professore di archeologia che, coi loro corpi curvi, ponderati e indifferenti, sono l'espressione di un'ambiguità senza tempo, come se sfidassero ad essere desiderati, richiama continuamente la nudità esibita dei due giovani che si rincorrono, si parlano, si sfiorano e si perdono. E proprio la rappresentazione del nudo, da sempre nell'arte paradigma della duplice essenza dell'essere umano, al contempo eroica e fragile, ricopre questi corpi di un'eleganza classica tanto perfetta da renderli eterni, da svincolarli da ogni indicatore spazio-temporale ma soprattutto da ogni stereotipo in cui la pressione sociale cerca di ingabbiarli. Il nudo delle statue e dei corpi di Elio e Oliver che si cercano e si amano rappresenta l'autenticità e



la liberazione da ogni velo che offra una rappresentazione manipolata dei soggetti e degli oggetti del desiderio. Questo idillio di due innamorati assume dei toni poetici, a tratti fiabeschi o – per il gusto classico – mitologici, ma si svincola dalla visione canonica dell'amore imposta dal senso comune e ci presenta un amore carnale e passionale che tuttavia non è mai volgare e violento, ma conserva una grazia e un virtuosismo lirici. La rappresentazione dell'amore trova finalmente in questo film un perfetto equilibrio tra finezza e sensualità, tra passione d'amore e sentimento d'amore, in modo autentico, cancellandone ogni mistificazione. In questo viaggio nell'ignoto prendono forma due scoperte diverse, entrambe di qualcosa che emerge da un fondale profondo: la scoperta del desiderio per Elio, messo a nudo dall'incontro con Oliver, e la scoperta della bellezza classica atemporale incarnata dal reperto della statua greca trovato nel lago di Garda. *Call me by your name* attraverso

l'archeologia della bellezza indaga le radici di una genealogia ed eziologia del desiderio che si insinua nei corpi e si manifesta come tendenza a ricercare nell'altro il riconoscimento. La trasfigurazione del bello e dell'eros classici e atemporali nei corpi e nei gesti passionali ed espliciti dei protagonisti rivela che il momento del contatto umano non è eterno ma caduco e che la fugacità del piacere corrisponde al suo restare pur sempre irraggiungibile. I due amanti sembrano essere trasportati anch'essi in una dimensione senza tempo, come se l'estate si fosse ridotta a un unico diem eterno, ma anche la loro passione sfugge dinanzi al prepotente scorrere del divenire. L'intenzionale congiunzione estetica tra statue e corpi desideranti, catturati dalla cinepresa sotto la luce calda dei raggi che si insinuano in una fessura, è affiancata a un'ambiguità del desiderio sessuale che alimenta la ricerca di estetismo e di idealizzazione del bello. Questa interscambiabilità dei ruoli diventa un altro mezzo della coincidenza tra la vita rappresentata nel film e l'arte classica della civiltà greca,

di cui si evocano non solo le forme, ma lo spirito di libertà e i modi di vita sociale, l'omosessualità per esempio, assai più legittimata all'epoca che nell'età moderna e attuale. I due innamorati sono coinvolti in un turbine di passione, amore, rammarico e paura che al momento dell'abbandono lascia negli occhi nient'altro che il riflesso di fuoco e cenere della sofferenza amorosa. Il discorso del padre ad Oliver

apre una consapevole riflessione sul dolore che rimanda ancora una volta, come in un passaggio del testimone, alla saggia lezione generazionale che, nel Giardino dei Finzi Contini, il padre rivolge al figlio Giorgio per lenire le sue pene d'amore. La concezione del dolore presente nel film come fonte di arricchimento e insegnamento riporta nuovamente sulla strada della civiltà greca e al concetto eschileo di *pàthei màthos*: pur nella sofferenza, a cui ognuno di noi è inevitabilmente condannato, si trova la conoscenza, poiché il dolore mette a nudo e nella scoperta della vulnerabilità svela l'autenticità. *Call me by your name* è per questo un film di una potenza emotiva disarmante, stravolgente quanto un pugno nello stomaco e delicata come una dolce carezza.

Silvia Lorusso

Serie TV

Feud. Bette and Joan



Elisabetta Randaccio

Tra le numerosissime serie tv proposte soprattutto dai network americani, non sempre è semplice scegliere quelle di alta qualità artistica, ma, a volte, il risultato può stupire. Così capita con "Feud. Bette and Joan", il film

a episodi prodotto dalla FX capace di conquistare critica e pubblico non solo negli Stati Uniti. Questo gioiello in otto puntate è stato ideato - e in parte prodotto - da Ryan Murphy, lo showrunner di un'altra serie di successo come "American horror story" e con quest'ultima condivide il progetto di base, ovvero un gruppo di (tele) film autoconclusivi che hanno in comune il soggetto, nel caso di "Bette and Joan" il "feud", ovvero la faida, per estensione, il conflitto. È solo un pretesto narrativo, il quale può innescare storie assai diverse con sceneggiature complesse. Questa prima stagione racconta di Bette (Davis) e di Joan (Crawford), due delle attrici più importanti della Hollywood dell'età dell'oro, quando, entrambe facenti parte della scuderia Warner, dividevano i fan su chi fosse la miglior "divina". In realtà, in maniera fin troppo manichea, la Davis, la quale aveva esperienze teatrali e una capacità interpretativa eclettica, moderna e innovativa per il cinema, era considerata la "brava"; la Crawford, stella proveniente dalla polvere, fascinoso, era, invece, la "bella". La Davis aveva conquistato due Oscar (uno per "Paura d'amare", 1935 e l'altro per "Figlia del vento", 1938), la Crawford ne aveva ottenuto uno (dimostrando di essere una notevole attrice) con "Il romanzo di Milledred" nel 1945. La serie Tv, però, inizia

quando le due attrici sono state quasi messe da parte. Siamo agli inizi degli anni sessanta, la struttura hollywoodiana scricchiola, il pubblico è cambiato, gli anziani preferiscono la rassicurante televisione, i giovani cercano al cinema storie, personaggi, emozioni maggiormente vicine a una realtà inquieta, in movimento tellurico. Bette e Joan non si arrendono, il lavoro per loro si sovrappone alla vita. Non riescono a realizzarsi con i mariti, gli amanti, i figli; il sapore del successo le ha drogate, non possono fare a meno di esistere a contatto con la macchina da presa. La Davis si inventa persino una trovata pubblicitaria esemplare. Fa pubblicare il seguente annuncio su una rivista cinematografica commerciale: "Madre di tre bambini di 10, 11 e 15 anni,

divorziata, americana, trent'anni di esperienza come attrice cinematografica, versatile, più affabile di quanto si dica, cerca impiego stabile a Hollywood." È una provocazione che fa scalpore e avrà il suo effetto, mentre Joan ha letto un romanzo di cui ha capito le possibilità di trascrizione cinematografica e lo propone al "vecchio" Jack Warner e al regista Robert Aldrich con cui aveva girato nel 1956 "Foglie d'autunno", una delle sue interpretazioni più convincenti, nonchè offre alla rivale di un tempo la parte da coprotagonista. Il libro in questione era "Che fine ha fatto Baby Jane?" di

energia, la mania di libertà e di indipendenza, il lavoro come primario valore da inseguire sempre e comunque, il sapersi difendere anche con le armi dell'ironia e del cinismo in un mondo-trappola senza alcuna pietà di nessuno, sono anche le sue e la sua perfetta carriera lo dimostra. La Lange offre alla Crawford tutta la fragilità di chi ha avuto il mondo ai suoi piedi e si ritrova spaesata tra le rovine di una illusione, che non risparmia neppure la bellezza. Il resto del cast è altrettanto esaltante: da Alfred Molina-Robert Aldrich, il regista designato nei suoi momenti di impegno artistico e nei piccoli compromessi di mestiere come negli squallori quotidiani, a Stanley Tucci un Jack Warner, il quale ha ben compreso come abbia ormai, per la sua carriera, esclusivamente "gli ultimi fuochi" da accendere. Il racconto di come nacque "Che fine ha fatto Baby Jane?", in cui le attrici sfidarono anche il lato grottesco e horror del film senza paura di imbruttirsi e di incattivirsi, come si è detto, occupa il maggior numero delle puntate del serial. C'è, poi, un momento in cui inizia una seconda parte, che prende il via dall'inquadratura frontale della bella villa dove viveva la Crawford. Fuori campo si sente un urlo: è quello di Joan quando apprende che la candidatura all'Oscar come miglior attrice è andata alla Davis e non a lei. Da questa scena, la storia segue due "finali di partita" completamente diversi, accentuati dal vero conflitto nato sul set di "Piano, piano dolce Carlotta" (1964), firmato ancora da Aldrich, che avrebbe dovuto riproporre le due divine insieme, ma questa volta poterono più le infantili rivalità e un certo senso di autodistruzione rispetto alla passata complicità recitativa, per cui Joan, alla fine, sarà sostituita da Olivia de

Haviland (interpretata da Catherine Zeta Jones). La Davis, negli anni seguenti, riuscirà, nel complesso, a scegliere ruoli anche televisivi dignitosi, la Crawford sprofonderà in qualche orrido film di serie zeta e, in seguito, abbandonerà il cinema. Il serial ci racconta, così, in sintesi, gli ultimi anni newyorkesi solitari e melanconici dell'attrice fino alla morte a 73 anni nel 1977. *Bette and Joan* oltre ad essere un piccolo capolavoro ha come merito l'aver fatto riscoprire alle nuove generazioni le interpreti splendide di un cinema rimosso dagli schermi televisivi. Semmai, il nuovo soggetto della seconda stagione di "Feud" lascia perplessi: si parlerà, infatti, del rapporto tra i reali Carlo e Diana...

Elisabetta Randaccio



Henry Farrell e il film che ne fu tratto divenne il maggior successo dell'anno e ben presto un'opera mitica e di culto. "Bette e Jane" inizia da qui, mentre buona parte tratta il coinvolgente racconto del making of del lungometraggio che riconsegnò il successo alle due straordinarie attrici. Se la serie è di alto livello, lo deve non solo ai dialoghi perfetti, da gran teatro, ma alle interpretazioni stupefacenti delle due protagoniste capaci di far rivivere con grande intensità, senza nessun elemento caricaturale, le due divine, forse, perchè lo sono profondamente pure loro, Susan Sarandon e Jessica Lange. Si tratta più che di una identificazione, di una sovrapposizione della personalità e delle patologie delle star. La Sarandon non ha bisogno di imitare la Davis: quella

A proposito di *Phantom Thread* (Il filo nascosto) di Paul Thomas Anderson

Le scarpe di Pigmalione. Il fascino nascosto nell'arte tra il creatore e la creatura



Angel Quintana

Uno dei miti generati dall'idealismo nell'arte è quello del rapporto che si stabilisce tra il creatore e la sua creatura, vale a dire tra l'artista e la sua modella, o, nel caso del cinema e del teatro, tra il regista e l'attrice. La relazione è sempre speciale perché rivela lo stesso livello dell'attrazione sensuale o sessuale, in alcuni casi, con la forza del desiderio creativo. Per conquistare la perfezione nell'arte, l'artista guarda, cerca e ricrea partendo dal corpo di una donna trasformata in schiava dalla creazione artistica di un altro e che, allo stesso tempo, aiuta a definirla. Freinhofer, il principale pittore del racconto di Honoré Balzac, *Le chef d'oeuvre incuné*, rapisce la modella per cercare in lei la verità che gli consenta di raggiungere la perfezione nella sua pittura. Questo gioco tra creatore / creatura parte sempre da una relazione dominio / sottomissione che, a volte, può avere un carattere marcatamente perverso. Soprattutto risulta pericoloso quando la dimensione religiosa dell'arte, che tutto giustifica, tende a imporsi, senza considerare che dietro la fede nella creazione può imporsi la vessazione e lo sfruttamento di una persona che si converte in una creatura sottomessa. Il mito ha anche attraversato una parte significativa del cinema moderno. Ingmar Bergman ha fatto di Harriet Anderson la sua modella, Antonioni ha vampirizzato Monica Vitti, Jean-Luc Godard Anna Karina e Roberto Rossellini Ingrid Bergman. In tutti questi casi dobbiamo tenere a mente che la relazione tra il creatore e la sua creatura è una relazione tra l'uomo creatore e la donna trasformata in una creatura. All'interno delle istituzioni artistiche della società patriarcale, il dominio è sempre stato patrimonio dell'uomo. Se portiamo questo paradosso all'estremo, possiamo considerare il mito di *Pigmalione* come azione di creazione che sviluppa un processo di rieducazione. Per completare questa premessa, si può anche citare il grande *musical* girato da George Cukor, *My Fair Lady* (1963). Alla fine del film la protagonista/creatura -Audrey Hepburn- porta le scarpe all'uomo, mostrando il suo carattere docile e dimostrando che nel processo di trasformazione della fioraia del *Covent Garden* ci fosse il desiderio di modellarla a immagine e somiglianza dell'uomo. Possiamo considerare legittimo, nel XXI secolo, continuare a speculare sulla rivelazione artistica che si determina tra il creatore e la creatura? La risposta a questa domanda è complicata, soprattutto se consideriamo

che viviamo uno strano periodo in cui dopo aver dichiarato la morte dell'autore e aver messo in crisi tutti gli ideali romantici dell'arte, la società sembra voler rifugiarsi di nuovo nel carattere spirituale dell'evento artistico. La situazione è ancora più strana se prendiamo in considerazione il fatto che il femminismo non ha fatto altro che mettere in crisi e smembrare tutti i valori simbolici che hanno sorretto la società patriarcale, mettendo in discussione questo stesso gioco di ruolo presente in campo artistico. È per questi motivi che un film come *Phantom Thread* di Paul Thomas Anderson è un lavoro molto importante e terribilmente lucido. Tra i molti livelli nascosti presenti nella trama del film, c'è un elemento che può affascinarci. Questo elemento ha a

rafforzare la sua aura divina per consentirgli di arrivare a realizzare le sue opere magistrali. Tuttavia, lungo questo percorso l'uomo che voleva essere al centro di tutto finirà per diventare prigioniero del fantasma di una madre protettiva di cui conserva una ciocca di capelli e da cui non smette di cercare quel senso di protezione tra le stesse modelle che lo hanno aiutato a stimolare la sua creazione e a nobilitare i suoi gesti artistici. Il nucleo della tensione drammatica del film nasce quando Woodrow - il creatore - incontra Alma - la creatura -. L'uomo vede in lei l'incarnazione ideale della perfezione che vuole raggiungere avendo lei al suo fianco. Lungo questa trama, non si rende conto che lei è capace di modificare il rapporto e di capovolgerne le condizioni. Woodrow desidera la sua creatura come modella e la sua passione - e sessualità - viene trasfigurata dal segno dell'arte. Lei lo vuole come genio, ma di lui vuole anche scoprire l'umanità che si nasconde dietro l'aura divina che l'arte gli ha creato intorno. Lui la percepisce come la modella perfetta ma anche come sostituta ipotetica della madre. Alma appartiene al regno dei vivi, è un essere fantasmagorico di cui però non si conosce il passato, ma solo le azioni del presente. Come è possibile rompere con il potere presente nell'arte per ritornare nella normalità? Come può il mito del creatore e della creatura essere invertito? È possibile trasformare l'equazione e lasciare che sia la creatura che dà al suo creatore, mettendo in discussione il suo genio e il suo potere? Paul Thomas Anderson trascina questo rapporto nell'ambito della perversione smantellandone le premesse. Nella parte finale egli evidenzia tra i due la possibilità di un rapporto sado-masochistico, mostrando le contraddizioni presenti nella genialità e, nello stesso tempo, nella strada che porta alla creazione, la quale prevede sempre un percorso tortuoso che conduce a qualcosa di marcatamente malato. Il creatore sembra essere forte ma risulta debole e la sua vera personalità non si manifesta prima della sua opera d'arte, ma seduto sul water di casa sua, pronto a vomitare. È evidente che l'arte può trasfigurare la vita, ma la questione sollevata da *Phantom Thread* è un'altra e ha a che fare con il modo in cui l'arte può recuperare la propria vita. Il percorso mostrato dal film è affascinante, soprattutto perché alla fine del gioco, il creatore avrà perso tutto il suo diritto di reclamare alla creatura di portargli le scarpe. *Pigmalione* così finisce per rompersi in mille pezzi.

Àngel Quintana

traduzione dal catalano di Marco Asunis



che fare con il modo in cui Paul Thomas Anderson ha dimostrato di essere in grado di affrontare tutte queste domande riferite alla relazione tra creatore e creatura, aggiornandole, demitizzandole e conducendole verso un processo di distruzione degli elementi simbolici che caratterizzano la società patriarcale. Il film racconta la storia di un uomo che trasforma le donne in modelle per la realizzazione di meravigliosi abiti utili a creare una certa visione della bellezza ed eleganza. Il protagonista lavora nel mondo dell'alta moda e che per svolgere il suo lavoro ha bisogno di avere sicurezza, calma, potere e protezione attorno a sé. L'artista ha bisogno di sentirsi circondato da altri - in questo caso da altre - che servono a

Bande à part di Jean-Luc Godard



Andrea Fabriziani

Il capolavoro di Godard si ripresenta oggi in una nuova veste, figlia del grande processo di rispolvero dei classici per una nuova fruizione digitale. Dal progetto del Cinema Ritrovato della Cineteca di Bologna fino a quello distributivo di Lab 80, il restauro e la nuova distribuzione del cinema del passato è operazione ancor poco comune, ma che rappresenta comunque un segno importante nel marasma della merce cinematografica delle grandi sale. Movies Inspired, che in Italia distribuisce, tra le altre cose, il cinema del genietto Xavier Dolan, si fa carico del restauro del film di Godard datato 1964 e lo diffonde in diverse sale italiane, dando a tutti l'opportunità di rivedere (o, perché no, vedere per la prima volta) il capolavoro dell'autore di *Fino all'ultimo respiro*. Opera rivoluzionaria: nonostante alcune critiche che la vorrebbero come la più accessibile al grande pubblico di tutta la sua filmografia, Godard la iscrive pienamente nel suo stile che tanto guarda al cinema di genere americano. Basato sul romanzo *Fool's Gold* (1958) della scrit-

trice di gialli statunitense Dolores Hitchens, il film racconta di tre ragazzi, Arthur (Claude Brasseur), Franz (Sami Frey) e Odile (omonima della madre di Godard e interpretata da Anna Karina). S'incontrano per la prima volta in un corso di lingua inglese dove, mentre si lanciano sguardi sensuali e messaggi su pezzi di carta, l'insegnante legge ad alta voce *Giulietta e Romeo*. Odile confessa che nel villino di periferia dove vive con la zia Victoria e il

Signor Stolz, c'è una grossa somma di denaro da rubare. I due ragazzi non vogliono farsi sfuggire l'occasione, distanti più che mai da una vita dedicata al lavoro e più interessati allo stile di vita che presentano i B-movies americani. Decidono dunque di corteggiare la ragazza ed includerla nell'organizzazione della rapina, anche se Odile nutre dei sentimenti solo per Arthur, il più estroverso dei due. Iniziano sequenze quasi giocose, leggere, da commedia, in cui i tre si giocano piccoli scherzi, in cui Odile non accetta le sigarette da Franz per prenderne una, subito dopo, dal pacchetto di Lucky Strike di Arthur, magari affascinata dall'americanismo di quel marchio. Dopo le memorabili sequenze nei bar, in cui il trio beve drink e balla (alcune delle sequenze più celebri del film sono proprio qui),

uscito appena due anni prima. Arrivati alla villa trovano solamente una parte dei soldi, legano e imbavagliano la zia Victoria e la nascondono in un armadio per poi ritrovarla morta. I tre fuggono sconvolti ma Arthur insiste per accertarsi della morte della signora e quindi resta indietro, mentre Odile e Franz scappano in auto. Sulla via del ritorno incontrano lo zio di Arthur, diretto alla villa, e quindi lo seguono preoccupati, fino a ritrovarsi di nuovo alla villa degli Stolz. Arthur ha trovato il resto dei soldi, ma è colto sul fatto dallo zio e si uccidono entrambi in una sparatoria, mentre Odile e Franz assistono inermi alla scena, per poi fuggire insieme in Sud America, dichiarando l'un l'altra il proprio amore. Difficile definirlo propriamente un gangster movie all'americana anche se il sapore è simile. La ric-

chetta è più quella di un'evocazione del genere, un sogno francese di gangster movie americano, esattamente come vorrebbe il maestro francese. Non a caso, il film segue alcuni stilemi di quel filone, come la base criminosa, il triangolo con una donna, il colpo da portare a termine, lo studio degli ambienti del colpo, ma ne tramuta fortemente altri, traducendoli nel linguaggio e nell'espressione più propria della corrente cinematografica più importante d'Europa in quel periodo. Le digressioni sono frequenti, la voce narrante, che ci spiega sovente gli stati d'animo dei protagonisti, interviene come fosse il quarto del gruppo, palesando delle inferenze didascaliche tipiche della sceneggiatura, ma contribuendo anche a rendere più letteraria la dimensione visiva del film. Alcuni jump-cut ci ricordano proprio il film più ce-



decidono che per fare il colpo avrebbero aspettato il calare della notte, come vuole la tradizione hollywoodiana, ma lo zio di Arthur viene a sapere del colpo e pretende una parte del guadagno. Questo spinge i due ragazzi ad anticipare il furto, ma non prima di aver attraversato di corsa tutto il museo del Louvre, in una sequenza che, almeno visivamente, ci ricorda della corsa di un altro trio francese, quello dei protagonisti di *Jules e Jim* di Truffaut,

lebre di Godard, raddoppiando alcune battute sui ricordi e presentandole in due inquadrature diverse. Tutto contribuisce ad una piccola grande macchina del cinema che con il solo potere del suo linguaggio racconta le storie più europee, guardando al cinema americano, traducendolo, assorbendolo e indossandolo come una nuova pelle.

Andrea Fabriziani

La Pop Art nel cinema

La bellezza è percepita dalla vista per semplice comprensione delle forme visibili che piacciono all'anima o per l'accordo di molte intenzioni visibili che mantengono tra loro la debita proporzione tra le forme viste.
(Teorema di Vitellione citato nel film)



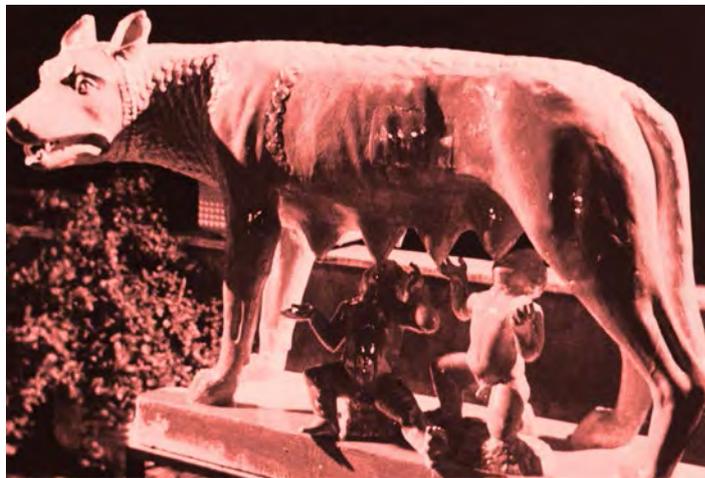
Carmen De Stasio

Quanto distante è la cronaca lenta e ovattata che *Morire gratis* rimanda attraverso un impianto studiato per disporre il movimento dell'arte? Girata nel 1967 da Sandro Franchina, la pellicola congeda una lettura alla luce di avvenimenti che passano (lenti alcuni, roboanti altri) attraverso scorci di una storia che si svolge non senza il contributo volontario/involontario di coloro i quali abitano un certo tempo e un certo spazio nell'inammissibilità di pensare che quegli avvenimenti tutti insieme siano prolusione incombente a nuove traiettorie caustiche, sulle quali tanto l'involontarietà che la medesima volontà detta e/o indotta possano avere potere. Regista dal forte impegno intellettuale, Franchina compone una struttura a presa diretta di elementi caratterizzanti immediatezza in puro spirito artistico e le tessiture sopravvenienti da un'osservatività capace di cogliere il labile e il transitorio e trasformarlo in cadenze Pop Art: complessità tattile carica di situazioni che, nell'essenzialità, convergono a una macchina tensiva verso lo sfaldamento dell'uomo insieme al suo ambiente; spinta cinematografico-gravitazionale che, coinvolgendo situazioni in un presente unico e nutrito da luoghi comuni, determina una normatività inattesa e speculare di un esistente risucchiato come icona statica pur nella frenesia del ritmo. Vagando da un punto d'osservazione spostato oltre la visibilità delle scene, l'occhio del regista-intellettuale permea l'evoluzione filmica attraverso stacchi e strappi che, anziché deturpare la corrente, aiutano la necessaria alterazione del ritmo con una ruvidezza che partecipa in rapidità ad un agire comprensivo e continuamente modificato alla stregua di un'opera d'arte che vive all'interno di un'incessante trasformazione. Un qualcosa di oscuro incombe, sebbene risulti vano concepirne l'origine e le tematiche sembrano furoreggiare nella parola amara: un artista (l'artista Pop Art Franco Angeli), la sua installazione – una Lupa Capitolina emblematicamente dipinta di rosso (per evitare che i critici la riconoscano). Un inizio in ombra presso una galleria. Le chiacchiere in puro appiattimento transitorio quale segno di tutto quanto sconfigga l'arte. Man mano dall'ombra il passaggio agli incontri: dall'insignificanza alla significatività. Epperò ancor più enigmatico appare il tracciato che si contrae in ambigua rarefazione e punta a sconvolgere una presunta storia attendibile: la presenza casuale e funzionale di un uomo agé, una ragazza

francese e l'artista reduce da un'esposizione in cui discorsi del duce (provenienti da un registratore inserito nella pancia della Lupa) si mescolano alle chiacchiere vaganti in un'oscurità densa e desolata. Quindi l'accelerato viaggio in auto dei due giovani verso una presunta esposizione a Parigi. Da qui in poi va in scena l'alternarsi claustrofobico-sfrenato malgrado la tensione sia rilasciata ai minimi termini e avvilluppi in un continuo primo piano che assorbe l'intero ambiente nei suoi rumori, anche quelli sordi e solo concepiti. Dall'esterno prospetto vien voglia di squarciare i silenzi articolati in un'inquietudine



Franco Angeli e la Lupa Capitolina



La Lupa Capitolina dipinta di rossa

che invade senza alcuna fisicità di scaturigine e in essa si specchia la cadenza tormentosa e convenzionale dell'artista ribelle, che imprime crudeltà a icone intese a modellare un simbolo esistenziale attraverso gangli nascosti. Intanto, presente nello sguardo avido del regista che la coglie in improbabili ma esortativi primi piani violenti, la Lupa Capitolina si divincola dal mitico simbolo di grandeur e diviene territorio tormentato di obiettivi disperati. Simbolo disperso e assuefatto, porta nel suo ventre le voci e la miscelanea di tutte le convenzioni che gestiscono le vite attuali in

tutte le sue forme. La cinematografia italiana consegue con questa pellicola la capacità di disporsi quale risposta complessa in cui l'arte – nello specifico, la Pop Art – ramifica intenzioni e obiettivi all'interno di uno spartito prefigurato che convoglia la gestualità quanto la parola come porzioni di una complessità imminente, riconoscibile, piuttosto che restare imprigionate nella pagina bidimensionale. I personaggi si muovono lungo una linea che rimarca una resa esauribile secondo criteri di auto-isolamento che non bastano, tuttavia, a diagnosticare l'incidenza della trama che, quasi inesistente, si restringe per poi

dilatarsi a scatti inattesi, rinviando a posizioni indecifrabili in un perenne primo piano incapace di preludere ad alcuna autorevolezza. Un primo piano che, in effetti, veicola una circolarità nella quale il gesto impegna uno spostamento laterale e i volti, come le iniziative individuali, scompaiono talora all'interno delle ombreggiature. Da un lato l'artista e la

sua scultura. Dall'altro il sommerso: quanto la Lupa nasconde all'interno tanto fisico che simbolico vige nel rigore dell'atmosfera noise del film. Un sopruso (primo titolo che Franchina aveva scelto era, non a caso, *Il sole all'ombra*): se da un lato ci si attende un innovato aspetto caratteriale dell'ingegno totalmente immerso in fattività di regista

Pop Art di un Franco Angeli, non può sfuggire come sia la capacità di protendersi verso una coordinata conoscenza delle motivazioni d'arte a permettere di ritenere *Morire gratis* installazione di tipo cinematografico di un convincente Franchina. E mentre scrivo mi accorgo di celebrarne la memoria a vent'anni dalla scomparsa.

Carmen De Stasio

*Prossimo numero:

Un artista al cinema: Franco Angeli

Brasile, storia ininterrotta di 54 anni di attività culturale cinematografica del Cineclub Ipiranga

Odissea di un Cineclub



Diogo Gomes dos Santos

La storia del Cineclubismo in Brasile, è segnata da tante manifestazioni, in generale autonome e spontanee, fatte da amanti del cinema e anche da cineasti, tutti desiderosi di approfondire la loro conoscenza del Ci-

inema. Poche di queste manifestazioni, tuttavia, possono godere di lunghe durate. Tra le attività più longeve nella storia del cineclubismo brasiliano è senza ombra di dubbio quella che si rifà al Cineclub Ipiranga, che per le sue qualità ha da sempre coinvolto l'interesse dei collezionisti di film. Le differenze tra un collezionista da un cinefilo e da un cineclubista sono abbastanza evidenti. Tuttavia, tutte queste figure sono legate tra loro dalla stessa e unica passione che contiene il verbo amare, il quale coinvolge - come avrebbe detto Dostoevskij -, tutti coloro che veramente amano quel che fanno. In Brasile, tutte o quasi tutte le notizie sulle origini delle manifestazioni cineclubiste hanno messo in evidenza procedure e metodologie come peculiarità specifiche dell'attività di un Cineclub, quali sono ad esempio: pubblicizzare l'attività, guardare il film insieme e discuterlo dopo la visione. Su quest'ultimo aspetto possiamo recuperare quanto Rudá de Andrade affermava: "... e per discutere i film ... era uso incontrarsi a casa di Álvaro Rocha, che possedeva una collezione di film (1), si partecipava a incontri come un piccolo circolo del cinema". [Andrade, P.5]. Per suo conto, André Gatti confermava: "L'altro luogo di incontro era la casa del collezionista di film (2) Álvaro Rocha". (Álvaro Rocha, Gatti, 2004, p.128). Succede che in Brasile, a seguito dell'insediamento della Federazione dei Cineclubes in via del Trionfo, l'idea progettuale di "collezionare film" (3) prende piede soprattutto col cineclub di São Paulo, considerato tra i più importanti cinema brasiliani ben prima che si organizzassero le rassegne cinematografiche: [...] "... era già popolarmente conosciuto come" Boca do Garbage ", per ragioni sociali che non hanno nulla a che fare con il cinema" (Sternheim e Santos, 2017). Capitava che "collezionisti di film" (4) andassero in giro anche a commerciare delle copie "pirata" di film, che, a causa della fine del contratto di sfruttamento commerciale dei film, sarebbero dovute essere bruciate o smerciate a fabbriche di scope, bottoni e spazzolini per denti. Fu così che nel 1964, i collezionisti di film Archimede Lombardi, Reynaldo Tomasevick (deceduto) e Luiz Antônio Rabello decisero di fondare dove risiedevano il Cineclub Ipiranga, nel distretto omonimo, luogo facilmente accessibile e ben servito dai tram e dai mezzi pubblici dell'epoca. Il quartiere è interrotto dal problematico fiumiciattolo Riacho do Ipiranga, che da allora ha dato il nome a quasi

tutto nella regione. Il famoso quadro "Grido di Ipiranga", che rappresenta il simbolo dell'indipendenza del Brasile dal Portogallo (1822), è anch'esso situato nel Museo do Ipiranga. Locale del Museo che ha avuto perfino 13 sale cinematografiche con una capacità fino a 3 mila spettatori, tutte con prezzi popolari e una doppia programmazione. "Il quartiere, fino ad allora, non era a conoscenza delle finalità di un cineclub" (JORNAL IPIRANGA &



Museu do Ipiranga

CAMBUCI, 2006, p.4). Gli organizzatori della nuova attività cineclubista iniziarono ad offrire così alla comunità, "... una rassegna cinematografica tematica, con film da discutere", afferma Archimede Lombardi (JORNAL IPIRANGA & CAMBUCI, 2006, p.5). Il Cineclub fu inaugurato con la proiezione, seguita dal dibattito, del film *Nel tempo delle diligenze* (Stagecoach) di John Ford (1939), in una sala di 400 posti a sedere arredata dall'Ipiranga Athletic Club, nella via Xavier Curado, 356, con un pubblico che ha applaudito la presentazione del film di Adhemar Carvalhaes, cineclubista, professore e critico cinematografico. Nel



Adhemar Carvalhaes. Giorno dell'inaugurazione con i fondatori del Cineclub.

corso dell'ottavo anno, il Cineclub Ipiranga operò nel Circolo Atletico e, dal 1974 al 1992, migrò in vari altri circoli sociali e spazi educativi pubblici e privati del quartiere, prima di stabilirsi nella Biblioteca pubblica comunale Genésio de Almeida Moura, in via Cisplatina, 505, meglio conosciuta come la Biblioteca Ipiranga. In questa fase il passaggio dal cinema analogico a quello digitale diventava realtà globale. Fu durante questo periodo che si tenne il 22° National Cineclubes Day (1989), che portò alla disgregazione del Movimento Cineclubista brasiliano alla fine del secolo scorso,

rendendo i cineclub inattivi per più di un decennio. Il Brasile iniziò a subire la cosiddetta era Collor (si era sotto la presidenza della Repubblica di Fernando Collor de Melo, 1989-1990). Nel mondo iniziava la fase di un neoliberalismo rampante; con la caduta del muro di Berlino avvenne un contraccolpo dei movimenti sociali e sindacali, le nuove tecnologie consolidarono saldamente la chiusura dei cinema nelle città per essere sostituiti dai centri commerciali. Crisi economica mondiale di massa, fine della storia. Il periodo storico dell'affermazione del digitale, con la necessità di modificare le attrezzature da adattare alle strutture, è stato importante per i membri del Cineclub Ipiranga per via dell'avanzare della loro età. D'altro canto, la perdita della qualità dell'immagine rispetto alla risoluzione, alla trama e alla profondità di campo, intrinseca nel cinema analogico, ha influenzato l'attività del Cineclub. Poiché però sono anche collezionisti di film a 16mm, decidono di unire le loro rassegne con proiezioni di quel formato. Anche se poi, l'attenzione verso il film, l'apprezzamento della fotografia, ascoltare, analizzare le prove degli attori e attrici, concentrarsi sulla trama anziché sulle attrezzature tecniche, analizzare scena dopo scena, favorire il confronto pubblico, era quello classico dei cinefili. Ancora in questo periodo (1989-2003), il Cineclub Ipiranga appare come uno dei pochi sopravvissuti nella città e nel paese. Tiene costantemente due rassegne settimanali, una per bambini e l'altra per adulti, organizza continuamente la presenza di ospiti per il dibattito e, tra una rassegna e l'altra, propone classici delle pellicole a 16 mm non ancora digitalizzati. Nella consiliatura del sindaco Marta Suplicy - PT (2001-2004), a San Paolo, l'attività del Cineclub ha richiamato l'attenzione del Segretario alla Cultura del Comune, Marco Aurélio Garcia, che affronta il tema delle politiche pubbliche in ambito cinematografico, prendendo spunto proprio dalle attività dell'Ipiranga. Da quel momento inizia a San Paolo, tra le altre cose, un confronto sulla possibilità di creare quello che poi è stato per davvero creato, il SPCine (5). Questo nuovo spazio culturale si realizza finalmente nel 2014, con la consiliatura del sindaco Fernando Haddad - PT (2013-2016). Le amministrazioni di Marta Suplicy avevano tenuto ferma la necessità della creazione della SPCine, sviluppata successivamente dal Segretario della Cultura Carlos Augusto Calil - (sindaco Gilberto Kassab - PSD 2006-2008). E' nel suo secondo mandato da Sindaco - DEM (2008-2012) -, che si realizzano le "librerie tematiche". E' in questo contesto che l'Ipiranga viene ribattezzato con il nome di "Roberto Santos", come tributo a uno dei registi più importanti della città e del paese. La ragione principale di questa dedica stava nella sua dedizione per le tante attività sviluppate nel cinema locale.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Il 28 gennaio 2014 nasce così il SPCine, il Circuito Culturale Cinematografico (6) si installa nella città e il progetto del Centro Cineclubista di San Paolo (7) diventa realtà. Il progetto viene ribattezzato "Circuito SPCine", uno dei progetti più importanti dell'associazione. Il fatto più curioso è che con l'inizio del progetto, il Cineclub Ipiranga, incredibilmente, perde la sua sede naturale, dopo oltre 20 anni di attività realizzate in quello spazio. Questo fatto determina come conseguenza il passaggio ad una tendenza del cineclub verso il sostegno ad un cinema tipicamente commerciale. La sala della biblioteca che ospita il Circuito SPCine sviluppa mensilmente circa 64 incontri. Il gestore della stessa biblioteca con il Cineclub Ipiranga ne aveva realizzato di manifestazioni appena 8. Con l'unica osservazione che con quel numero in un mese si presenta molto più pubblico che con la nuova gestione. Dal 1992 al 2015 il Cineclub Ipiranga realizza più di 500 proiezioni in 16 mm, oltre alle proiezioni fatte col digitale. Organizza innumerevoli iniziative con la presenza di ospiti per il dibattito e diverse conferenze sul cinema, principalmente su film brasiliani. Elenco solo alcune di queste manifestazioni. E' stato ospite con l'attore Carlos Miranda, il drammaturgo, produttore e regista Ary Fernandes (1931 - 2010), creatore della pionieristica serie televisiva brasiliana "O Vigilante Rodoviário", per mostrare un episodio di questa serie di successi degli anni '60 e '70; in un tour in Brasile, il Console della Polonia inaugura con l'orchestra giunta dal suo paese una rassegna su film polacchi; considerato ormai perduto, viene recuperato il film di Carlos Reinchebach *Corrida em Busca do Amor* (1971), diventando poi oggetto di un grande successo da parte del pubblico e della critica; Anselmo Duarte presenta e discute col pubblico il suo film *O Pagador de Promessas* (1962), manifestando orgoglio e allo stesso tempo tristezza nel constatare che dopo più di mezzo secolo risultava l'unico



Il pubblico in attesa dell'ingresso



Archimedes Lombardi

- Archimedes Lombardi, membro fondatore del cineclub, nacque nella città di Santo Anastácio, all'interno dello stato di São Paulo. Si è trasferito all'interno dello Stato di San Paolo, dove ha iniziato a lavorare nel cinema come fotografo per Amácio Mazzaropi (9) e poi in diverse produzioni di "Boca de Cinema" - il nome dato a quell'area della regione centrale di São Paulo, in cui era presente una zona di meretrizio che gli valse il soprannome peggiorativo di "Boca dell'immondizia" -, in quanto qui si concentravano produttori e distributori cinematografici. Si è stabilita qui la proprietà della stazione grafica Romancini -& Lombardi. Nel 1992 essa diventa uno dei fondatori dell'Associazione Brasiliana di Collezionisti di Film in 16 mm [ABCF], un'associazione che raccoglie collezionisti da tutto il Brasile, con lo scopo di catalogare, preservare e mostrare film rari, in festival gratuiti, in cui l'attuale presidente Lombardi conserva nell'archivio cinematografico, film e DVD con oltre 5 mila titoli.

- Luiz Antônio Rabello, che ha lasciato l'attività di collezionista di film e dall'essere socio del Cineclub, ma che continua fino ad oggi a seguirne le attività. Nel 1974 diventa economista, ha fatto il bassista di una band di rock and roll.

- Antônio Leão da Silva Neto, nato nel quartiere Ipiranga, si unisce al gruppo selezionato del Cineclub e intensifica una delle sue competenze: la catalogazione e la conservazione di un archivio fatto di file tecnici e delle sinossi dei film, la catalogazione, la registrazione dei festival e la rassegna stampa sui film. E' questa un'attività che mantiene fino ad oggi consacrando come uno dei più importanti ricercatori del cinema brasiliano, con la pubblicazione di più di 10 libri/dizionari, che sono di importante riferimento per chi insegna, studia, produce, fa e si occupa di qualsiasi attività cinematografica nel Paese. "Super8 in Brasile: un sogno del Cinema", è il suo libro/dizionario più recente, pubblicato nel febbraio

io 2017.

- Antônio Leão è il protagonista del recupero di alcuni film brasiliani considerati perduti, tra cui: "Black Domino" (1949), diretto da Moacyr Fenelon; "Corrida em Busca do amor" (1971), di Carlos Reichenbach; "O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro" (1969), di Glauber Rocha - di quest'ultimo privo del sonoro, recuperato da una copia di 16 mm di questo collezionista - tra molti altri. Leão è forse l'unico proprietario di un film, probabilmente completo, attribuito a George Méliès, in pellicola nitrata da 28 mm, prodotto da Pathé nel 1912 (SABADIN, 2009). (Film Dominó Negro).

- Celso Agria integra il gruppo del Cineclub Ipiranga con una particolarità rara. Nonostante continui a collezionare film, dice: "Mi piace la meccanica dei film più dei film stessi; con i film su pellicola, il rumore del proiettore fa il film più interessante" (10). Ogni proiettore che acquista, tende a modificarlo, aggiun-



"Black Domino" (1949), di Moacyr Fenelon



Anselmo, Lombardi e Leão

gere piccole e nuove cose, realizzando modelli a suo piacimento. La sua passione è rivolta al sonoro Pathé Bolex 9, 1/5 e 16 mm (11). Qualche volta proietta per i suoi amici le rare pellicole in nitrato che egli possiede. Per via della loro storica attività, diversi membri del Cineclub molte volte capita che siano invitati per essere intervistati, a delle conferenze, per raccontare la storia di registi cinematografici,

segue a pag. successiva



Il console polacco nel Cineclub

regista brasiliano ad aver vinto la Palma d'Oro a Cannes.

Da rimarcare ancora come tutte le attività del Cineclub siano state sempre gratuite e che l'apporto del Segretariato della Cultura del Comune è stato solo quello di consentire l'utilizzo dello spazio comunale per le manifestazioni (8). Al pari del lavoro volontario, anche l'attrezzatura per le proiezioni e le pellicole da 16mm sono di proprietà dei soci del Cineclub. *I protagonisti di questa storia:*

segue da pag. precedente per stage formativi, che loro accolgono con motto: "Quelli del Cineclub Ipiranga, l'ultimo dei 16 mm", storia vera che sarà documentata nella sua parte conclusiva dall'autore di questo articolo. (Anselmo, Lombardi e Leão)

Diogo Gomes dos Santos

Traduzione dal portoghese di Marco Asunis

1 - Grifo do Autor

2 - Grifo do autor

3 - O hábito de colecionar cópias de filmes, pode ser comparado com o de colecionar objetos de arte. (NOTA DO AUTOR).

4 - Terminologia utilizada também, por alguns, como subterfúgio para encobrir um negócio clandestino, como venda e revenda de cópias dos filmes. (NOTA DO AUTOR).

5- SPCine- Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo - é uma empresa pública de economia mista, lotada na Secretaria municipal de Cultura da cidade de São Paulo, com dotação orçamentária majoritária da Prefeitura, com verba do Governo do Estado e Federal.

6 - A proposta de criação de um "Circuito Cultural de exibição de Cinema no Brasil" é uma proposição antiga do Movimento Cineclubista Brasileiro, que remonta à criação da Distribuidora Nacional de Filmes para cineclubes [Dinafilme], desde sua fundação em 1976. (NOTA DO AUTOR).

7 Centro Cineclubista de São Paulo, foi criado como um dos suportes da Rearticulação do Movimento Cineclubista Brasileiro, ocorrido em 2003.

8 - Ao termino deste artigo, Lombardi anuncia à amigos, que a SPCine os procurou. Expectativa do Cineclub Ipiranga voltar a funcionar na Sala da Biblioteca Ipiranga. Aguardamos!

9 - Mazaropi, como era conhecido, tornou-se um fenômeno de bilheteria do Cinema Brasileiro. Interpretava um único personagem, um caipira inspirado na literatura do escritor Monteiro Lobato: era ator comediante, oriundo do circo, era também cantor e produzia seus próprios filmes dos quais era, roteirista, diretor e distribuidor.

10 - Um projetor funcionando sem o filme, o som (barulhinho), é mais estridente, seco, agudo. Funcionando com o filme o barulhinho é mais harmônico, suave. (NOTA DO AUTOR)

11 - Pathé Bolex 9,1/5 é um modelo de projetor, fabricado na Suíça, muito pesado, dividido em duas partes, a de baixo com motor e amplificador de som. A parte superior com as engrenagens mecânica de projeção, equipamento cheio de novidades tecnológicas, para a época. (NOTA DO AUTOR)

Referências Bibliográficas:

ANDRADE, Rudá. Cronologia da cultura cinematográfica no Brasil. Cadernos da Cinemateca nº 1, Fundação Cinemateca Brasileira. São Paulo: 1962.

GATTI, André. Org. Ramos, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe. Enciclopédia do cinema brasileiro. SENAC, 2ª edição. São Paulo: 2004.

SANTOS, Diogo Gomes; STERNHEIM, Alfredo. O Valor das homenagens, In: artigo sobre a premiação do Memorial do Cinema Paulista, São Paulo: 2017.

Jornal "Tpiranga & Cambuci", São Paulo de todos os tempos. São Paulo: 2006.

SABADIN, Celso. Vocês ainda não ouviriam nada - A barulhenta história do cinema mudo. Summus Editorial, 3ª edição. São Paulo: 2009.

Votazioni: 3 punti di vista di un autore

Vignette di Pierfrancesco Uva

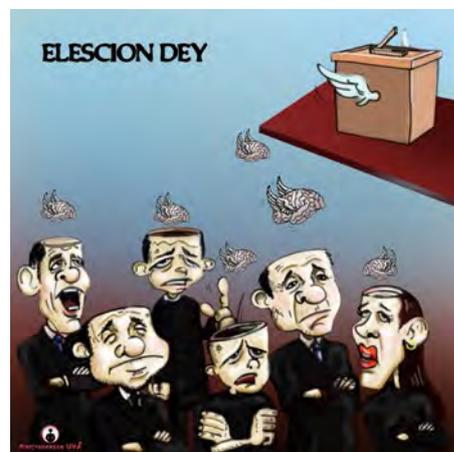
APPELLO al VOTO




Pierfrancesco UVA




Pierfrancesco UVA




Pierfrancesco UVA

Teatro

La vedova allegra firmata da Damiano Michieletto al Carnevale di Venezia



Giuseppe Barbanti

Del sempiterno tritico coniato dai maestri del giornalismo "sangue, sesso, soldi" ne *La vedova allegra*, preferibilmente *Die lustige Witwe*, in quanto nell'edizione che ha debuttato per Carnevale al Teatro La Fenice di Venezia canto e dialoghi sono

che la festa del secondo atto si svolge in una balera con tanto di piccolo palcoscenico da cui si esibisce una simpatica band anni '50 dal modesto organico di mandolini, tamburino, batteria jazz, fisarmonica e piano che si interfaccia con il grande complesso orchestrale diretto dal maestro Stefano Montanari. Se "i soldi", come abbiamo visto, si riprendono in scena il ruolo che di fatto esercitano nella nostra società, meno impegnativa ma sicuramente più invasiva è la soluzione scelta da Michieletto per la dimensione senti-

dell'eccesso, per la dimensione comica delle parti dialogate: Michieletto, per certi versi, nobilita Njegus facendone una sorta di simbolo impertinente dell'amore, deputato alla gestione in scena del ventaglio "galeotto" con la scritta "Ti amo" foriero di equivoci e supposizioni sino ai quadri finali dell'operetta. A dire il vero l'"escamotage" non è nuovo nella vasta produzione del regista veneziano, che amplia la presenza di Njegus, facendogli vestire oltre che i panni del maturo "amorino" anche quello di una sorta di visibile direttore

di scena che irrompe in palcoscenico, custode degli intrecci, per dirigere entrate, uscite e scambi di personaggi e confrontarsi persino con il direttore d'orchestra. Insomma le sorprese non mancano in quest'edizione de "La vedova allegra" confezionata nel segno di una grande professionalità dalla squadra capitanata da Michieletto e formata da Paolo Fantin (scene), Carla Teti (costumi), Alessandro Carletti (light designer), cui si è affiancata per le coreografie Chiara Vecchi. Stefano Montanari, diversamente da Michieletto che si era già confrontato con l'operetta una decina di anni curando la regia de *Il paese del sorriso*, si misura per la prima volta con questo repertorio, che dimostra di saper padroneggiare nel segno di un approccio che valorizza la partitura, ricordiamo ferocemente criticata al debutto nel 1905 con una frase, vista la grandissima e perdurante fortuna successiva de *La vedova allegra*, rimasta negli annali *Questa non è musica*. Calorosamente applauditi dal pubblico cantanti e interpreti: Nadja Mchantaf (la ricca ereditiera Hanna Glawari) e Christoph Pohl (Danilo Danilowitsch); Franz Hawlata (il barone Zeta), Adriana Ferfecka (Valencienne), Karl-Heinz Macek (Njegus). Fondamentale per il buon esito delle recite veneziane l'apporto del Coro del Teatro



Fondazione Teatro La Fenice FRANZ LEHÁR, DIE LUSTIGE WITWE (LA VEDOVA ALLEGRA)
Direttore: Stefano Montanari. Regia: Damiano Michieletto
Scena: Paolo Fantin. Costumi: Carla Teti. Light designer: Alessandro Carletti
Foto: © Michele Crosera

FRANZ LEHÁR, DIE LUSTIGE WITWE (LA VEDOVA ALLEGRA). Venezia: Teatro La Fenice. Direttore: Stefano Montanari. Regia: Damiano Michieletto. Scena: Paolo Fantin. Costumi: Carla Teti. Foto di Michele Crosera



spesso in passato connotato degli allestimenti della "piccola lirica" vista ingiustamente in modo riduttivo come un genere in cui i percorsi della commedia leggera, talora anche frivola, e del melodramma si intersecano. Michieletto interviene anche sulla collocazione temporale della vicenda, spostata dagli inizi alla metà del secolo scorso, con la conseguenza

mentale: qui il regista interviene sul personaggio di Njegus, segretario e portaborse della banca e depositario un po' di tutti gli intrighi che si consumano in scena. Di solito nelle edizioni italiane questa figura, affidata in passato anche ad abilissimi caratteristi, veniva un po' frettolosamente liquidata come una sorta di spalla da utilizzare, nel segno

La Fenice diretto dal maestro Claudio Marino Moretti. Lo spettacolo andrà in scena l'anno prossimo al Teatro dell'Opera di Roma, che lo ha prodotto assieme al Teatro La Fenice.

Giuseppe Barbanti

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

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

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



Nicola De Carlo

[OkQ5MRT9k](https://youtu.be/OkQ5MRT9k)

Il Giglio d'Oro - Consegna del Premio "Angelo Azzurro" a Gillo Pontecorvo

11-18 ottobre 2003 - II edizione. Evento Promosso dal Circolo del Cinema "Angelo Azzurro"

<https://youtu.be/nwcfgtugeZ4>

Cinecensura - Testimonianze

Intervista a Enzo Natta

Intervista a Enzo Natta realizzata da Domenico Monetti e Luca Pallanch (Centro Sperimentale di Cinematografia) per la realizzazione della mostra virtuale permanente CINECENSURA.

<https://youtu.be/ovqK3pF745Y>

Intervista a Galliano Juso

Intervista al produttore cinematografico Galliano Juso realizzata da Domenico Monetti e Luca Pallanch (Centro Sperimentale di Cinematografia) per la realizzazione della mostra virtuale permanente CINECENSURA.

<https://youtu.be/hVT5qabwJT4>

Sergio Bergonzelli "Cristiana monaca indemoniata" [563035404.mp4]

Testimonianza del regista Sergio Bergonzelli sulle vicende censorie del film "Cristiana monaca indemoniata".

<https://youtu.be/O8yTwIXsOOc>

Rafael Azcona "Marcia nunziale"

Testimonianza dello sceneggiatore Rafael Azcona sulle vicende censorie del film "Marcia nunziale".

<https://youtu.be/WPk37Lcr9Y>

Alejandro Jodorowsky "El topo"

Testimonianza del regista Alejandro Jodorowsky sulle vicende censorie del film "El topo".

<https://youtu.be/mOY5YKKCXnI>

Lucio Fulci "I cinegiornali"

Testimonianza del regista Lucio Fulci sulla storia dei cinegiornali.

<https://youtu.be/t8t-o4jPico>

Riccardo Aragno "La miliardaria"

Testimonianza dello sceneggiatore Riccardo Aragno sulle vicende censorie di "La miliardaria".

<https://youtu.be/OYhk9KYpcmg>

Suso Cecchi D'Amico "Prepotenti più di prima"

Testimonianza della sceneggiatrice Suso Cecchi D'Amico sulle vicende censorie di "Prepo-

tenti più di prima".

<https://youtu.be/nB-QpgbBeWz4>

Lucio Fulci "I film horror e psicologici"

Testimonianza del regista Lucio Fulci sulla storia dei film horror e psicologici.

<https://youtu.be/aw-gbj-GEI8>

Salvatore Samperi "Malizia 2mila"

Testimonianza del regista Salvatore Samperi sulle vicende censorie di "Malizia 2mila".

<https://youtu.be/4ZkDjj-4UGA>

Fernando Di Leo "Brucia ragazzo brucia"

Testimonianza del regista Fernando Di Leo sulle vicende censorie di "Brucia ragazzo brucia".

https://youtu.be/9oQ_peQoSWY

Pietro Vivarelli "Urtatori alla sbarra"

Testimonianza del regista e paroliere Pietro Vivarelli sulle vicende censorie del film "Urtatori alla sbarra", per il quale curò il soggetto e la sceneggiatura.

<https://youtu.be/rJwOIJSKoeI>

Giuseppe Bertolucci "Partner"

Testimonianza del regista e sceneggiatore Giuseppe Bertolucci sulle vicende censorie del film "Partner", diretto dal fratello Bernardo Bertolucci.

<https://youtu.be/SMz:ijiRWuZs>

Luciano Emmer "La ragazza in vetrina"

Testimonianza del regista Luciano Emmer sulle vicende censorie del film "La ragazza in vetrina".

<https://youtu.be/gslbIayATnk>

Interviste a Luciana Castellina

Luciana Castellina

In quest'intervista rilasciata nel 2016 a Michele Astori e tratta dalla puntata 'Studenti e operai' della serie 'Italia della Repubblica', Luciana Castellina parla del Sessantotto, del concetto di meritorcrazia e ricorda la sua espulsione dal PCI.

<https://youtu.be/s-SyovVidU8>

Porta a Porta - Intervista a Luciana Castellina - 01/11/21017

Servizio di Paola Miletich. Voce storica del Comunismo Italiano e fondatrice tra gli altri del Manifesto. https://youtu.be/_qxyQjY-dAzA

Ogni giorno mi stupisco che non siamo tutti comunisti

<https://youtu.be/sZABlZOGaRQ>



Addio Pietro Ingrao, Luciana Castellina: "E' sempre stato ed è rimasto un combattente"

<https://youtu.be/WQmj7yDie6o>

Speciale 25 aprile, Luciana Castellina: "Ruolo della donna nella Liberazione ancora sottovalutato"

<https://youtu.be/tYCN8WtyTAA>

Luciana Castellina, videoappello per la legge sull'eutanasia

<https://youtu.be/m8UlotviXzk>

Parlato, Castellina: "Noi radiati dal Pci, che nostalgia"

<https://youtu.be/PKMT6N99Q9A>

Castellina: "Ingrao coccuto ciociaro, peccato che il Pci non l'abbia ascoltato"

<https://youtu.be/T3gPkPiz8b8>

Incontri con Cecilia Mangini
DIALOGO / Cecilia Mangini e Vinicio Capossela / FESTA DI CINEMA DEL REALE 2014

<https://youtu.be/unFp3DPM5Ic>

Interviste a Cecilia Mangini

Ilya, Cecilia Mangini: 'Vicenda sconcertante'

<https://youtu.be/rt-TVdAKYEO>

di Andrea Sogni

Interviste ai protagonisti della Festa di Cinema del Reale. Festival del Cinema Documentario

Intervista a Cecilia Mangini, ospite d'onore al NododocFest

<https://youtu.be/XoRZGaVorgY>

In Viaggio con Cecilia Mangini

Un viaggio a Lipari • Fotografie di Cecilia Mangini

<https://youtu.be/TUcqhQDoYmk>

Cecilia Mangini | Immagini e Visioni

Terzo mondo sotto casa

<https://youtu.be/TsSk--xNVHE>

Moroloja un film by Alexander Ingham Brooke

<https://youtu.be/g9OFo8ZtW-U>

'Lievito madre', cosa pensano le ragazze del secolo scorso

<https://youtu.be/unFp3DPM5Ic>

SanScemo patrono dell'Italia canterina

Si scrive Sanremo, si legge SanScemo

*Nella città dei fiori disse chi lo vide passare
che forse aveva bevuto troppo ma per lui era
normale.*

*Qualcuno pensò fu problema di donne,
un altro disse proprio come Marilyn Monroe.*

*Lo portarono via in duecento,
peccato fosse solo quando se ne andò.*

*La notte che presero il vino e ci lavarono la strada.
Chi ha ucciso quel giovane angelo che girava senza
spada?*

*E l'uomo della televisione disse:
"Nessuna lacrima vada sprecata, in fin dei conti
cosa
c'è di più bello della vita, la primavera è quasi
cominciata".*

*Qualcuno ricordò che aveva dei debiti,
mormorò sottobanco che quello era il motivo.
Era pieno di tranquillanti, ma non era un ragazzo
cattivo.*

*La notte che presero le sue mani
e le usarono per un applauso più forte.
Chi ha ucciso il piccolo principe che non credeva
nella morte?*

*E lontano lontano si può dire di tutto,
non che il silenzio non sia stato osservato.*

*L'inviato della pagina musicale scrisse:
"Tutto è stato pagato".*

*Si ritrovarono dietro il palco,
con gli occhi sudati e le mani in tasca,
tutti dicevano "Io sono stato suo padre!";
purchè lo spettacolo non finisca.*

*La notte che tutti andarono a cena
e canticchiarono "La vie en rose".
Chi ha ucciso il figlio della portiera,
che aveva fretta e che non si fermò?*

*E così fu la fine del gioco,
con gli amici venuti da lontano,
a deporre una rosa sulla cronaca nera,
a chiudere un occhio, a stringere una mano.
Alcuni lo ricordano ancora mentre accende una
sigaretta,*

*altri ne hanno fatto un monumento
per dimenticare un pò più in fretta.*

*La notte che presero il vino e ci lavarono la strada.
Chi ha ucciso quel giovane angelo che girava senza
spada?*

(Francesco De Gregori, Festival, in Bufalo Bill, 1976)



Antonio Loru

che produce effetti cerebrali devastanti ogni

anno a febbraio, tra gli abitanti dello stivale, e ancora più gravi nell'annesso sandalo, residenza estiva e rifugio, ristoro dalle fatiche, nei ben meritati fine settimana, del popol grasso italiano e padano, che come ognuno sa, lavora sodo, tosto, duro, soprattutto a beneficio di noi, debosciati e fiacchi abitatori dei tanti mezzogiorni d'Italia; mi dicono persone informate dei fatti, che negli ultimi 5 anni hanno vinto questa brutta copia dello Zecchino d'oro, due sardi 2, due anni di fila: ma proprio non ne ricordano assolutamente i nomi. Sanremo non è niente di più e niente di meno, non è nient'altro, insomma, che lo specchio dell'Italia e degli italiani di oggi; dell'italiano medio: un trodione, verduraio abusivo arricchito trafficando tutto quanto c'è da trafficare. Certo non è gradevole guardarsi allo specchio quando questo crudelmente restituisce l'immagine di una realtà che fa schifo. La realtà di un paese con la p minuscola, affetto da piccineria. Un paese devastato dagli egoismi di una classe politica e imprenditoriale rozza, volgare, brutta persino

soccorso che il nome bello può dare a un sistema, anche di rappresentazione televisiva della nostra realtà, che non è più recuperabile, che non è mai stato altro che un profumato imbroglio, se c'è stato un tempo in cui Sanremo è sta-



to meglio che adesso, (ma ne dubito) è che il lezzo magari era meno nauseabondo che ora, o forse perché il tempo passato, dalla memoria cancella gli antichi malumori dei vecchi giorni, gli antichi cattivi odori di questa lunghissima notte della Repubblica che, come sosteneva Pier Paolo Pasolini, ha cacciato il fascismo dall'esterno e l'ha introiettato in ognuno di noi, facendoci fascisti dentro un po' tutti, anche quelli che portano indosso la maglietta di Che Guevara. Sanremo, così come oggi i tanti donni Mattei e le mielose rubriche di finta ricostruzione storiografica della RAIRADIOTELEVISIONE ITALIANA, a questo sono servite e servono. E non continuiamo a cadere nel tranello della distrazione, del bisogno di non pensare ai grandi e gravi problemi che assillano, giovani, vecchi, donne e bambini: pro-



Claude Verlinde "La boîte à musique"

a vedersi, che frequenta, intesse rapporti di amicizia e benevolenza solo con strani personaggi, italiani e non, che han fatto di questo paese, (e del loro) uno squallido, ininterrotto, violento e brutale reality, paesi dove speranza e pietà l'è morta, e non si vede ancora se e quando ritornerà, se ci sarà un altro giorno, (per quanto in particolare ci riguarda) dopo questa continua guerra alle coscienze, guerra che non fa prigionieri, che chiama a precise e nette scelte di campo, al rigore, alla fermezza, al rifiuto degli infingimenti, dell'ammiccamento, del

prio questa è l'essenza del fascismo, l'Alien che prende possesso del corpo fisico, riempiendolo di gas di scarico, della finta leggerezza della stupidità. E non cadiamo ancora nel tranello di considerare SanScemo la principale rassegna della canzone italiana; a parte che: 'azzo è la canzone italiana? Ma poi: alzi la mano chi ricorda i nomi dei vincitori delle ultime dieci edizioni di questa fiera del bestiame ingrassato a cibo spazzatura americano? Delle ultime cinque? Delle ultime tre? Và: dell'ultima, chiusasi, segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

(lasciando però un'appendice mostruosa: SanScemo Young!!) solo pochi giorni fa? Compresi coloro che grazie a uno stomaco da cocco-drillo, anche quest'anno l'hanno fedelmente seguito. Quante veneri di Milo! Quante copie romane del Diadumenos di Policleto! SanScemo è una droga, facciamocene una ragione, una droga, certo più leggera della religione, ma sempre una droga per il popolo. Dunque la presenza al festival dei grandi ospiti d'onore, dei giovani comici rampanti, delle demoiselles che non mancano mai, dell'impegnato, (a far soldi e gloria), e del politico di turno, quello che, in questa studiata costruzione d'ambiente che vuole ancora una volta darcela a bere, convincendoci che si, va be, nonostante tutto il genio poetico italiano ci farà superare anche questo momentaccio. Perché anche Sanscemo è uno dei tanti arnesi dell'instrumentum regni, un luogo dove i politici nazionali cantano sotto questa grande doccia o radendosi, a dimostrazione che in fondo via, dopo tutto, siamo fatti tutti della stessa pasta, e canta che ti passa, soddisfacendo così il narcisismo (loro) e il guardonismo nostro, e così in fondo riappacificati in questa grande comunione mediatica, si va avanti, a incontrare ditatori presentati come amici fraterni (loro), a perdere posti di lavoro, a pagare bollette sempre più salate, energia a costi folli, gonfiate da tasse a favore dello Stato, che fa un uso almeno discutibile di queste grassazioni; a vedere i nostri figli sempre più rimbecilliti da tutto questo, (noi). E allora viene da rivolgere una preghiera al santo canterino: per favore, segui l'esempio del collega Saint Vincent, che da tempo ormai, si è ritirato a vita privata in cielo e non organizza più Dischi per l'Estate; magari potete assieme dare vita, (si fa per dire) a un festival quattro stagioni in paradiso dove il tempo, si sa è un poco problematico da passare; magari vi fate sponsorizzare da marche di caffè, che in questi luoghi, ultimamente, pare, siano di casa. Vabbè, chiedere a te di mettere fine a questo quasi settantennale imbroglio è forse impresa vana, visto che imbrogli anche sul tuo stesso nome, che deriva invece dal suo vero fondatore, che non sei stato tu, San Remo, ma San Romolo, omonimo di quello che non si è accontentato di un festivalino qualsiasi ma, dopo aver eliminato il tuo omonimo quando il tempo non era ancora diviso in aC-dC, ha fondato quel popò di civiltà che, vuoi mettere a confronto il festival. Ancora nell'Ottocento il sito della ridente località di riviera, veniva annotato, dalla burocrazia napoleonica, in latino, Civitas Sancti Romuli. Però, comunque, pensaci, e magari, già dal prossimo 2019, per dirla con Camilleri-Montalbano, ci lasci i cabasisi in pace. Quest'anno hai fatto 68, infangando e avvilendo un numero che ancora per qualcuno è molto importante, quasi, solo quasi, sacro. Ti prego, chiudila qui, risparmiaci almeno l'oltraggio alla magia evocativa del numero dell'anno che verrà appresso a quello che ci illuse di vedere in tempi storici la fantasia al potere.

Antonio Loru

TU

Sanremo... a colori



Michela Manente

Dopo *Totò a colori...* Sanremo a colori. La prova è presto fatta: è bastato per qualche minuto abbassare l'audio e ammirare lo spettacolo per come appariva. Niente musica, niente parole, niente polemica sul plagio con finto colpo di scena finale. Per un attimo mi sono concentrata su ciò che vedevo. Alcune novità saltavano subito agli occhi: la grafica a colori della votazione delle varie giurie, con l'innovazione delle fasce al posto della classifica, così come le bellissime scale che sembravano scendere miracolosamente dal cielo. In altre parole, era evidente - al 68° Festival della canzone italiana - una cura particolare per i giochi di luce, ogni sera diversi, che incorniciavano una scenografia allestita all'Ariston del tutto particolare. La scenografia, infatti, era stata pensata come un auditorium e concepita prospetticamente per espandersi nel teatro sanremese, nel quale sono state tolte le prime file di poltroncine per allargare lo spazio interposto tra il palco e la platea e permettere così di inserire delle ampie scale laterali come petali di fiore aperti che abbracciano l'orchestra bianca disposta su due piattaforme. Per l'artista italiana figlia d'arte Emanuela Trixie Zitkowsky, conosciuta più semplicemente come Emanuela Zicoschi, si è trattato della seconda esperienza a Sanremo dopo quella del 2014, quando aveva trasformato l'Ariston in un palazzo italiano del Settecento solo apparentemente abbandonato, dove ancora abitavano armonia, eleganza e ricordi di fasti appartenenti al tempo passato. Per l'edizione del festival 2018 l'allestimento prevedeva "maglie larghe in acciaio", un trionfo del bianco che simbolizza la "purezza dell'arte" ed "elementi architettonici" per donare "volumi di scena a rappresentare un agglomerato urbano, una città del futuro" con "un volumetrico pentagramma ove nuove note" davano "vita all'anno zero della musica

italiana così come concepito dal Direttore Artistico" (Claudio Baglioni, ndr), ha spiegato Emanuela Trixie Zitkowsky, scenografa di tante celebri trasmissioni televisive. "Mille metri quadrati di video e di luce - ha spiegato la scenografa diplomata all'Accademia di belle arti di Roma, hanno trasformato - il tempio immacolato in una tavolozza dai mille colori. Un sipario progettato in quattro lame scende e preserva gli spazi preannunciando nuove visioni attraverso le sue 4.870 lampadine a goccia che richiamano il passato ma custodiscono nel nucleo nuove tecnologie proiettate nel futuro". Il 68° Festival della canzone italiana, raccontando sul palco dell'Ariston l'incontro tra luce, immagine e architettura, ha accompagnato lo



Emanuela Trixie Zitkowsky (Roma, 3 gennaio 1966) scenografa italiana

spettacolo delle canzoni davanti ai milioni di telespettatori a casa e ai 1.273 spettatori seduti in teatro. Come al cinema, in cui la fotografia gioca un ruolo di primo piano, così in tv inquadrature, scenografia e luci devono rispondere a determinati criteri di impatto visivo delle immagini sullo spettatore per rendere lo spettacolo completo. Un piacere, dunque, non solo per le orecchie ma anche uno show per gli occhi che fanno di Sanremo un importante e atteso momento per la televisione italiana, impiegando il meglio delle personalità artistiche offerte dal panorama odierno. Certo, c'è da aggiungere, con le tasche dei contribuenti italiani.

Michela Manente



TU

Anni '90, dalle stelle alle stalle, l'epoca d'oro della fiction Mediaset



Andrea David Quinzi

A gennaio su *Italia1* è andato in onda un nuovo programma: *90 Special*. Nuovo si fa per dire, visto che da anni a Mediaset idee e format nuovi sono rari, vedi le 21 edizioni di *C'è posta per te*; le 17 di *Amici*; le 16 di *Uomini e donne* e le 15 di *Grande Fratello*. È logico portare avanti il successo

di un format o di una serie televisiva (come *Don Matteo 11* sulla RAI), ma da questo a spremere come limoni storie e personaggi ce ne corre. *Centovetrine*, che nel 2001 aveva sfiorato i 5 milioni di spettatori con il 31% di share, si spense tristemente nel 2016 con 400.000 spettatori e l'8%. Una sorte toccata a tante serie, che pure furono amate dal pubblico, trascinate avanti fino all'esaurimento: *Cesaroni 6*, *Carabinieri 7*, *Squadra antimafia 8*; *Distretto di polizia 11*. È anche una questione di rispetto per i telespettatori, gli stessi presi in giro ogni giorno da programmi dilatati all'infinito, cancellati dal palinsesto, o spostati di rete e di orario senza preavviso: "...siamo stufo di sentirvi dire che Mediaset è una tv commerciale e per questo motivo è "costretta" a subire determinate logiche (...)

Canale 5 non può giocare ripetutamente con la pazienza del pubblico, indipendentemente da quello che fa o non fa il principale competitor" (Davide Maggio, 24.01.2018, 'Mediaset: essere una TV commerciale non significa infischiarne dei telespettatori'). Condotta da Nicola Savino, Katia Follesa ed Ivana Mrazova, *90 Special* è stato l'ennesimo programma che, con il pretesto della nostalgia, ha riempito il palinsesto con le giacenze di magazzino. Un po' come andare a cena da amici che ti rifilano gli avanzi nel frigorifero. Tra ospiti, mode ed oggetti del passato, sono stati riproposti quei programmi leggeri e un po' trash della Fininvest di allora, che definire *cult* non basta a promuovere di qualità. Ma l'idea di rivedere certi programmi non ha scaldato il pubblico e, dopo il modesto risultato della prima puntata, 2.286.000 spettatori con l'11.8% di share, risultato definito da Mediaset "esordio spettacolare" e "grandissimo successo" (www.mediaset.it/quimediaset/comunicati/

esordio-spettacolare-per-90-special_23511.shtml); *90 Special* è sceso a 1.891.000 spettatori con il 9.7% nella seconda puntata, ed è crollato a 1.563.000 e un riscatto 9% alla terza. Da notare che nelle stesse serate, su Rai1, i documentari di Alberto Angela registravano ascolti di quasi 6 milioni di telespettatori con il 23% di share, alla faccia di chi pensa che in televisione la cultura non paghi. Dopo la pausa sanremese, in cui Mediaset si è data alla fuga cancellando addirittura *C'è posta per te*, la quarta puntata del 15 febbraio è arrivata appena a 1.266.000 spettatori con il 6.48%. Una doccia gelata per Savino che forse si sarà pentito di aver abbandonato la RAI pochi mesi fa. Sarebbe stato bello invece se Mediaset avesse proposto un altro revival degli anni '90, quando

Giannini, Nino Manfredi; e con *star* internazionali come Liv Ullmann, Dominique Sanda, Christopher Lee, Ben Kingsley, Roy Scheider, John Savage, Philippe Noiret. Tra i registi figuravano maestri del calibro di Dino Risì (*La ciociara*), Carlo Lizzani (*La trappola*), Alberto Lattuada (*Due fratelli*), Mauro Bolognini (*Gli indifferenti*), Florestano Vancini (*Piazza di Spagna*); Lina Wertmüller (*Sabato, domenica e lunedì*). Tutto ciò sembra impossibile oggi che Canale 5 affida le sue prime serate a *soap opera* prodotte in Spagna, eppure, venti anni fa, tra i palazzi grigi di Cologno Monzese soffiò un vivace vento romano in cui si respirava l'aria di Cinecittà. Nominalmente affidata a Carlo Bernasconi, che però veniva dall'edilizia, il *deus ex machina* di *Reteitalia* fu Riccardo Tozzi, responsabile della fiction dal 1986 al 1997. Romano e cinematografaro di razza, Tozzi (fondatore della *Cattleya*, la più grande casa di produzione indipendente italiana, e presidente dell'ANICA dal 2011 al 2016), poté contare su uno staff di dirigenti esperti e capaci: Rosario Rinaldo, prima responsabile della programmazione cinematografica delle reti e poi della produzione di fiction (vincitore nel 2005 del David di Donatello come produttore del film *Certi Bambini*); Giancarlo Guastini, per dieci anni responsabile editoriale della fiction; Giuseppe Proietti, responsabile delle coproduzioni internazionali (poi responsabile per l'Italia della *Bavaria Film*); e Matteo Spinola, capo dell'ufficio stampa che, in coppia con Enrico Lucherini, aveva promosso centinaia di film, molti dei quali hanno segnato la storia del cinema. Questo team, affiancato da collaboratori qualificati, fece la fortuna della *Fininvest*. Le fiction di *Reteitalia* si giravano in Italia, in Francia, negli Stati Uniti, in India, in Tunisia, seguite in televisione da milioni di telespettatori e vendute in tutto il mondo. "*Squadra che vince non si cambia*", e invece, incredibilmente, nell'azienda di Berlusconi, che nel frattempo si



2013, dipendenti Mediaset manifestano contro il trasferimento a Milano



Febbraio 2010, l'ufficio Mediaset di Via Aurelia Antica sotto la neve

investì soldi e idee nella produzione di *fiction*. In quel periodo *Reteitalia*, la casa di produzione della Fininvest di allora, realizzò film TV e serie televisive con i più celebri attori italiani: Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Claudia Cardinale, Stefania Sandrelli, Franco Nero, Giancarlo

era buttato in politica, alla fine degli anni '90 non c'era più nessuno di questi dirigenti, e la stessa *Reteitalia* venne ufficialmente chiusa nel 2002. Emblematico il caso di Matteo Spinola che, dopo essere stato per 15 anni il responsabile

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente dell'ufficio stampa fiction, in sordina e senza una motivazione non si vide rinnovare il contratto. Al suo posto si susseguirono in pochi anni una girandola di successori, tra i quali un giornalista de *IL TEMPO*, un redattore dell'ANSA e una giovane 'professionista della comunicazione'. Di anno in anno l'autonomia e l'importanza della struttura fiction di Roma vennero sempre più limitate dalla Direzione di Milano finché, dopo aver imposto il trasferimento coatto di decine di dipendenti romani a Cologno Monzese, Mediaset decise di chiudere la storica sede di via Aurelia Antica dopo oltre 20 anni di attività.



Ivana Mrazova, Nicola Savino e Katia Follesa

come il *Commissario Montalbano* che, poche settimane fa, ha raggiunto oltre 11 milioni di telespettatori con il 45% di share. I confronti con RAI Fiction, diretta fin dal settembre del 2012 da Eleonora Andreatta, sono impietosi. A dicembre 2017, su Canale 5, la fiction *Rosy Abate*, ennesima serie siculo-mafiosa ideata e prodotta da Pietro Valsecchi, ha avuto un ascolto medio del 19.8% con meno di 5 milioni di spettatori a puntata, tranne l'ultima che è arrivata a 5.291.000. Negli stessi giorni su Rai1 la fiction *Scomparsa*, con Vanessa Incontrada, ha registrato oltre sei milioni di telespettatori a puntata, di-



2018. Le ruspe abbattono la vecchia sede Mediaset di via Aurelia Antica, al suo posto sorgeranno dei palazzi

hanno avuto degli ascolti non proprio esaltanti (per usare un eufemismo...)” (www.tvblog.it/post/1310078/il-segreto-dellinsuccesso-delle-fiction-mediasset). “Non è stato un anno da incorniciare almeno per le fiction Mediaset, quello che sta per concludersi. Alcuni dei titoli più attesi, seppur accolti in casa come dei veri e propri successi, sono stati invece dei flop in alcuni casi a dir poco clamorosi” (www.ultimenotizieflash.com/gossip-tv/fiction-serie-tv/2016/12/30/ascolti-tv-2016-le-5-fiction-mediasset-con-ascolti-bassie-flop-clamorosi). Una situazione ammessa dallo stesso Piersilvio Berlusconi alla presentazione dei palinsesti del 2018: “Sul fronte fiction c'è stato un rallentamento, ed è giusto ammettere che è finito un ciclo”. Da circa un anno il nuovo responsabile della fiction Mediaset è Daniele Cesarano, un 56enne già capo editor della *Taodue*, ma, sebbene ogni produzione sia piena zeppa di *producer*, *editor* e delegati vari, gli ascolti restano al palo. Si dice che il pubblico si frammenti ogni sera tra canali digitali, piattaforme, internet e *pay tv*, ma ciò non spiega come mai gli spettatori si ricompattino davanti al televisore quando ci sono fiction



Matteo Spinola, responsabile fiction Reteitalia fino al 1999

Oggi la situazione, come si legge sul sito aziendale, è che: “...nell'area milanese opera il 74% dell'organico, distribuito nelle sedi di Cologno Monzese, Segrate e Lissone” (www.mediasset.it/corporate/impresa/risorseumane_it.shtml?2). Sradicata da Roma e malvista a Milano, dove si è sempre preferito puntare sull'intrattenimento fatto in studio, più economico e meno rischioso per gli investitori pubblicitari, la fiction Mediaset è andata in crisi: “Limitiamoci ai fatti: nel 2016 tutte le serie tv italiane proposte da Canale 5 (Tutti insieme all'improvviso; Non è stato mio figlio; Fuoco amico TF45; Ero per amore, Romanzo Siciliano, Matrimoni e altre follie)



Studi Mediaset di Cologno Monzese

ventati 6.811.000 nell'ultimo appuntamento, con il 28.7% di share. Sarebbe bello se un giorno, dopo tanti cambiamenti e scelte sbagliate, Mediaset dedicatesse uno *Special* alle fiction prodotte negli anni '90. Sarebbe un'occasione per ripensare a una parte fondamentale della sua storia, e ricordare le tante professionalità interne e le competenze legate all'esperienza stupidamente disperse negli anni.

Andrea David Quinzi

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

La televisione del nulla e dell'isteria (XIV)

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

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

(Profezia avverata)



Alessandro Cecchi Paone



Alessia Marcuzzi



Alfonso Signorini



Antonella Clerici



Marco Amleto Beilelli noto come divino Otelma



Barbara D'Urso



Fabio Fazio



Gigi Marzullo



Fabrizio Frizzi



Bruno Vespa



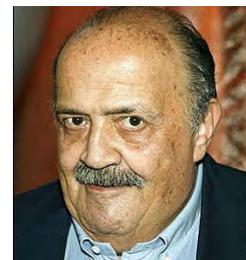
Maria De Filippi



Mario Giordano



Massimo Giletti



Maurizio Costanzo



Vittorio Sgarbi



Simona Ventura



Teo Mammucari



Mara Venier



Mara Maionchi



Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente



Gigi e Ross



Gialappa's Band



Tiziano Crudeli



Angela Troina (Favolosa cubista)



Luca Barbareschi



Cristiano Malgioglio



Platinette (M. Coruzzi)



Daniela Santachè



Rocco Siffredi



Iva Zanicchi



Emilio Fede



Valeria Marini



Alba Parietti



Vladimir Luxuria



Paola Pirego



Morgan Marco Castoldi



Flavio Briatore



Antonino Cannavacciuolo



Alda D'Eusanio



Alessandro Sallustri



D. Parenzo e G. Cruciani



Lele Mora



Maurizio Belpietro



Federica Panicucci



Patrizia De Blank & f.



Vittorio Feltri



Mario Adinolfi



Piero Chiambretti



Loredana Lecciso



Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Mario Monicelli. Uno dei nostri

“Ciao Mario la faremo ‘sta rivoluzione...!”

“Quello che in Italia non c'è mai stato, una bella botta, una bella rivoluzione, Rivoluzione che non c'è mai stata in Italia... c'è stata in Inghilterra, c'è stata in Francia, c'è stata in Russia, c'è stata in Germania, dappertutto meno che in Italia. Quindi ci vuole qualcosa che riscatti veramente questo popolo che è sempre stato sottoposto, trecento anni che è schiavo di tutti.”



25 marzo 2010. Raiperunanotte. Il nostro grande si esprime in modo molto critico nei confronti della società odierna. Oltre alle numerose opere di indiscutibile valore artistico Monicelli ha stupito intervenendo più volte in manifestazioni, come nel “No B day” pronunciando parole molto dure contro l'intera classe dirigente, o realizzando un cortometraggio di protesta contro i tagli alla cultura e all'istruzione. Nonostante i suoi novantacinque anni continuava ad avere uno spirito combattivo, e a rivolgersi al popolo e specialmente ai giovani con una grande fiducia nei loro mezzi, vedendo in loro la possibilità di un cambiamento. I giovani sfilarono in corteo con lo striscione che lo ricordava.

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinema'

Magazine on-line di cinema 2015

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, Nando Scanu

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

Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:

www.cineclubroma.it

La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani

Grafica e impaginazione Angelo Tantarò

La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:

Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.

Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.

Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com

per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)

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

www.cineclubromafedic.it

www.cineclubroma.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.lacinetecasarda.it

www.retecinemabasilicata.it/blog

www.cinmafedic.it

www.movementu.it

www.giornaledellisola.it

www.passaggidautore.it

www.cineclubalphaville.it

www.conseguenze.org

www.educinema.it

www.cinematerritorio.wordpress.com

www.centofiori.de

www.sentieriselvaggi.it

www.circolozavattini.it

www.facebook.com/diaridicineclub

www.facebook.com/diaridicineclub/groups

www.officinavialibera.it

www.ilpareredellingegnere.it

www.AAMOD.it/links

www.gravinacittaaperta.it

www.ilclub35mm.com

www.suburbanacollegno.it

www.anac-autori.it

www.asinc.it

www.usnexpo.it

www.officinakreativa.org

www.monseratoteca.it

www.prolocosangioannivaldarno.it

www.cineclubgenova.net

www.quartaradio.it

www.centroesteticolacrisalidesassari.it

www.losquinchos.it

www.associazionearc.eu

idruidi.wordpress.com

www.upeurope.com

www.domusromavacanze.it

www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com

www.rivegauche-artecinema.info

www.isco-ferrara.com

www.lerimesse.it

www.bookciakmagazine.it

www.bibliotecadelcinema.it

www.cagliarifilmfestival.it

www.retecinemaindipendente.wordpress.com

www.cineforum-fic.com

www.senzafrontiereonlus.it

www.hotelmistral2oristano.it

www.ilgremiodelsardi.org

www.gruppofarfa.org

www.amicidellamente.org

www.carboniafilmfest.org

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.cinergiaamatera.it

www.calamariunion.it

www.cineconcordia.it/wordpress

www.parrocchiamaterecclesiae.it

www.manguarecultural.org

www.infoficc.wordpress.com

www.plataformacinesud.wordpress.com

www.hermaea.eu/it/chi-siamo

www.tottusinpari.blog.tiscali.it

www.alexian.it

www.corosfigulinas.it

www.cineclubpiacenza.it

www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub

www.crcposse.org

www.cineclubinternazionale.eu

www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it

www.cinemanchio.it

www.cineclubclaudiozambelli.org

www.bandapart.altervista.org/diari-di-cineclub

www.laspeziashortmovie.wordpress.com

www.laspeziaoggi.it

www.bibliotecaviterbo.it

www.cinalmese35.com

www.cinenapolidiriti.it

www.unicaradio.it/wp

www.cinelatinotrieste.org

www.suonalaancorasam.wordpress.com

www.cosedaintolleranti.it



ISSN 2431-6733



1 772431 673900