

itagli-a si itagli-a no

e i tagli sulle accise?



Pierfrancesco UVA

"itagli-a si itagli-a no. E i tagli sulle accise?" (2023) di Pierfrancesco Uva

Il documentario cinematografico come valore etico



Angel Quintana

In un paragrafo del suo libro *Storia naturale della distruzione* (1999), lo scrittore tedesco Winfried Georg Sebald (Wertach, 18 maggio 1944 – Norfolk, 14 dicembre 2001) riflette sulla presunta legittimità dei bombardamenti che gli Alleati fecero in modo

totalmente distruttivo particolarmente in alcune città tedesche, e scrive: “Un popolo che aveva avuto la responsabilità indiretta di aver ucciso e violentato fino a far morire milioni di esseri umani, non poteva pretendere dalle potenze vincitrici nulla che non avesse avuto a che fare con la tragica logica militare che avrebbe portato poi alla distruzione totale delle città tedesche”. Il paragrafo ci sembra per certi aspetti assai emblematico, in particolare per la riflessione sulle ragioni del mutismo del popolo tedesco che aveva guardato stoicamente sulle rovine delle proprie città. Il loro silenzio è apparso, per stare nel quadro della guerra, come il silenzio dei vinti, di quelli che

non potevano neppure protestare, denunciare o concludere di essere stati gli sconfitti della tragica guerra. Tale colpevolezza emergeva come un marchio preciso dentro al popolo tedesco, giacché la supposta concausa dell'azione alleata imponeva la giusta distruzione del nemico. L'aviazione alleata distrusse Dresda, Colonia, Rostock e altre città tedesche perché combatteva contro il nazismo per un non preciso alto concetto di libertà. Tuttavia, al di là delle possibili giuste cause, nascono comunque molti dubbi su quelle azioni che hanno avuto a che fare con altri supposti principi etici. Perciò egli si chiede e chiede a tutti noi, si può considerare moralmente accettabile utilizzare la vita dei civili come strumento in una guerra? È pensabile giustificare la distruzione di massa in nome di un ideale morale superiore? Lo scrittore tedesco Sebald volle entrare nel merito di queste domande senza risposta pubblicando questo saggio, il cui scopo voleva essere quello di contestare sostanzialmente l'oblio e ricordare che i vincitori si erano comunque macchiati del massacro di tantissimi innocenti civili tedeschi, con la giustificazione che la salvezza dell'Europa colpita dalla devastazione e dalle ingiustizie del nazismo passava solo attraverso la sua piena punizione. Nato nel 1944 a Wertach, una piccola città della Baviera che non fu particolarmente colpita dai bombardamenti, G.W. Sebald si trasferì successivamente alla guerra in Svizzera finendo per diventare professore all'Università di Norwich, fino alla sua tragica morte avvenuta a causa di un incidente



Bombardamento di Dresda



La distruzione di Berlino

stradale nel 2001. Il brillante scrittore di Austerlitz ebbe inoltre ad affermare che, a differenza di altri bambini nati durante la guerra, non aver vissuto in una città trasformata nelle sue rovine ha fatto sì che la sua infanzia non sia stata caratterizzata da un colpevole silenzio. Nella parte introduttiva del libro *Storia naturale della distruzione*, Sebald ebbe a scrivere: “Sono cresciuto con la sensazione che qualcosa mi fosse stato nascosto, a casa, a scuola e anche dagli scrittori tedeschi, i cui libri leggevo nella speranza di poter imparare di più sulle mostruosità presenti sullo sfondo della mia vita”. Questo silenzio non ha solo nulla a che fare con il modo in cui la società tedesca ha nascosto o sublimato la sua colpa durante la fase successiva del cosiddetto miracolo economico, ma anche con le ragioni per le quali quella società ha celato diversi fatti fondamentali utili a comprendere la dimensione della distruzione che ha accompagnato la disfatta tedesca. Più tardi, quando Sebald si stabilì in Inghilterra, egli ebbe modo di sentire le parole di Winston Churchill che ebbe ad affermare che le bombe sganciate dai militari britannici su diverse città tedesche, non erano altro che



Adelphi eBook

W.G. Sebald

STORIA NATURALE
DELLA DISTRUZIONE



del male prodotto dal nazismo. Sebald constata che durante i bombardamenti molte di queste vittime furono considerate come il risultato della “punizione di un’istanza superiore con la quale non c’era nessuna possibilità di remissione”. La società tedesca stette in muto silenzio e cercò l’oblio in una sorta di coperta che provava a nascondere tutto, poiché solo il silenzio si imponeva in quanto la parola non poteva raccontare tutto l’orrore avvenuto. Nell’affrontare questo aspetto, Sebald contesta l’oblio perché “è vero che si vive più felici senza memoria, ma se si cerca di fuggire da essa si finirà per spararsi alle spalle”.

Senza citare direttamente l’opera di Sebald, al segue a pag. successiva



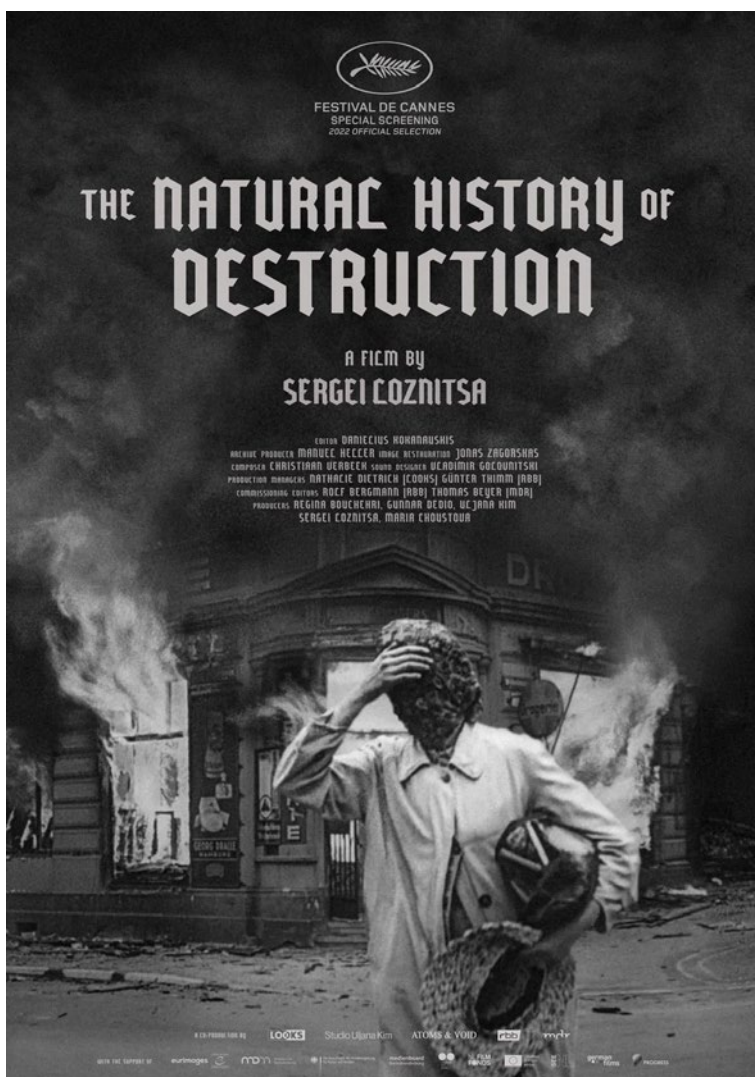
Sergei Losznitza

“una forma di suprema giustizia poetica”. Da ciò, per poter fare giustizia contro le barbarie del nazismo, era necessario massacrare la popolazione civile, distruggere città di una straordinaria bellezza storica e imporre l’idea che la punizione estrema fosse il risultato finale

segue da pag. precedente di là del riferimento esplicito al titolo, Sergei Losznitza (Baranavichy, Bielorussia, 5 settembre 1964) ricostruisce con immagini cinematografiche d'archivio lo sviluppo di questa storia di devastazione, dando forma a una memoria visiva incentrata sull'orrore umano.

Il metodo utilizzato da Sergei Losznitza per il suo documentario cinematografico si sviluppa complessivamente in tre atti. Il regista inizia il film con immagini che precedono la guerra, mostrando la preparazione al conflitto con le esercitazioni, per poi finire col mostrarne tutte le sue conseguenze. È lo stesso metodo utilizzato per l'altro suo film *Babi Yar. Context* (2021), dove ha mostrato la vita a Kiev prima dell'invasione e dell'assedio tedesco, l'esecuzione di massa degli ebrei in una cava alla periferia della città e gli effetti di questo massacro svelati dal processo intentato dai sovietici subito dopo la guerra. Nel suo film *Storia naturale della distruzione* (Germania, 2021), Sergei Losznitza mostra inedite immagini d'archivio, si concentra dentro queste, le seleziona e le ordina in modo tale da articolare un messaggio potente, dal quale poi parte per aprire un dibattito storiografico basato su

un modo di osservare il passato che spesso tende a modificare la storiografia ufficiale. Losznitza digitalizza le immagini fissate su pellicola, le ripulisce dalle tracce del tempo, le completa col sonoro usando effetti speciali, lasciando poi che sia il susseguirsi naturale delle immagini – senza alcuna voce fuori campo – a imporre una chiara visione alle dimenticanze della memoria. Il film di Losznitza inizia con le immagini del popolo tedesco in festa: la gente fa acquisti, cammina e beve, tra diversi ambienti si riconosce la passeggiata berlinese di 'Unter den Linden'. Le immagini appaiono come se si trattasse di un tempo spensierato prima della completa devastazione. Dopo, il film fa vedere le fabbriche che producono proiettili, mitragliatrici e bombe per bombardare. Si vede successivamente il generale Montgomery che incontra i produttori delle armi, affermando che stanno fabbricando le armi più potenti del mondo. Subito dopo Winston Churchill pronuncia un discorso alla nazione ricordando che le fabbriche di armi tedesche stanno per essere distrutte, ma sollecita la popolazione civile ad andare a



rifugiarsi in campagna per sfuggire ai bombardamenti tedeschi, in modo che così "possano da persone salve assistere alle loro case bruciare". Le immagini del bombardamento durano fino a quando la vittoria tedesca sembra quasi materializzarsi. Possiamo assistere ad alcuni discorsi dei capi della dirigenza tedesca. A seguire si vedono gli operai che lavorano sulla costruzione e l'assemblaggio degli aerei per il trasporto di bombe micidiali. Si vedono ancora operai che svolgono il loro compito in completo silenzio, rispettando il ritmo imposto dalle fabbriche, senza che appaia evidente

di macerie, e a ciascuno di Dresda 42,8". Sergei Loznitza è nato in un villaggio della Bielorussia situato vicino al confine con l'Ucraina, ma già in giovanissima età ebbe modo di stabilirsi a Kiev per studiare. In seguito ha iniziato la sua carriera come documentarista cinematografico a San Pietroburgo. Dall'inizio dell'invasione russa dell'Ucraina, Loznitza ha combattuto contro l'ipocrisia di certi organismi statali di fronte alle notizie propagandistiche sul conflitto, decidendo di abbandonare l'*Accademia Europa de cine*. Nel suo documentario *Storia naturale della distruzione*, il regista

scava anzitutto nella memoria del passato tedesco, ma ci racconta in parallelo anche delle bombe russe che cadevano su Kharkov o Mariupol mentre montava questo suo film.

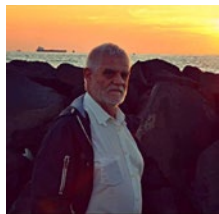
Aver fatto riemergere queste immagini dal passato, ci ricorda Loznitza che la storia umana che distrugge se stessa continua a ripetersi, che i proclami rimangono fine a se stessi e che le popolazioni innocenti sono costrette sempre a scappare o altrimenti morire impunemente.



"Babi Yar. Context" (2021) documentario di Sergei Losznitza

Àngel Quintana

C'era una volta il comunismo



Natalino Piras

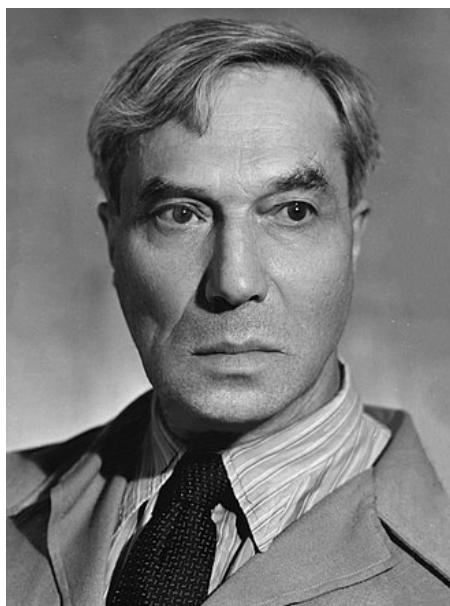
«Il fatto è che, per tornare all'assunto, non è mai esistita una rivoluzione capace di salvaguardare quanti in lei hanno creduto e per la sua causa, quella dei poveri e degli oppressi, dei dannati della terra, si sono battuti. In questo, la storia del cinema, è come un sismografo, meccanismo perfetto e cronaca fedele del prima, del durante, del terribile dopo: dalla *Corazzata Potëmkin*, di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, ambientato nella prima rivoluzione russa del 1905, a quanto tra film a soggetto e documentari in presa diretta o realtà ricostruita dicono di quanto orrore siano stata causa l'invasione sovietica, rivoluzione esportata, in Afghanistan. I talebani, rivoluzionari al contrario, tagliagole che legittimano il loro status con il Corano, che Allah instaurano con la violenza, cieca, sanguinaria, ideologicamente annullante la dignità della persona, pari a quella della rivoluzione dei tempi del compagno Mao. *L'ultimo imperatore* (1987) di Bernardo Bertolucci dà piena rappresentazione di questo tempo dove l'assurdo sostituisce sorti altrimenti destinate a essere magnifiche e progressive. Nessuna liberazione in quella rivolta, nessuna garanzia individuale che non dipenda dall'arbitrio di quanti fanno strame del diritto-dovere dell'eguaglianza». Così, qualche tempo fa, in un pezzo, qui su **Diari di Cineclub** (cfr n. 98 ottobre 2021), dove scrivevo di *Ottobre senza più rivoluzioni*.

Dobbiamo prendere atto che quanto, riportato da Lenin, sostiene che il comunismo è un luogo-tempo, un fattore che abolisce lo stato presente delle cose, per un mondo migliore, continua a restare una cosa possibile. Il reale, inteso come socialismo storico, è la negazione del principio leninista che tanti cuori ha infiammato, tante menti ottenebrato nel mentre che diceva di illuminarle. L'orrore della guerra in Ucraina in corso, che è pure una guerra civile, portata da un paese che fu l'Urss, realizzazione del socialismo reale per antonomasia, contro una delle sue componenti, lo dimostra. L'aggressione della Russia di Putin, che fu comunista, spia del Kgb sovietico, contro l'Ucraina, una delle più importanti repubbliche socialiste sovietiche, è là, in faccia a noi, in tutto il suo orrore. Né Putin, come spia agente in nome di un principio superiore, pure identificabile nella rivoluzione come necessario atto di violenza (è una delle frasi di Mao che scorre all'inizio di *Giù le testa* diretto da Sergio Leone nel 1971 e ambientato nella rivoluzione messicana, fallita, di Villa-Madero-Zapata agli inizi del Novecento), ha come archetipo il generale Evgraf fratellastro del *Dottor Zivago* nel film (1965) di David Lean tratto dall'omonimo romanzo di Boris Pasternak, interpretato da Alec Guinness. È lui, Evgraf, una vita votata alla rivoluzione leninista che ha l'Ottobre 1917 come fulcro, che riesce, seppur temporaneamente

a salvare Zivago (Omar Sharif) e la famiglia, Lara (indimenticabile amante cui dà volto e corpo Julie Christie) compresa, dal sopravveniente orrore del comunismo staliniano, la Siberia, qui solo evocata, come rovescio dell'ultima Thule.

Già, Pasternak. Emblematica la sua vicenda. Morì che aveva 70 anni il 30 maggio del 1960, a Peredelkino, una ventina di chilometri da Mosca. Il *dottor Zivago* gli valse il Nobel per la letteratura nel 1958. Ma non andò a Stoccolma per ritirare il premio. Gli fu impedito perché non risultava organico alla cultura sovietica ufficiale, allora in pieno dominio. Il Kgb operava affinché di Pasternak venisse oscurata la fama, diffamato il nome. Come altri non ossequenti, Pasternak era perseguitato dal regime che ebbe Stalin come archetipo e Breznev come stereotipo, una massa di indottrinati e paurosi a sostenere il socialismo reale. Pasternak pensava al suicidio. Lui lo definisce «la viltà dell'anima che cede all'eroismo del corpo». Un eroismo che il poeta esamina e magnifica patendo il socialismo reale. Pasternak, poeta immenso, in *Morte di un poeta* canta il suicidio di Vladimir Majakovskij (14 aprile 1930), che si sparò un colpo di pistola in testa perché tradito dalla stessa rivoluzione in cui aveva creduto, per cui si era totalmente speso: «In quale oscena notte uno stupido Golia ci partori: così grandi e inutili», sostiene Vladimir. Pasternak è in questa grandezza e in questa stupidità. È come il suo Zivago, alla cui morte, profetica proiezione per se stesso, folle «andavano e cantavano 'Eterna memoria' e quando si fermavano, sembrava che quel canto lo seguitassero i cavalli, lo scalpiccio dei piedi e i soffi del vento». Immensa folla, di morti e di vivi, ombre dell'eternità, e persone della storia. A dire del socialismo reale come condizione che ammazza i sognatori del comunismo possibile riportiamo qui *Morte di un poeta* nella versione italiana di Angelo Maria Ripellino:

«Non ci credevano pensavano: fandonie/ma



Boris Pasternak (1890 – 1960)

venivano a saperlo da due, da tre, da tutti./Si mettevano a fianco della riga/del suo tempo fermatosi di botto/case di mogli di impiegati e di mercanti/cortili e alberi sopra i quali/i corvi, nel fumo di un sole rovente/urlavano eccitati contro le cornacchie/perché le stolte d'ora innanzi non ficcassero/il naso nel peccato, alla malora...!/ Ma c'era sui volti/un umido scostamento/come nelle pieghe/di una riposta vangaiola./Era un giorno, un innocuo giorno, più innocuo/di una decina di giorni tuoi./Si ammuccchiavano allineandosi nell' anticamera/come se lo sparo li avesse messi in fila./Come se avesse, schiacciandoli, spruzzato da una chiavica/lucce e scardove uno scoppio/di petardi riposti tra i biodi./Come un sospiro di strati micidiali!/Tu dormivi, spiato il letto sulla maldicenza,/dormivi e cessato ogni palpito, eri placido.../

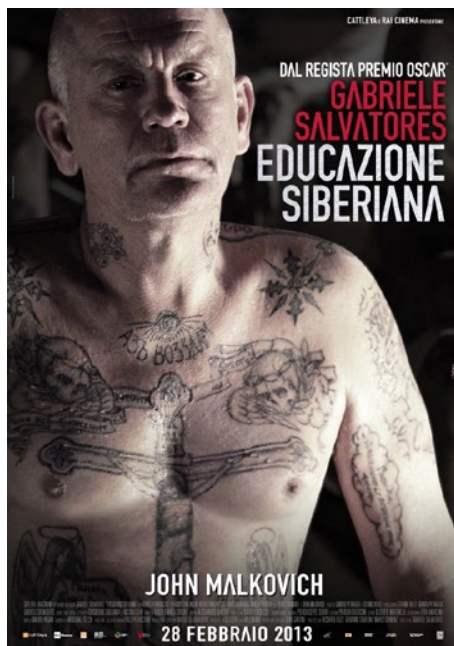
Bello, ventiduenne.../come aveva predetto il tuo tetrattico./Tu dormivi, stringendo al cuscino la guancia,/dormivi a piene gambe, a pieni malleoli/mischiandoti ancora una volta di colpo/alla schiera delle leggende giovani./Ti sei messo in loro ancora più sensibile,/perché le avevi superate d'un balzo./Il tuo sparo fu simile a un Etna/in un pianoro di codardi e di codarde»

La Siberia come rovescio dell'ultima Thule la rende forse *Educazione siberiana* (2013) di Gabriele Salvatores.

Qualche tempo conversavo in un bar con Nicolai Lilin, autore del romanzo da cui il film è tratto. Diceva Lilin della Russia di Putin da lui sperimentata e trascritta come cosa autobiografica nei suoi libri: i nuovi ricchi, la guerra ecena, la violenza. Dopo la caduta del muro di Berlino molte delle compressioni accumulate sotto il tallone dello stalinismo e dei suoi alternati disgeli erano implose frazionando e dividendo in tanti nazioni e clan quello che era stato l'immenso impero dell'Unione Sovietica. Lilin aveva le braccia coperte di tatuaggi e uno sguardo di allucinata durezza come quello di John Malkovich che in *Educazione siberiana* è nonno Kuzja: il capo clan di un popolo criminale disterrato da Stalin in una città che alterna appunto tempo di neve e di ghiaccio e tempo di disgelo. Vivono in un quartiere ghetto chiamato Fiume Basso e nonno Kuzja domina come educatore ad accipere il nemico a ferro freddo, al furto, alla rapina di scarpe e altri beni specie dell'Armata Rossa e poi dell'altrettanto odiata polizia postcomunista. Ma tutto deve essere spartito. A Fiume Basso non ci devono essere né droga né denaro. Qui basa l'educazione del nipote di nonno Kuzja, Kolima, del suo amico Gagarin, del loro gruppo, dalla fanciullezza alla giovinezza. Sperimentarono molta violenza, il carcere. C'è anche una donna, la ragazza Xenja, figlia del medico dell'ospedale locale, una «voluta da Dio» (anche in sardo era detto Missu 'e Deu chi era pazzo), a dividerli. A stabilire inseguimenti, a pretendere una resa dei conti nella foresta ecena, cacciando Kolima, arruolatosi nell'esercito russo, trafficanti di droga e musulmani. Dicono che tutto quello che Lilin dice di aver

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente



realmente vissuto sia una colossale invenzione, un mentire. *Educazione siberiana* è però una storia interessante. Porta in un mondo di gente a confine tra Occidente e Oriente che pensa e di conseguenza si comporta e agisce in maniera altrimenti impensabile. O forse rivela, così come è nella capacità della gente di Fiume Basso di fare e leggere i tatuaggi, quanto è ancora allo stato di compressione. Prima dello scatenamento della guerra in Ucraina, i compagni e i fratelli trasformati in un'armata di orchi, quali li vediamo, orrendi, nelle trilogie del *Signore degli anelli* (2001-2004) e dello *Hobbit* (2012-2014) di Peter Jackson da Tolkien.

Oltre che del nazismo e del suo terrore, tutta la saga tolkeniana di un medioevo possibile come somma dei tempi bui, dantesco e perciò reale, attinente alla storia, è metafora del fallimento della favola del comunismo come bene. È il male che si impone, nel mondo. È la contingenza della perpetuazione della schiavitù a scatenare la guerra, il genocidio, specie degli oppressi. Come in *Mission* (1986) di Roland Joffé che narra lo sterminio, opera di portoghesi e spagnoli, impotente la Chiesa di Roma, degli indios guarani nelle *reducciones*, comunismo ante litteram, fondate dai gesuiti nell'America Latina del Seicento.

In archetipo, per tornare alla guerra civile come segno del fallimento del socialismo reale (prima delle invasioni da parte dell'Armata Rossa sovietica di Budapest, di Praga, tutte bagnate di sangue, prima del fallimento della rivoluzione cubana opera di Fidel Castro e di Che Guevara, prima dell'esportazione di questo modello fallimentare nell'Africa che fu colonia dell'Europa) *Tierra y Libertad !*

(1995) grande film sulla guerra civile spagnola (1936-1939), opera di Ken Loach, oggi insieme a papa Francesco tra i maggiori rappresentanti della sinistra mondiale.

Tierra y Libertad ! contiene una grande verità storica: le divisioni e i conflitti all'interno della Sinistra provocano il dilagare dei fascismi. Con le conseguenze che hanno portato lo storico marxista Eric J. Hobsbawm a definire il Novecento appena passato «secolo breve»: compreso tra due guerre mondiali e gli orrori dei campi di sterminio.

Nel film di Loach c'è un ufficiale franchista fatto prigioniero dai volontari del Poum, gli anarchici libertari di tutto il mondo accorsi a combattere per la libertà (sempre il comunismo possibile) che nella sua postura idiotamente arrogante ricorda certi brutti ceffi leghisti. Un altro ufficiale, stalinista, spara a tradimento contro la combattente libertaria Blanca, uccidendola.

«Ogni giardino ebbe i suoi impiccati»: così Pablo Neruda in *Elegia dell'assenza* (1974), Pablo Neruda morto di dolore (o lo hanno ucciso?) il 23 settembre 1973, a dieci giorni esatti dal sanguinario golpe della bestia Pinochet, il tradimento del sogno di Unidad Popular, il socialismo buono, riformista, come quello di Madero, di Salvador Allende.

La rivoluzione messicana di Pancho Villa e di Emiliano Zapata interrata nelle riforme inattuata di Francisco Madero, è paradigmatica di questi fallimenti, a sua volta replicante, poco più di un secolo dopo, la presa della Bastiglia come inizio della Rivoluzione francese. Meno di 10 anni dopo, ottobre 1917, in Russia, i bolscevichi di Lenin prendono definitivamente il

potere, sbaragliando definitivamente tutti «i nemici del popolo» in uno zaristi, menscevichi, socialdemocratici e quanti il loro verbo, la loro autocratica visione del presente e del futuro non contempla come verità di partito. Le purghe staliniane iniziano molto prima di Stalin.

«Il cinema - scrivevo in *Ottobre senza più rivoluzioni* - tutto registra, tutto documenta, tutto ripropone. Quell'Ottobre messo a manifesto, *Oktyabr* (1928) ancora Sergej Michajlovič Ejzenštejn, esaltato cantato, diffuso globalmente in centinaia di migliaia di libri e giornali, teatro, arti visive, arti, film è ancora e sempre foriero di guerra, mai di pace. Tutto torna alla retorica della verità che è cosa diversa dalla difficile pratica della verità, che mai è appagante per l'individuo che abbia coscienza critica. Come icona esportabile, la Rivoluzione d'Ottobre ha reso universale il fatto che John Reed, americano di Portland, nell'Oregon, l'autore del best seller *I dieci giorni che sconvolsero il mondo* (*Reds* il film del 1981 diretto e interpretato da Warren Beatty) era l'unico straniero a essere sepolto nelle mura del Cremlino. Una fama infranta dopo che quelle mura, come il Muro di Berlino abbattuto nel 1989, messe giù le statue di Lenin e di Stalin, hanno smesso di essere nel segno della Rivoluzione ma il luogo che regge l'autocrazia, di Putin adesso, come continuazione di un sogno mai attuato: la ribellione degli oppressi, dei servi della gleba russi in nome di tutti gli umiliati e offesi del mondo trasformatisi in una massa di ossequenti, di burocrati, di spie, di tutto tranne che rivoluzionari.

Quasi un modello per quell'altro sogno infranto che fu nel 1979 la rivoluzione khomeinista in Iran, i pasdaran dell'infame «ayollah sotto i meli» (così *Lotta Continua*) quando era esule a Parigi che si è poi mostrato per quanto era veramente, un sanguinario teocratico, impostore con la forza del verbo islamico che annulla la speranza, elemento fondante di qualsiasi rivoluzione, di qualsiasi lotta per la libertà».

Noi siamo sempre sul pezzo. Attuali che più non si può. La nostra poetica è impastata di narrazione, di profezia, di combattere a mani nude contro il male nel mondo. Scrivevamo in *Diari di Cineclub* di un altro ottobre, quello del 2022 appena passato: «Bisogna prendere atto che l'esercito russo in Ucraina replica in maniera oggi più insostenibile quanto fecero le SS e la Wehrmacht naziste in tutti i territori occupati, l'esercito italiano in Eritrea e Abissinia, Jugoslavia, Albania, Grecia, i giapponesi che occuparono e stupraronò la Cina, i francesi in Algeria, gli americani in Vietnam. E altri eserciti di conquista in diversi altrove. Contro la follia della guerra altro non sappiamo se non scrivere della follia della guerra».

Natalino Piras



Fumetti e Giochi di ruolo

Uniti nel Sangue e nel Metallo



Nicola Santagostino

Warhammer40k, uno dei giochi di punta nel settore dei wargame, è uno dei setting più pop che si possano immaginare. Costruito agli inizi degli anni '80 da parte della Games Workshop per traslare in un contesto Sci-Fi i classici

trope del mondo fantasy di citazioni effettuando prima un grosso lavoro di decostruzione seguito successivamente da una vera e propria palingenesi a tema pop.

Ambientato nella nostra galassia in un Quarantesimo Millennio dove la civiltà umana è collassata da tempo immemore dopo aver conquistato le stelle, sviluppato tecnologie al limite della magia e aver colonizzato milioni di pianeti, questo oscuro futuro dove esiste solo guerra è un crogiolo di immaginario metal, citazioni da Dune, idee prese da riviste come MetalHurlant e l'inglese 2000 A.D.

Il mondo del futuro vede quindi un Imperium unificato sotto un governo corrotto fino al midollo dove l'abuso di potere e la prevaricazione sono pratiche comuni giustificate con la scusa della sopravvivenza a qualsiasi costo in un universo cupo e ostile dove esiste soltanto guerra.

E in tutto questo contesto la Games Workshop si è impegnata fin da subito a traslare le specie comuni nei mondi fantasy all'interno del setting, adattandole e modificandole per donare loro un tocco unico e alieno: dalla specie Aeldari, gli elfi, ormai in decadenza da troppo tempo e divisa in più fazioni ai bizzarri Ork, una rivisitazione spaziale, allo stesso tempo buffa e crudele dei tanto amati orchi, fino ad arrivare ai nani, che nelle prime edizioni venivano chiamati con il termine dispregiativo Squat.

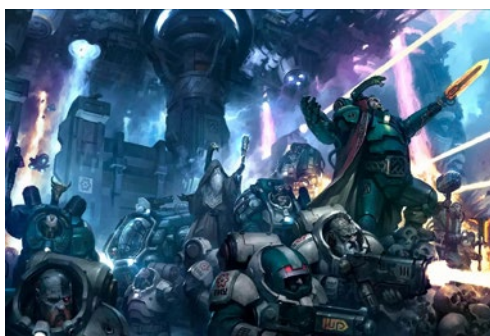
Gli Squat originali erano stati trattati come una variante della specie umana adattatasi ai pianeti del centro della Galassia, esattamente come gli Ogryn (basati sulla figura dell'Ogre) o i Ratling (una versione degli Hobbit/Halfling)

questa specie era legata all'Imperium e non venivano considerati alieni in modo tale da poter essere alleati dell'Imperium, fazione notoriamente xenofoba.

Cancellati con una scusa ormai qualche decade fa, gli Squat sono stati reintrodotti recentemente con una grande operazione di riscrittura che purtroppo si è scontrata con un fallimento a livello di design e di gestione dei rapporti con la community dei fan del wargame, ma questo non toglie il valore dell'operazione e dei temi che sono stati introdotti.

I Kyn, il nuovo nome che è stato dato a questa specie basata su cloni umani modificati, sono una bellissima decostruzione della classica società nanica traslata in un contesto spaziale e rielaborata in modo tale da risultare aliena e familiare, dove la raccolta risorse è un qualcosa che si fa per dovere verso gli altri, coloro che vengono mandati fuori dalle Rocche sono considerati eroi poiché porteranno sempre con sé la malinconia di lasciare la loro casa e dove il Rancore non è basato su un concetto astratto di onore ma sul mancare di rispetto ai propri Fratelli e Sorelle.

Una società basata non sulla sopravvivenza



I-Kyn-entrano-in-battaglia

ma sulla mentalità del sopravvissuto, dove questi cloni prodotti dal Crogiolo della loro Rocca sono legati da un senso del dovere e della responsabilità, dove le loro anime e i loro corpi sono stati modificati e "induriti" dai Votann, le intelligenze artificiali dell'età dell'oro della Terra che si occupavano della gestione delle prime gigantesche arche spaziali, dove la Famiglia è un legame che travalica qualsiasi cosa perché tutti sono disposti al sacrificio, ma nessuno è sacrificabile.

Premetto subito che da qui in avanti stiamo entrando nel campo della speculazione anche perché uno dei punti di forza di Warhammer40K consiste proprio nel lasciare molte cose non dette motivando con la totale distruzione di gran parte degli archivi della storia passata.

Il fatto che la società dei Kyn sia divisa in Leghe di cui ogni singola Famiglia porta con fierezza i colori e i simboli ricorda ovviamente la struttura più classica delle Gilde dei nani se non fosse che a un occhio più attento, quelle rune ricordano molto dei loghi, dei veri e propri brand, di megacorp minerarie alla Weyland-Yutani di

Alien, aziende che molto probabilmente hanno mandato i Votann insieme a dei robot e a masse di materiale per creare cloni nella galassia centrale come forza lavoro e di esplorazione. Cosa anche intuibile dal tipo di progetti per equipaggiamento molto specifico che i Votann possiedono nei loro archivi, E non è difficile ipotizzare che quando la Terra è caduta e nessuno ha richiamato le navi a casa queste si sono trovate nel vuoto cosmico in mezzo a uno degli ambienti più ostili all'umanità.

Abbandonati, perduti e soli.

E in questa solitudine spaziale mentre i loro Votann, le gigantesche Intelligenze Artificiali che sono il centro della società, lentamente diventavano senescenti, mentre la loro storia si perdeva nei meandri del mito, mentre un universo ostile colpiva duro in un universo che viene spesso definito solo come un eterno conflitto, i Kyn hanno trovato la più grande forza possibile, quella che chiunque sia sopravvissuto all'orrore e alla disperazione ha prima o poi imparato: l'importanza del non essere della connessione con gli altri.

Le Leghe di Votann, al di fuori delle polemiche legate alle meccaniche in ambito di gioco vero e proprio sono un'aggiunta incredibile all'interno del storia e della narrativa dell'universo di Warhammer40K che alleggerisce almeno in parte in parte il tono, fortemente privo di speranza per il futuro, per mostrarci uno dei temi che da fin troppo tempo la casa editrice aveva messo da parte per spingere verso un Imperium ben più distopico di quello che avrebbe dovuto essere: nessuno sopravvive da solo.

Fratelli nel sangue e nel ferro, cloni e AI buttate in pasto a una Galassia indifferente che hanno trovato un nuovo senso davanti al vuoto, al gelo e al silenzio cosmico nella fiducia, nel dovere, nell'onore e nel ricordo.

E mentre nella realtà il nostro mondo lentamente va a fuoco mentre gli esseri umani si scannano come animali feroci su una palla di fango per cose che non varranno niente, prima o poi i Kyn, come nella migliore tradizione del linguaggio pop, appaiono quasi come una lezione che ci viene passata dall'inconscio collettivo.

Gli Avi ci osservano.

Sta a noi decidere se essere degni di tutto il bello che rappresenta la nostra società, di riconoscere la nostra appartenenza a una fratellanza universale come un dovere verso questa Rocca che chiamiamo casa e di essere un giorno anche noi degni di fungere da esempio per chi verrà dopo.

O possiamo lasciare che il Vuoto divorì tutto e che la nostra specie sia solo l'ennesimo granello di polvere spazzato via dall'egoismo e dalla stupidità di chi non riesce a pensare al futuro con responsabilità.

Gli Avi ci osservano.

Un giorno forse lo diranno pure di noi.

Nicola Santagostino



I simboli delle Leghe Kyn

Werner Herzog. The fire within: a requiem for Katia and Maurice Krafft



Tonino De Pace

Il regista tedesco, figura che ci sembra appartenere sempre di più ad un passato ancora non finito e assomigliare negli anni ad una figura ascetica e progressivamente lontana da ogni rumore di fondo della nuova civiltà della tecnologia, è di nuovo tornato su temi a lui cari, quello delle passioni umane, ma anche quello di una bellezza naturale romanticamente malefica e per questo magnetica per l'uomo nel suo riservare lo spettacolo della vita e quello della sua mortale potenza.

Katia e Maurice Krafft furono una coppia nella vita e nello studio dei vulcani. Girarono il mondo alla caccia di vulcani da osservare e fare propri in quella passione bruciante nella quale il lavoro si confonde con il piacere e lo studio diventa l'unico strumento possibile di assimilazione e di generazione di quella passione. Werner Herzog non poteva non essere attratto dalla vita della coppia che con (in)cosciente generosità si dava completamente alla ricerca in una sfida incessante e ininterrotta con la materia originaria della Terra. Fino a confondere, in una specie di sublimazione finale, i loro stessi corpi con l'esplosione piroclastica del vulcano Unzen in Giappone nel pomeriggio del 3 giugno 1991.

Il film di Herzog nel ricostruire con filmati d'epoca la biografia dei due ricercatori, ricomponde anche le ultime ore della coppia, che allertata dell'imminente esplosione del vulcano si era sistemata, insieme ad altri giornalisti e scienziati, nel lontano margine del vulcano per potere assistere e riprendere l'incombente spettacolare eruzione. Le cose andarono in modo imprevedibilmente inatteso e una colonna di materiale piroclastico composto da gas e particelle di lava ad altissime temperature si riversò sul terreno travolgendo le troupe facendo strage di quelle vite, comprese quelle di Marta e Maurice Krafft.

Il film di Herzog, che il regista fa ancora più proprio, come in altre occasioni, con la sua stessa voce narrante e quel suo inglese dall'accento tedesco - come già in *La Soufrière* (1977) o *Into the inferno* (2016) - racconta al tempo stesso della sua passione per ogni impresa umana estrema, tradisce il suo romanticismo dalle tinte forti in quella tradizione dello *sturm und drang* nella quale si sceglie l'irrazionalità gioiosa della passione piuttosto che la scelta dettata da una razionalità cerebrale. Tempesta e impeto, dunque, nella loro espressa concettualità sembrano adattarsi perfettamente al cinema di Herzog, l'instancabile regista

che ci ha sempre dimostrato come il cinema possa rompere i confini di ogni fantasia ritrovando nel reale la gigantesca magnificenza dello spettacolo. Questo film, realizzato con i materiali girati all'epoca in gran parte da Maurice Krafft e facenti parte dell'archivio dei due ricercatori, è stato presentato in anteprima in Italia Fuori Concorso al Festival di Torino, dopo un passaggio al DocLisboa 2022 e al festival di Telluride in Colorado, confermando le suggestioni che la filmografia del regista di Monaco ci ha insegnato a vivere. *The fire within* vive di quella potenza appassionata che è propria dell'autore, in una intricata elaborazione di temi che dalla vita allo studio, dall'amore alla morte, dalla sensualità della natura al proprio fondersi dentro questa spettacolarità mortale, sembrano annullare ogni razionalità scientifica in nome della quale si compiono quei gesti. Il cinema di Herzog, come già in altre occasioni, sa cogliere questa indefinibile battaglia tra la conoscenza e la paura, tra l'ardimento titanico dell'impresa e le ridotte



capacità umane, tra l'attrazione nichilista verso ciò che è irrefrenabile potenza e l'istinto di conservazione che ci appartiene. In questo furioso scontro di elementi confliggenti *The fire within* diventa anche appassionata narrazione di una romantica storia d'amore tra anime gemelle, un diario per immagini che sintetizza il tempo dentro il quale si coltivano le passioni comprese quelle amorose.

Al tempo stesso il film, come altri della sua corposa filmografia - *Grizzly man*, ad esempio - lavora sull'ancestrale confronto tra gli uomini e la natura, su quell'affidamento altrettanto istintivo che si origina dal cancellare con la passione ogni timore, superando l'istinto di conservazione. Scenari naturali che diventano palcoscenici tragici, gironi infernali nei quali riconoscere i lati oscuri della propria anima, spiritualizzazione dei sentimenti che animano le passioni. Per queste ragioni il cinema di Herzog sa annichilire il proprio spettatore, rinfocando ogni controversa vitalità sopita. Il cinema di Herzog diventa onda d'urto e sisma interiore, elaborazione non del lutto, ma della vita.

È in questa diametrica opposizione di suggestioni, di antiche e geneticamente tramandate paure, in questa antinomica osservazione del reale che sempre il cinema di Herzog ha saputo cogliere quel senso del vero che raramente brilla su altri schermi. Il suo cinema diventa lo spalancarsi di una porta, lo sbattere di una finestra dalla quale il panorama è l'abisso e solo pochi possono sporgersi senza farsi del male.

Tonino De Pace

Riordino degli archivi Rai. Barbara Scaramucci: la memoria audiovisiva è libertà



Stefano Macera

Talvolta leggiamo di programmi televisivi che hanno fatto epoca ma che sono andati perduti per sempre. O che, ritenuti tali per anni, sono stati poi ritrovati. Per molto tempo una precisa mentalità, incapace di coglierne il carattere di documento storico, ha provocato la loro dispersione. Fortunatamente, sul finire del secolo scorso si è affermata un'ottica diversa. Che ha permesso alla giornalista Barbara Scaramucci, alla guida di Rai Teche per 18 anni (1996-2014), di avviare e portare a considerevoli sviluppi l'attività di sistemazione degli archivi della tv pubblica nostrana. In questa conversazione per **Diari di Cineclub**, ella ci ha restituito alcuni aspetti della sua esperienza, non disgiunti da considerazioni circa il nesso tra memoria audiovisiva e cultura democratica.

Abbiamo notizia della perdita di alcuni programmi storici della Rai, inclusi celebri sceneggiati. Quando si è affermata la cultura della conservazione di questi materiali?

Diciamo che questa cultura si è affermata negli anni '90. Risale in particolare al 1996 la creazione di Rai Teche, la struttura volta alla tutela dell'enorme patrimonio di questo importantissimo polo culturale e della comunicazione. Tale passaggio si lega alla percezione che un'importante fonte della memoria collettiva rischiava di disperdersi.

Il lavoro di catalogazione è ancora in corso?

Dal 1998 si ha una catalogazione quotidiana, riguardante tutto quello che viene trasmesso. Per quanto riguarda le fasi precedenti, c'è ancora da fare. Gli archivi contengono più di un milione e mezzo di ore di trasmissione: il 50% è documentato e tracciabile, sul resto bisogna intervenire.

Questa attività quante persone ha coinvolto, nel corso del tempo?

Nei 18 anni in cui al progetto ho lavorato io, la squadra era nutrita. La componevano 120 interni, ai quali andavano aggiunti i non pochi esterni che collaboravano sulla base di appalti. A suo avviso, il patrimonio della Rai viene utilizzato con intelligenza?

Il modo in cui viene adoperato il materiale

dipende dai singoli autori e dalla loro ispirazione. Per dire, ci possono essere puntate di 'Techetechete' assai avvincenti e altre poco persuasive. Ma se si ragiona in termini di economia aziendale, il bilancio non può che essere positivo. Limitando molto le spese, si realizzano programmi che raggiungono un vasto pubblico e si mandano avanti soprattutto i palinsesti estivi. Certo, si possono verificare casi di ripetizione eccessiva degli stessi brani e forse si potrebbe valorizzare meglio la documentaristica. Complessivamente, però, il patrimonio in questione mi pare usato bene.

In un'intervista che ci ha concesso qualche mese fa,



Vincenzo Vita, presidente dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, si è espresso positivamente su due trasmissioni: Techetechete', per la sua ricostruzione del passato, e Blob, per la sua deformazione del reale.

Concordo, *Blob* è una trasmissione riuscitissima. Personalmente la ritengo la miglior documentazione della tv pubblica, ma anche privata. In più, essa non ha solo risvolti attuali, i suoi intenti satirici prevedono anche un confronto col passato, ovvero con quelle immagini dei decenni scorsi che possono farci riflettere su come eravamo.

Ultimamente si sta puntando molto sulla piattaforma streaming Rai Play. Secondo alcuni, però, in quest'operazione c'è un'ambivalenza. Da un lato Rai Play permette di confrontarsi con un materiale ampio, inclusi molti film d'autore, dall'altro sembra legittimare l'idea che certe cose non possano più esser viste in tv. Lei che ne pensa?

Dar vita a una piattaforma come Rai Play era assolutamente necessario, direi strategico, anche per raggiungere quelle fasce di pubblico che fruiscono maggiormente dei nuovi media. Per quanto attiene alle scelte editoriali, non si possono fare valutazioni al volo e sulla base di impressioni. Probabilmente alcuni prodotti sono



Barbara Scaramucci

considerati sempre meno adatti al pubblico della televisione tradizionale. Inoltre, va specificato che non tutto quanto è incluso negli archivi risulta immediatamente a disposizione dell'azienda. Essa ha i diritti in toto per quel che riguarda il materiale che va dal 1954 a metà anni '80. Per quanto concerne le fasi successive, diversi artisti hanno mantenuto i diritti sul materiale che li coinvolge.

Tornando su Techetechete': attorno al suo successo ci sono varie letture. C'è chi lo rinvia alla semplice nostalgia e chi fa riferimento alla consapevolezza della maggior qualità delle vecchie trasmissioni, soprattutto d'intrattenimento

Il pubblico di Rai Uno non è giovane, lo attestano diversi studi. Perciò un effetto nostalgia può esserci e magari per alcuni vedere questo programma è come ritrovare vecchie cartoline. Tale spiegazione non esclude l'altra. Ovvero la consapevolezza della qualità straordinaria di quella televisione, anche sul piano formale. Le scenografie dei programmi di An-



tonello Falqui sorprendono ancor oggi per la loro modernità, a volte anzi sembrano creazioni del futuro.

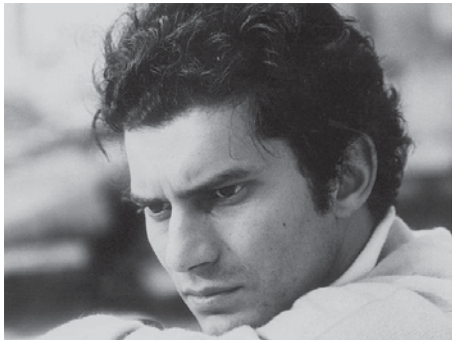
Perché oggi non si realizzano più programmi dello stesso livello? E' forse colpa della concorrenza della tv commerciale, che avrebbe spinto anche la Rai a realizzare programmi meno curati?

Ci può essere del vero in questa ipotesi, ma a mio avviso bisogna sempre ricordare tutto. La terza rete di Angelo Guglielmi, il canale di miglior qualità della tv italiana, nacque e si sviluppò proprio perché era iniziata la concorrenza da parte di Fininvest. Personaggi amati dal pubblico come Raffaella Carrà e Pippo Baudo a un certo punto passarono, sia pur

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente



Luigi Tenco (1938 – 1967)

temporaneamente, alla tv privata. Perciò si è aperto un canale non solo politicamente “di sinistra” ma anche con uno spiccato profilo intellettuale, così da conquistare un pubblico più esigente, che alle reti di Berlusconi non si sarebbe mai avvicinato. Poi, secondo me, c'è un problema a monte, da risolvere analizzando gli ultimi trenta anni non solo di tv, ma anche di letteratura, arte, cinema e teatro. Siamo sicuri che il decadimento riguardi solo la televisione e non l'intera società italiana?

Ci può indicare, nella sua esperienza, un motivo di particolare soddisfazione e un altro di rimpianto?

Una delle maggiori soddisfazioni l'ho avuta nel 2010, quando assieme alla redazione di Teche Gabriele Salvatore realizzò il documentario 1960. In relazione a questo lavoro ritrovammo immagini che si ritenevano perdute per sempre, come quelle concernenti l'apertura del Monte Bianco. Un mio rimpianto è di aver cercato per 18 anni, senza esito positivo, la serata del Festival di Sanremo del 1967 in cui Luigi Tenco cantò *Ciao, amore ciao*. Mi sono rivolta persino alla Procura della città ligure, supponendo che fosse stata sequestrata dopo la tragica morte del cantautore. Di certo quella serata andò in onda, ma se ne sono perse le tracce.

Per concludere: quali consigli darebbe a chi si appresta a continuare il suo operato?

Un consiglio lo rivolgerei anche a chi gestirà la Rai nei prossimi tempi, raccomandando di non lesinare in investimenti volti alla tutela del suo patrimonio. Ai futuri addetti alle teche consiglieri di studiare. La storia della tv va approfondita, perché è una parte della storia della nostra società: conoscerla bene aiuta a svolgere meglio il proprio lavoro, che ha un grande rilievo. Esso riguarda il mantenimento della memoria collettiva, ossia uno dei fondamenti della democrazia. Come diceva Milan Kundera in un paese senza memoria la libertà è a rischio.

Stefano Macera



“1960” (2010) di Gabriele Salvatore, un film di riprese d'archivio in cui vengono esposti tutti gli eventi più importanti accaduti in Italia nel 1960

Il cinema giallo italiano e i suoi antecedenti



Nino Genovese

Negli anni Sessanta e Settanta, sulla scorta delle varie “categorie letterarie”, nasce in Italia il cosiddetto “cinema di genere”, che incanta Quentin Tarantino, che quei film – considerati dalla critica meno “benevola” prodotti “artigianali” e, comunque, di serie B” – non solo li vede e li apprezza, ma ne trae anche ispirazione per i suoi lavori, molto “particolari” grazie anche a questi “ascendenti”.

In effetti, sono molteplici i generi che si sviluppano in quegli anni in Italia, con un grande successo di pubblico e un notevole riscontro economico, che fa la ricchezza di tanti produttori che così, proprio grazie a questi film, possono investire anche in prodotti più “impegnati” e culturalmente validi.

Vi è, innanzitutto, il cosiddetto “western all'italiana”, chiamato negli Stati Uniti “spaghetti western”, che rinverdisce il genere classico americano, ottenendo un grande successo perfino nel grande Paese dove il genere è nato, grazie ai film di Sergio Leone, ma anche di altri registi meno noti. Vi è il “peplum”, che comprende i film di argomento storico e mitologico, con i vari Ercole, Maciste, Ursus, ecc., ed ancora il “poliziottesco”, con numerose scene di violenza che si svolgono nell'ambito dei principali tessuti urbani; il genere “horror”, con film di registi che rispondono ai nomi di Mario Bava, Dario Argento, Riccardo Freda, Antonio Margheriti; la “commedia all'italiana”, di cui un sottogenere pruriginoso può considerarsi la “commedia sexy”. E, naturalmente, anche il “giallo”, termine solo italiano (in campo internazionale si parla di “thrilling” o di “noir”), che nasce quando, nel 1929, la casa editrice Mondadori pubblica una collana di libri polizieschi che avevano la copertina di colore giallo.



L'anno ufficiale di nascita del “giallo” nel cinema italiano viene considerato dagli storici il 26 gennaio 1963, data del visto di censura ministeriale e dell'uscita nelle sale italiane (e, poi, anche in tanti altri Paesi) del film *La ragazza che sapeva troppo* di Mario Bava, unanimamente riconosciuto come il film “apripista” di un genere squisitamente italiano, di cui fanno parte, oltre a Mario Bava, Dario Argento (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1970), Lucio Fulci (*Non si sevizia un paperino*, 1972), Riccardo Freda (*L'orribile segreto del dr. Hichcock*, 1962), Aldo Lado (*La corta notte delle bambole di vetro*, 1971), Umberto Lenzi e tanti altri; mentre per la televisione spiccano i nomi di Anton Giulio Majano, Daniele D'Anza, Vittorio Cottafavi, Luciano Emmer.

Ma una domanda molto “intrigante” può essere la seguente: cosa c'è stato in Italia – sempre a livello di film gialli – nel lunghissimo periodo che va dalla nascita del cinema fino al 1963? È questo l'interrogativo che sta alla base delle ricerche accurate ed approfondite di Antonio La Torre Giordano, che di recente (con la collaborazione di Manuela Maria Giordano e Fabio Petrucci), ha dato vita a un bellissimo volume di grande formato, molto bene articolato e ricco di splendide illustrazioni a colori, pubblicato per “AS Cinema” (Archivio Siciliano del Cinema), dal titolo *Cinema protogiallo italiano - Da Torino alla Sicilia, la nascita di un genere (1905-1963)*, con Prefazione di Enrico Magrelli (Edizioni Lussografica, Caltanissetta, 2022).

Attraverso questa accurata indagine, possiamo individuare i vari film, i registi, gli attori e le attrici, gli sceneggiatori, le Case di produzione e di distribuzione (da Torino a Palermo e Catania passando per Roma, Milano, Genova Napoli ed altre città), che, in circa cinquant'anni, anticipano quel genere “giallo-poliziesco”, che esplose soprattutto negli anni Sessanta.

Tra i primissimi film con risvolti gialli del periodo del muto troviamo *La malia dell'oro* (1905) di Filoteo Alberini, seguito da tanti altri film

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

diretti da registi ormai totalmente dimenticati, come Oreste Mentasti, Romolo Bacchini, Alberto A. Capozzi, Giovanni Enrico Vidali (che trae le sue opere più riuscite dai romanzi di Carolina Invernizio), e dai più noti Luigi Maggi, Arrigo Frusta, Carmine Gallone, Gustavo Serena e Ubaldo Maria Del Colle (regista, attore e sceneggiatore per diverse Case di produzione, oltre che produttore in proprio). Un ruolo importante è quello espletato da un regista abbastanza conosciuto, anche per la sua ecletticità, come Amleto Palermi, il quale, a Palermo (dove, da Roma, i genitori si erano trasferiti quando era ancora in fasce), scrive il soggetto e la sceneggiatura del film *La cassaforte n. 8*, diretto nel 1914 da Gian Orlando Vassallo, e successivamente scrive diversi soggetti e sceneggiature gialle; ed anche Vassallo, il regista del suo primo film, si specializza nel genere *mystery* o giallo che dir si voglia; e vi sono ancora molti "protogialli" diretti da un regista molto attivo per oltre quarant'anni, come Augusto Genina: questo solo per citare alcuni nomi fra i tanti che è possibile individuare in tutta l'epoca del muto, anche se molti dei film da loro diretti sono da considerarsi perduti.

In questo periodo, poi, spicca un personaggio molto "originale" e "particolare", che risponde al nome di Za-la-Mort, ladro gentiluomo, sentimentale e romantico, ma al tempo stesso spietato e crudele, cui offre il suo volto scavato e inquietante Emilio Ghione, che ne fa il protagonista di tanti film da lui stesso diretti, realizzati fra il 1914 e il 1924: sedici film, tra lungometraggi e serial, da *Nelly la gigolette* (1914) a *Ultimissime della notte* (1924), con in mezzo tanti altri singoli film e gli otto episodi del "serial" *I topi grigi* (realizzati fra il 1916 e il 1918), che ottengono un grande successo se non di critica, certo di pubblico, molto attratto da questo

tipo di film, incentrati sul mistero, gli intrighi, l'avventura, gli assassini, i colpi di scena, ecc.

Da notare poi, in modo particolare, due grandi "divi" del muto, che hanno anche lavorato insieme: Pina Menichelli (nata a Castoreale, in provincia di Messina, nel 1890) e Febo Mari (pseudonimo di Alfredo Rodriguez, nato a Messina nel 1881); la prima partecipa a diversi film di ambientazione gialla, mentre Mari contribuisce allo sviluppo del genere con il film *L'orma*, da lui diretto ed interpretato nel 1919.

Con l'arrivo del sonoro, aumentano in maniera esponenziale i film che si avvalgono di un contesto che si può definire senz'altro giallo. Alle soglie del sonoro, nel 1928, vi è *Villa Falconieri*, un film italo-tedesco diretto da Richard Oswald in collaborazione con Giulio Antamoro; invece, il primo film giallo italiano dell'epoca sonora è *Corte d'Assise* (1930) di Guido Brignone, cui seguono molte altre opere, in cui si cimentano anche registi affermati, come Alessandro Blasetti (con *Il caso Haller* del 1933), Mario Camerini (con *Giallo* del 1944, tratto da un racconto di Edgar Wallace), Raffaello Matarazzo, Camillo Mastrocinque, Giacomo Gentilomo, Domenico M. Gambino ed altri.

Da notare, però, che, durante il periodo fascista, a causa delle limitazioni censorie, che non vogliono che l'Italia venga identificata come un Paese di criminali, la maggior parte di questi film è ambientata all'estero.

Gialli avvincenti, poi, possono considerarsi anche film, alcuni dei quali apparentemente lontani dal genere, come *Ossessione* (1944), capolavoro di Luchino Visconti (tratto da *Il postino suona sempre due volte* di James M. Caan); *Il cappello del prete* (1944) di Ferdinando M. Poggioli (dal romanzo omonimo di Emilio De Marchi); *Il bandito* (1946) e *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947) di Alberto Lattuada; ed anche Pietro Germi si cimenta nel genere con *Il testimone* (1945), cui fanno seguito *Gioventù perduta* (1948) e *Un maledetto imbroglio* (1949, tratto da *Quer pasticciaccio brutto di Via Merulana* di Carlo Emilio Gadda). Anche il primo film di Bernardo Bertolucci, *La commare secca* (1962, tratto da un soggetto di Pier Paolo Pasolini) rientra agevolmente nel filone giallo, così come il primo di Damiano Damiani, *Il rossetto* (1960) e di Francesco Rosi, *La sfida* (1958); ma anche il terzo film di Michelangelo Antonioni, *I vinti* (1953), e *I colpevoli* (1957) di Turi Vasile, tratto dal dramma teatrale *Sulle strade di notte* di Renato Lelli.

Vi è poi un genere particolare, il cosiddetto "caper movies", sottogenere del filone giallo, che descrive storie di un gruppo di individui che organizza e mette in atto colpi criminali, di cui il primo film italiano può considerarsi il delizioso *I soliti ignoti* (1958) di Mario Monicelli, che dà origine a quella commedia italiana, con venature gialle, di cui fanno parte, per esempio, *Crimen* (1960) di Mario Camerini, con Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Nino Manfredi; *Il vedovo* (1959) di Dino Risi e *Il Commissario* (1962) di Luigi Comencini, entrambi

interpretati da Alberto Sordi; e, perché no?, anche *Totò Diabolico* (1962) di Steno, che costituisce una singolare, simpatica e ben realizzata parodia del genere giallo-poliziesco, con un formidabile Totò che interpreta ben sei personaggi diversi.

Ma quasi tutti i principali registi che operano nel periodo che va dalla nascita del cinema al 1963 girano parecchi lavori che si possono senz'altro definire "protogialli", così numerosi che è impossibile citarli tutti.

E – ovviamente – anche la televisione (che – com'è noto – nasce in Italia nel 1954), fa la sua parte; infatti, sono davvero molti – specie negli anni Cinquanta – gli sceneggiati basati su soggetti originali di impianto poliziesco o tratti da commedie gialle; in tale ambito, vogliamo almeno citare la figura del tenente Sheridan, interpretato da Ubaldo Lay, che spicca come protagonista della serie-TV *Giallo Club - Invito al poliziesco* (1959-1961), il cui notevole apprezzamento da parte del "nuovo" pubblico televisivo fa sì che la serie venga riproposta ancora, per oltre tredici anni; essa, inoltre, dà origine al film *Chiamate 22 - 22 Tenente Sheridan* (1960) di Giorgio Bianchi.

Giunti alla fine di questo nostro rapido *excursus* storico (che prende spunto ed avvio dal prezioso lavoro di ricerca di Antonio La Torre Giordano, sopra indicato), possiamo concludere con un'osservazione che, forse, potrebbe apparire banale, ma che non ci sembra del tutto "scontata": il genere giallo, appannaggio soprattutto dei Paesi anglosassoni (e, in particolare, dell'Inghilterra), risulta ben presente pure in tutta la storia del cinema italiano, dalle origini e dai primi tempi fino ad oggi, che attraversa con varie venature e sfumature, costituendo però un filone di grande successo, che – se ha il suo "imprimatur" e la sua maggiore consistenza numerica negli anni Sessanta – vi è presente senza soluzione di continuità, dando vita, fra l'altro, anche ad opere di rilevante livello artistico; ma, in ogni caso, pur sempre a storie di genere avventuroso, piene di intrighi e di misteri, tali da risultare sempre assai avvincenti per tutti gli spettatori, contribuendo, in tal modo, a fare amare non solo specificamente il genere giallo cui esse appartengono di diritto, ma anche tutto il cinema globalmente inteso: purché non dozzinale e raffazzonato, ma di buon livello qualitativo.

Nino Genovese

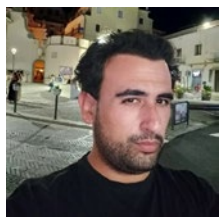


Emilio Ghione nel ruolo di Za la Mort



1959, nasce "Giallo Club". I Casi del Tenente Sheridan (Ubaldo Lay).

L'impiegata di papà, un film introvabile di Alessandro Blasetti



Gianmarco Cilento

Sono ancora molti i film italiani degli anni Trenta sui quali bisognerebbe scrivere molto, anche per invogliare le cineteche e le istituzioni al loro recupero. Su una produzione di oltre settecento film italiani girati tra il 1930 e il 1945, circa un centinaio di essi sopravvivono oggi in forma incompleta oppure sono andati perduti. E anche nella filmografia di Alessandro Blasetti, che è tra i più importanti cineasti del periodo, non mancano alcune opere parzialmente o del tutto irrimediabili. Quattro film del grande regista romano infatti oggi non sopravvivono integralmente o per nulla; è il caso di *Sole* (1929), il suo lungometraggio d'esordio di cui oggi restano solo undici minuti, oppure di *Nerone* (1930) con Ettore Petrolini protagonista, del quale rimangono solo 2/3. Ma ci sono anche due film allo stato attuale completamente irrimediabili: *Il caso Haller* (1933) e *L'impiegata di papà* (1934). Si trattava in entrambi i casi di remake di film tedeschi, girati in tempi rapidissimi; il primo in soli nove giorni, il secondo in quattordici. *Il caso Haller* era il rifacimento di *Der andere* (1930, di R. Wiene), mentre *L'impiegata di papà* della commedia *Heimkehr ins Glück* (1933, di C. Boese).

Vale la pena soffermarsi su *L'impiegata di papà* perché, nonostante la sua irrimediabilità, è una parentesi sottovalutata del corpus blasettiano e presenta molti aspetti interessanti, pur non trattandosi di una sceneggiatura originale.

La trama è la seguente. Carla (interpretata da Elsa De Giorgi) è l'agiata figlia del banchiere Monti (Memo Benassi), che chiede ed ottiene di poter lavorare presso l'azienda del papà, come dattilografa. A una condizione, che Carla rinunci ai vizi e ai (troppi) soldi di famiglia e di accontentarsi del solo stipendio, come le sue colleghe. Ovviamente a lavorare sul posto non ci sono solo donne, e Carla mette gli occhi su Renato (interpretato da Renato Cialente), uno dei pochi maschi che lavorano nell'azienda. I due iniziano a frequentarsi e sboccia l'amore. La ragazza però non ammette di essere la figlia del titolare, ma Renato comincia comunque a insospettirsi e avverte che tra la ragazza e il banchiere c'è qualche familiarità. Un giorno fa irruzione in casa di Monti e, trovandovi Carla, arriva a credere che la donna sia l'amante del banchiere. Sembra che scoppi il finimondo ma gli ovvi chiarimenti della donna risolveranno l'equivoco. Tutto finisce bene, secondo le più convenzionali regole dell'happy end, e Renato avrà anche il coraggio di dichiararsi di fronte al padre

della ragazza, confessando di volerla sposare. Nonostante la breve durata (68 minuti), il film doveva essere una commedia di gradevolissima atmosfera e una delle opere principali del cinema dei telefoni bianchi. Non mancavano ovviamente, come nel film di Boese, alcuni cliché da commedia edulcorata e di eccessivo sentimentalismo da pantofolai; il padre benestante, l'idillio totalmente innocente e la convinzione del raggiungimento della felicità più assoluta grazie al matrimonio, oltre che gli inevitabili equivoci, portati avanti fino alla fine della storia. Ma al di là di queste sfaccettature convenzionali, il film, come osserva giustamente anche Ennio Bisपुरi¹, è uno dei rarissimi casi in cui troviamo una sorta di Cenerentola al maschile nella produzione cinematografica del fascismo.

Parlando della pellicola quarant'anni dopo, Blasetti dirà con molta schiettezza, oltre al fatto di averlo girato per esigenze di denaro, "l'unica cosa da dire di quel film è che non è niente, non me lo ricordo nemmeno. L'unico ricordo carino è che ho fatto lavorare per la prima volta Maria Denis. E c'era di nuovo Benassi. E c'era Cialente, caro Cialente"². Tutti attori dei quali Blasetti aveva evidentemente un ottimo ricordo professionale. A Maria Denis, che apparirà anche nel successivo lavoro



tedesco", spendendo comunque ottime parole sulla regia di Blasetti, "la sua prontezza, il concetto dell'inquadratura, la dinamica dell'azione erano già di una modernità sconcertante. Blasetti aveva un senso del ritmo e dei tempi straordinario, da grandissimo musicista"³. Osservazioni che non possiamo che condividere; in tutti gli altri film del regista di quel periodo troviamo precisi al millimetro i raccordi di montaggio, la regola dei 180° e dei 30°, il raffinato uso del sonoro e la tutt'altro che rigida direzione degli attori.

Non tutte le recensioni all'uscita furono particolarmente positive, soprattutto per il fatto di essere un remake di un film tedesco. Ma in questa sede è doveroso citare un'allucinante recensione uscita su *Cinema Illustrazione* che fa rizzare i capelli per il suo aberrante e deleterio maschilismo, "roba d'origine germanica, come le pupattole di Norimberga, che tradisce la paternità per mille segni. Qui c'era un piccolo spunto che poteva essere sviluppato. La satira della donna negli uffici, ma nel senso polemico della recente campagna giornalistica. Avrebbe potuto servire come propaganda, contro l'invasione femminile nel campo maschile, deprecata dagli studiosi di fenomeni sociali ed economici"⁴.

A maggior ragione che possa aver dato fastidio alla stampa di regime per aver avuto il merito di far vedere la donna che lavorava, *L'impiegata di papà* non era affatto un film da perdere per strada, checché ne dicesse il suo regista dopo tanto tempo. Anche se purtroppo non possiamo formulare attualmente un giudizio totalmente obiettivo sul film dal momento che, nonostante una seconda edizione, avvenuta nel 1947, è scomparso nel nulla.

Gianmarco Cilento



Laura Nucci (1913 - 1994) in "L'impiegata di papà" (1933)

del regista, il film storico 1860, è affidata una piccola parte, quella di una dipendente dell'azienda. "Ricordo semplicemente che avevo un personaggio molto timido, pieno di sensibilità e di sfumature, e che lo trovavo abbastanza aderente a una parte di me"⁵, confesserà l'attrice.

La stessa protagonista Elsa De Giorgi ricorderà: "era una storia all'americana, però rifatta dal cinema tedesco. Tanto è vero che non abbiamo fatto altro che ripetere il film

1 Ennio Bisपुरi "Il cinema dei telefoni bianchi" Bulzoni, Roma, 2020

2 Francesco Savio "Cinecittà anni Trenta" Bulzoni, Roma, 1977 (nuova ed. a cura di Adriano Aprà, 2021)

3 Idem

4 Idem

5 *Cinema Illustrazione*, 18 aprile 1934

Accadde 50 anni fa. 1973 - 2023 #1

Effetto notte, un omaggio al cinema e alla sua capacità di emozionarci

Cinquant'anni fa usciva nelle nostre sale il capolavoro di François Truffaut, un autobiografico atto d'amore che ci rivela la poetica del grande regista



Lorenzo Pierazzi

La *nuit américaine*, uscito nelle sale italiane il 28 settembre 1973 con il titolo *Effetto notte*, rappresenta un passaggio importante della produzione di François Truffaut. Quando iniziano le riprese siamo nel 1972, il regista ha 40 anni e ha già all'attivo 13 pellicole. Per l'esattezza sono da conteggiare anche tre cortometraggi, *Une visite* del 1955, *Les Mistons* del 1957 e *Histoire d'eau* del 1958 (oltre a *Antoine et Colette* del 1962, episodio de *L'amour à vingt ans*). È soprattutto il secondo breve lavoro, letteralmente *I monelli*, che contiene i germi della sua poetica che ben presto travolgerà critica e pubblico. In *Les Mistons*, infatti, Truffaut sperimenta il pedinamento visivo della protagonista (una giovane Bernadette Lafont), ma soprattutto i temi che si porterà dietro per tutta la vita (privata e artistica), ovvero l'adolescenza difficile e la passione per le donne. Nel 1959, a soli 27 anni, aveva esordito nel lungometraggio con *Les quatre-cents coups*. Presentata al festival di Cannes, la pellicola simboleggiava la discesa in campo del giovane critico cinematografico dei *Cahiers du Cinéma*, ormai nauseato da un cinema classico che si era dimostrato impermeabile alla lezione di Roberto Rossellini e dell'intero movimento del neorealismo. Tra l'altro, *Les quatre-cents coups* era dedicato a André Bazin, padre putativo del regista che, come il protagonista Antoine Doinel, aveva conosciuto le tribolazioni del riformatorio. Bazin ebbe la forza e il coraggio di portare Truffaut con sé alla redazione dei *Cahiers du Cinéma*, togliendolo dalla strada e da una serie infinita di guai. Purtroppo, Bazin aveva lasciato troppo presto questo mondo (nel 1958 a soli 40 anni), ma ormai il giovane Truffaut era pronto per affrontare da solo il suo percorso artistico che, prima della prematura scomparsa lo porterà a girare complessivamente 21 film.

La trama di *Effetto notte*

Negli studi *Victorine* di Nizza si sta girando il film *Je vous présente Pamela*, pellicola incentrata sulle vicende dell'omonima protagonista che lascia il novello sposo per scappare con il suocero. Il film è diretto da Ferrand, un

giovane regista sordo dall'orecchio sinistro, costretto a portare un vistoso apparecchio acustico. Sotto la sua direzione, e l'occhio vigile del produttore Bertrand, si muovono tutte quelle figure professionali senza le quali il film non si potrebbe realizzare: l'assistente alla regia Jean-François, la segretaria d'edizione Joëlle, il direttore della fotografia Walter, la truccatrice Odile, l'attrezzista e trovarobe Bernard, e poi ancora le controfigure, i microfoni, le sarte, i macchinisti, i tecnici audio. La lavorazione del film procede non senza intoppi, tra difficoltà finanziarie e varie vicissitudini che coinvolgono sia gli attori che la *troupe*: Julia Baker, la bellissima interprete principale, ha una salute psichica fragilissima; Alphonse, il principale interprete maschile, ha un rapporto conflittuale con la fidanzata e con le donne in generale; la matura Séverine è colta da continue amnesie che costringono il regista a interminabili sedute di ripresa; la giovane Stacey nasconde la propria gravidanza mettendo in difficoltà il piano di lavorazione; Alexan-



François Truffaut (1932 - 1984)



dre, l'interprete maschile che, con la propria morte, imporrà di modificare la trama del film. Alla fine, però, come per incanto, *Je vous présente Pamela* viene completato e la soddisfazione di aver concluso le riprese lascerà ben presto lo spazio alla malinconia di doversi sa-

lutare.

Il film nel film

La nuit américaine è un atto d'amore di François Truffaut nei confronti del cinema in quanto forma d'arte capace di suscitare emozioni. Ma la pellicola è un sentito omaggio anche alle professionalità della settima arte: dall'addetto alle luci all'operatore, dall'assistente del regista allo *stuntman*, dall'addetto agli effetti speciali al tecnico del suono, insomma a (quasi) tutti coloro che stanno fuori dall'inquadratura e che permettono all'attrice e all'attore di poter affrontare le riprese con la massima resa. Truffaut costruisce, allo stesso tempo, un meraviglioso parallelismo che stratifica tre livelli di realtà/funzione: i veri attori, il personaggio che gli attori interpretano in *La nuit américaine*, il personaggio che a loro volta interpretano in *Je vous présente Pamela*. Capita così che Alexandre muoia in *Je vous présente Pamela* per parricidio e in *La nuit américaine* per incidente automobilistico, che Alphonse venga abbandonato da Pamela e da Liliana ("le donne sono magiche?" chiede incessantemente a tutti), che Séverine viva una duplice tragica situazione familiare connotata dal ruolo di moglie tradita e di madre angosciata dalla presenza di un figlio affetto da leucemia, che Julie/Pamela

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

si innamorò di uomini più anziani di lei, ovvero il medico/marito e Alexandre il suocero. Compreso quanto lo stesso François Truffaut riserva a sé stesso: regista del film e interprete del regista del film nel film (ricordiamolo attore in altre sue pellicole ma soprattutto nel 1977 nel ruolo principale di Claude Lacombe in *Incontri ravvicinati del terzo tipo* di Steven Spielberg). Ferrand è un uomo che cura con estrema attenzione ogni minimo dettaglio, ma soprattutto che viaggia con una protesi acustica, un'appendice tecnologica che, come il cinema, aiuta a sentire meglio quello che altrimenti ci sfuggirebbe. Senza dimenticare che, quando vuole, il cinema può anche nascondere, camuffare: come accade quando il regista ricorre all'artificio dell'effetto notte, utilizzando dei filtri sull'obiettivo che fanno sembrare notturne scene girate, invece, in pieno giorno.

Le passioni, i temi, la poetica

Come già evidenziato, *La nuit américaine* rappresenta l'incrocio della produzione artistica di Truffaut, un film che lo stesso regista definisce «di sintesi (...). Ci sono parecchie cose iniziate in altri film che terminano qui, io do loro una conclusione». Truffaut, quindi, riesce a condensare in una sola pellicola tre temi fondamentali che gli saranno sempre cari: mostrarci i suoi gusti cinematografici, sintetizzare i temi della sua opera, dichiarare la propria poetica.

Le passioni

Le passioni di Truffaut si esplicitano attraverso dei dichiarati omaggi che la pellicola offre. Il film, ad esempio, è dedicato a Lilian e Dorothy Gish, le due grandi sorelle del cinema muto. Sono poi presenti varie citazioni che fanno esplicito riferimento ad Alfred Hitchcock (tra l'altro, assolutamente da leggere l'intervista fiume che lo stesso Truffaut gli fece e che diventò la preziosa pubblicazione *Il cinema secondo Hitchcock*) e Ophüls, ci sono omaggi per Logan e Renoir, ma soprattutto per Orson Welles attraverso il sogno ricorrente di Ferrand, dove un bambino ruba nella notte le locandine di *Citizen Kane* (così come in *Les quatre-cents coups* il protagonista trafugava una foto della protagonista di *Monica e il desiderio* di Ingmar Bergman).

I temi

La nuit américaine non si sottrae anche dal presentare quei temi che sono particolarmente cari a Truffaut. Temi legati in generale alla sua vicenda umana, come l'infanzia difficile, la passione per le donne, il rapporto con la solitudine e la morte. Temi legati, invece, al suo ruolo di regista, come le difficoltà di produzione che accompagnano la gestazione di ogni film, l'abilità che deve possedere per saper gestire le bizze degli attori e del personale. Temi legati, infine, al suo ruolo di vecchio critico militante, desideroso di innovare il linguaggio cinematografico, e che prevedono il sottolineare la fine di un'epoca (quella degli attori come Alexandre, per intenderci), la fine degli studi produzione



vecchia maniera (*La nuit américaine* è stato girato negli studi della *Victorine* a Nizza) e l'inizio di una nuova era dove le pellicole si girano per le strade in mezzo alla gente.

La poetica

In *La nuit américaine*, l'elemento metalinguistico del cinema diventa il soggetto stesso della

pellicola. Le quasi due ore di montato diventano così il resoconto filmato della sua realizzazione. Truffaut vuole svelarci non *come si gira un film* ma *come lui gira un film*. Non gli interessa mostrarci il montaggio, ma sono le scelte tecniche che lo affasciano: l'inquadratura, i costumi, la colonna sonora. Per lui, l'importante sarà sempre non *quale film fare*, ma semplicemente *fare un film*. Quando poi ci mostra cosa e chi stanno dietro la macchina da presa, vuole svelarci il meccanismo del congegno cinematografico. Un po' come in quegli orologi dove la cassa meccanica trasparente ci introduce ai segreti misteri che regolano un movimento sempre uguale ma anche sempre diverso. Con *La nuit américaine* Truffaut vuole semplicemente ricordarci che il cinema non è realtà, ma sogno. Quindi, è magico e vitale.

Lorenzo Pierazzi

La magia della luce #1

Gli effetti di dissolvenza incrociata negli spettacoli per lanterna magica



Paolo Leo

Negli anni passati mi è capitato spesso di organizzare dei piccoli spettacoli di proiezioni utilizzando un'antica lanterna magica doppia, opportunamente adattata all'illuminazione elettrica. Mi diverte cercare di far rivivere

una forma di spettacolo ormai quasi dimenticata, raccontando e proiettando vecchie storie e utilizzando le antiche lastre di vetro da proiezione dell'epoca (seconda metà dell'800). Alcune di queste sono stampate in serie, altre sono fotografie colorate a mano.

Usando questo materiale capita spesso l'opportunità di realizzare sullo schermo degli effetti di dissolvenza incrociata. Si tratta di proiettare due o più lastre che presentino immagini complementari tra loro, come quelle qui sopra.

In questi casi il passaggio da un'immagine alla successiva deve avvenire lentamente e senza stacchi improvvisi, sovrapponendo perfettamente le due immagini, togliendo luce progressivamente alla prima e aumentando nello stesso tempo la luce della seconda.

Il creatore di questo effetto fu Henry Langdon Childe, pittore di talento e lanternista di professione. Childe dipingeva lui stesso le lastre che utilizzava nei suoi spettacoli.

Così W.R. Hill, allievo e poi collega di Childe nella realizzazione delle lastre dipinte, racconta l'invenzione di quelle che prenderanno il nome di *dissolving views*.

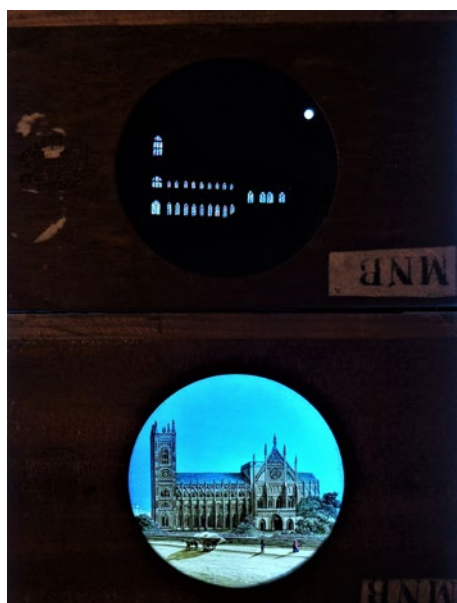
Fu all'inizio degli anni Quaranta (dell'800) che al signor Childe venne l'idea di poter



Sei lastre fotografiche su vetro colorate a mano (UK, 1885). Sono tratte da un soggetto originale per lanterna magica dal titolo *Dan Dabberton's Dream*. Il sogno del titolo si sviluppa in una serie di 11 dissolvenze nelle quali il protagonista, in preda ai fumi dell'alcool, rivive in sogno la sua vita dissipata



Una serie di cinque *dissolving views* che illustrano il trascorrere delle stagioni e un paesaggio notturno. Sono cromolitografie stampate in serie su vetro. UK Anni 80 dell'800



Westminster Abbey, lastre stampate e colorate a mano (UK, 1855). Sovrapponendo progressivamente le due immagini sullo schermo, l'Abbazia si mostra in un paesaggio notturno e illuminata dall'interno

produrre un effetto misterioso utilizzando due lanterne magiche affiancate: accendere prima una lanterna magica e poi accendere gradualmente la seconda immagine in modo che si confonda con la prima immagine proiettata; poi sfumare gradualmente la prima immagine fino a spegnerla del tutto lasciando solo la seconda, cambiando continuamente le immagini, prima in un proiettore e poi nell'altro.

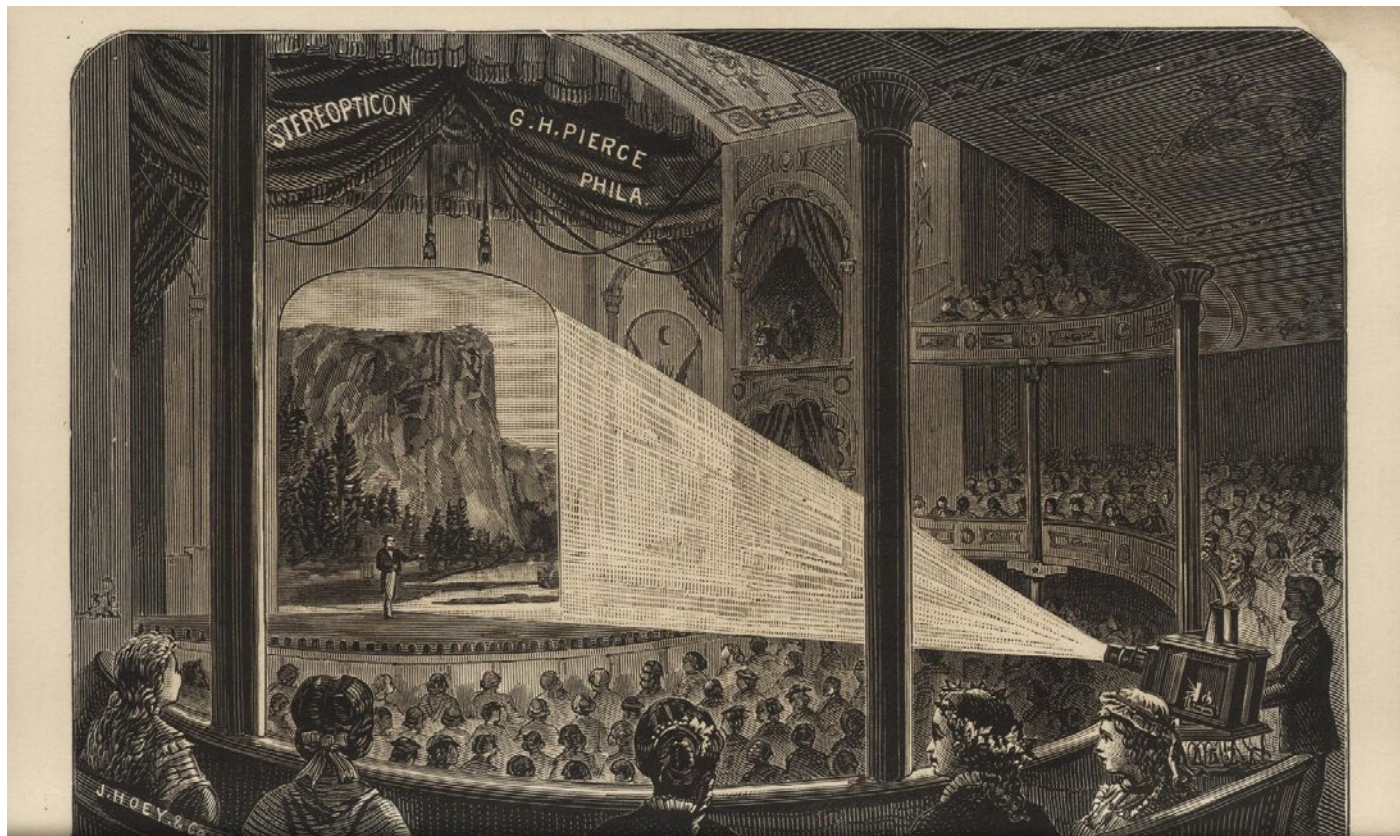
Naturalmente le immagini di una buona sequenza di *dissolving views* devono essere complementari tra loro. Così si può mostrare ad

esempio il lento passaggio dal giorno alla notte di un paesaggio, oppure raccontare il trascorrere delle stagioni. Anzi, entrambi questi soggetti divennero un vero e proprio *standard* delle *dissolving views*. Infatti il grande fascino di queste dissolvenze in sequenza consisteva nel dare un'illusione di vita naturale a immagini altrimenti statiche.

Le proiezioni con questa nuova tecnica divennero molto popolari dopo che Childe presentò, con grande successo e numerose repliche, il suo spettacolo nel teatro annesso alla sede

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente



Uno spettacolo di proiezioni in un teatro di Filadelfia realizzato con una coppia di proiettori affiancati (1888), da un catalogo americano di Stereopticons, Magic Lanterns and Dissolving View apparatus

del Royal Polytechnic Institution.

Il Politecnico era un'istituzione con sede a Londra, in Regent Street, attiva tra il 1838 e il 1878, che si proponeva la divulgazione del sapere scientifico e dei progressi della tecnologia a prezzi modici. Il teatro annesso al Politecnico era capace di 1500 posti e vi si presentavano con regolarità degli spettacoli di carattere scientifico, educativo, ma anche di puro intrattenimento. Gli spettacoli di proiezione del Politecnico erano particolarmente apprezzati e probabilmente mai più superati per complessità e per bellezza. Per la realizzazione delle lastre da utilizzare nelle proiezioni venivano incaricati eccellenti pittori professionisti,

tra i quali spiccavano proprio Childe e Hill. Oltre a essere interamente realizzati e dipinti a mano, i vetri da proiezione del Politecnico erano anche insolitamente grandi, sino a 28 cm per lato, così da aumentare la precisione dei dettagli delle immagini.

Quando nel 1878 il Politecnico chiuderà i battenti, la sua vasta collezione di preziose lastre da proiezione andrà dispersa tra musei e collezioni private. Anche se lo splendore di quegli spettacoli non fu probabilmente mai replicato, le *dissolving views* divennero subito un elemento importante e richiesto un po' in tutti gli spettacoli di proiezione dell'epoca.

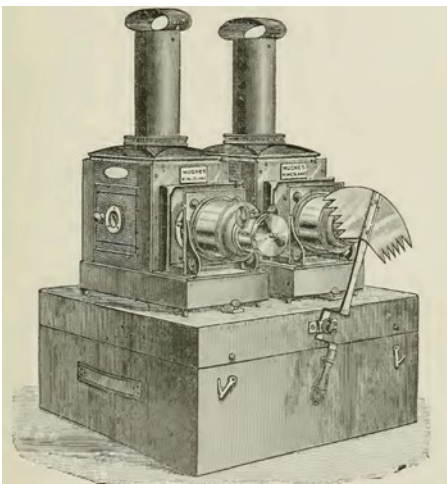
L'innovazione provocò importanti cambiamenti

anche nell'attrezzatura e nella tecnica da utilizzare negli spettacoli di proiezione.

Innanzitutto, l'effetto di dissolvenza richiede l'utilizzo di lanterne magiche affiancate.

Il passaggio da un'immagine all'altra sullo schermo doveva avvenire con una lenta gradualità e furono quindi escogitati parecchi meccanismi per chiudere e riaprire la luce sugli obiettivi con la giusta precisione e lentezza. Negli ultimi decenni dell'800, l'introduzione e la diffusione della lampada all'idrossido di calcio semplificò molto questa attività perché questo tipo di lampada permetteva di ridurre e aumentare a piacere la luminosità delle due immagini. La lampada all'idrossido di calcio utilizzava una miscela di idrogeno e ossigeno che con la sua fiamma rendeva incandescente una scheggia di calcio, fornendo una luce viva e potente. Infine, la grande richiesta di questo tipo di effetto portò presto alla produzione di lanterne magiche doppie, costituite da due proiettori sovrapposti. Negli ultimi decenni dell'800 possedere e utilizzare una lanterna magica doppia (se non addirittura tripla) era ormai un normale requisito per chi voleva presentarsi come un professionista delle proiezioni.

Paolo Leo



Una coppia di proiettori preparati per mostrare le dissolvenze (a sinistra) e una lanterna magica doppia (a destra). Immagini tratte da *The Art of Projection and complete Magic Lantern Manual*, autore anonimo, Londra 1893

Vive a Cagliari, collezionista di giocattoli ottici e altri oggetti legati al pre-cinema; gestisce il sito web www.magia-dellaluce.com e l'associazione culturale La Macchina delle Meraviglie

I magnifici sette: capolavori cinematografici che non vedremo mai



Stefano Beccastrini

Proemio

Il cinefilo (italianizzazione di *cinephile*: a me piace molto italianizzare francesismi e anglicismi, quando non si finisca nel ridicolo) è una particolare incarnazione del moderno Homo Sapiens - alla quale mi pregio di appartenere - che non soltanto ama genericamente il cinema, ma anche e soprattutto adora i film vecchissimi e quasi dimenticati; quelli strani e perciò "maledetti"; quelli che sono praticamente l'opera unica (o quasi: per esempio, l'*Atalante* di Jean Vigo) del loro autore. E persino quelli mai girati, soltanto pensati, lasciati incompiuti da cineasti che hanno cercato inutilmente di realizzarli per tutta la vita. Verrebbe da dire che proprio questi rappresentano, alla fin fine, la sintesi estrema, sacra, simbolica dell'intera poetica, filmica, artistica esistenza dei loro (mancati) creatori. Evocano la loro morte. E' inutile, dolorosamente inutile, cercare di resuscitarli. In questo articolo mi son divertito a elencare, e rapidamente commentare, i "magnifici sette" di tali film: quelli che io adoro, per la cui assenza definitiva soffro, la cui stupenda realizzazione sogno, immagino, fantastico.

Il Capitale di Sergej M. Eisenstein

Fu verso la fine degli anni Venti - dopo i trionfali successi de *La corazzata Potemkin* (1925: esso resta un capolavoro, checché ne dica il povero Fantozzi) e i catastrofici insuccessi de *La linea generale* (1929: fu accusato di tutti gli ismi che amava usare l'ottuso potere staliniano: astrattismo, formalismo, sperimentalismo, eccetera eccetera) - che Sergej M. Eisenstein,

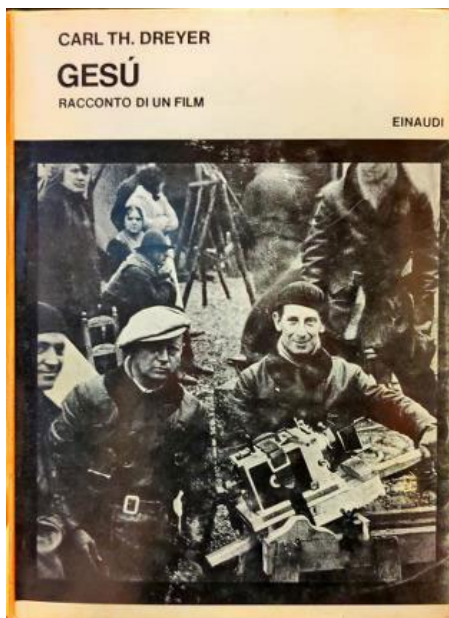
grande cineasta nonché acuto teorico dell'arte cinematografica, ebbe l'idea di fare un film ispirato a un libro che, a prima vista, parrebbe assolutamente non adatto per una traduzione filmica: niente meno che *Das Kapital*, *Il Capitale* di Karl Marx (monumentale testo che appare già abbastanza ostico a essere letto, figuriamoci a essere visto sullo schermo). Eisenstein era un geniale sperimentatore del linguaggio cinematografico: già ne *La linea generale* aveva fatto un uso filmicamente efficace della matematica, per esempio. Le sue teorie sul montaggio - che lo portarono a prevedere, oltre al tradizionale "montaggio narrativo", forme innovative quali il "montaggio delle attrazioni" (o "montaggio connotativo o intellettuale") - potevano essere efficacemente sperimentate nel tradurre in linguaggio cinematografico idee astratte, concezioni del mondo, ideologie. Come quelle sostenute da Marx nella sua opera più famosa, importante, fondativa della concezione che l'URSS aveva posto (o almeno credeva di averlo fatto) quale fondamento della propria nascita rivoluzionaria nel 1917 e del proprio sviluppo verso il socialismo.

Infine Ejsenstein, scoraggiato dalle autorità sovietiche, mise da parte il progetto del film su *Il Capitale*, se ne andò per qualche anno negli Stati Uniti e nel Messico. Tornò in tempo (pochi anni prima dell'aggressione nazista all'URSS) per dedicare le sue ultime opere a un soggetto ancora una volta particolarmente difficile da far diventare cinema, ossia niente meno che lo stesso Stalin. Proprio lui, infatti, è simboleggiato sia nel protagonista di *Aleksandr Nevskij*, 1938, sia in quello di *Ivan il Terribile* (una trilogia la cui prima parte uscì nel 1944, la seconda nel 1958, la terza restò incompiuta ed è andata perduta). Il *Nevskij* e la prima parte dell'*Ivan* furono accolti con molto favore dal potere sovietico ma non così la seconda parte dell'*Ivan*, la quale uscì postuma dieci anni dopo la morte di Eisenstein, avvenuta nel 1948. Il suo film su *Il Capitale* manca molto a chiunque si interessi di Teoria del Cinema e dello sviluppo del linguaggio cinematografico (oltre che, come me, del pensiero marxiano: chissà se Ejsenstein, cittadino fedele ma irrequieto dell'URSS, distingueva già fra il pensiero marxiano e quello dei molti, forse troppi, marxismi).

Gesù di Carl .T. Dreyer

"Chi crocifisse Gesù?". Questa è la domanda con cui Carl T. Dreyer, uno dei massimi pensatori/cineasti (perché non varare il termine *cinepensatori*?) del cinema europeo, intitolò un proprio articolo del 1951, uscito su una rivista danese. Dreyer aveva partecipato con indignata sofferenza alla tragedia del popolo danese oppresso dall'occupazione nazista. Ciò che lo tormentava era l'odio, nazista ma non soltanto tale, verso il popolo ebraico: l'odioso antisemitismo che mandò a morte, nel corso della storia, milioni di esseri umani. Cominciò a riflettere sulla questione dell'antisemitismo sollecitato dalla lettura del libro *Chi crocifisse Gesù?* di Salomon Zeitkin, casualmente

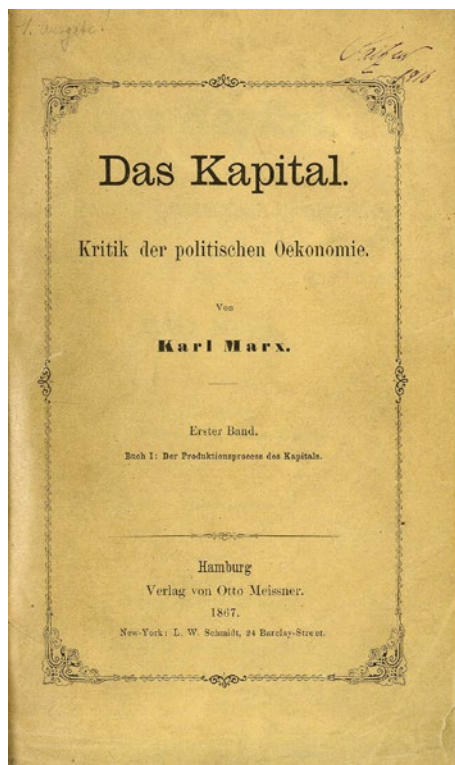
incontrato, e acquistato, su una bancarella. Egli stesso ha affermato: "Dopo l'occupazione della Danimarca da parte dei tedeschi, mi colpì l'idea che la situazione in cui ci trovavamo doveva essere uguale a quella in cui erano venuti a trovarsi gli ebrei... Pensavo che la cattura, la condanna e la morte di Gesù affondassero le loro radici in un conflitto tra Gesù e le autorità di occupazione romana... C'erano dei collaboratori, una Resistenza, una borghesia prudente e, in mezzo a tutto ciò, un provocatore, Gesù. Volevo dimostrare che sono stati i romani ad assassinarlo e non i giudei". Da questi pensieri nacque, e si impose nel suo animo, l'intenzione di fare un film su Gesù Cristo che descrivesse la Palestina dell'epoca in cui visse il Nazareno, oppressa dai romani e percorsa da fremiti di ribellione al potere imperiale. Scrisse una dettagliata sceneggiatura (ne esi-



ste anche una traduzione italiana che ho letto appassionatamente) e fino all'ultimo istante della sua vita - morì nel 1968 - cercò di trarne un film. Si sarebbe semplicemente chiamato *Gesù*, mostrando la vita del fondatore del cristianesimo com'è raccontata nei quattro evangeli canonici, ma aggiungendovi molti altri episodi tendenti a valorizzare l'appartenenza ebraica del Cristo, impegnato in un'opera di riforma e non di abbandono della religione di Abramo e di Mosè. Il *Gesù* ("Il film su Cristo è il progetto al quale ho consacrato gran parte della mia vita") non fu mai realizzato e a me manca molto. Sono un convinto estimatore del cinema (di tutto il cinema) di Carl T. Dreyer e sono certo - come lo era lui - che quel film sarebbe stato il suo capolavoro (anche se Dreyer, di capolavori, riuscì a farne più d'uno, negli anni trascorsi dal 1951 al 1968: personalmente ammiro - e continuo a rivedere - soprattutto *Ordet*, 1955, e *Gertrud*, 1964).

Alla ricerca del tempo perduto di Luchino Visconti Luchino Visconti amava Proust fin da bambino (la passione per *A la recherche du temps perdu*, come

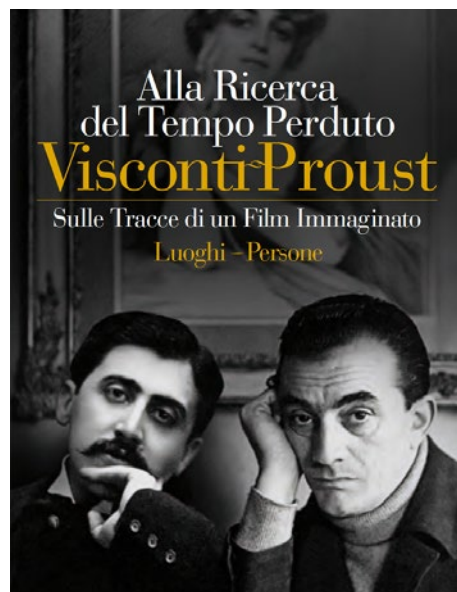
segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

quella per l'opera lirica, gli proveniva dal padre, nobile e colto) e l'idea di ricavarne un film lo accompagnò lungo tutta la propria carriera registica. In particolare, fu dopo aver girato *Morte a Venezia*, del 1971 (storia, d'ispirazione manniana, d'un anziano musicista, Aschenbach, il quale, travolto dall'amore omosessuale per un giovane efebo biondo, muore di colera in una Venezia morbosamente autunnale e decadente), che il cineasta decise che il suo film successivo avrebbe dovuto esser tratto dal meraviglioso romanzo proustiano. Scrive Alessandro Bencivenni: "Per il regista, il flusso del tempo che trascina Aschenbach verso la morte è lo stesso che scorre lungo le pagine della *Recherche*. Il monumentale romanzo di Proust avrebbe dovuto essere il suo prossimo film, col quale coronare e concludere la carriera; e, in una prima versione, la sceneggiatura realizzata con Suso Cecchi D'Amico cominciava proprio con il soggiorno nella città lagunare del protagonista e di sua madre". Sia *Morte a Venezia* che il - poi, mai girato - film proustiano erano ispirati dagli stessi motivi poetici: una passione amorosa (apertamente omosessuale) travolgente e la decadenza - traboccante di nostalgico rimpianto - di un mondo ormai mestamente legato a un fatale tramonto.

I temi più classicamente viscontiani, quelli (sal-



vo l'amore omosessuale: con la sfrenata passione d'una nobildonna italiana per un giovane ufficialetto austriaco) del più bel film che egli abbia mai realizzato: *Senso*, 1954. Ecco perché rimpiango tanto che, alla fine dell'estenuante ricerca di un produttore che lo finanziasse, Visconti rinunciassi all'idea del film proustiano: sarebbe stato, ne son convinto, un nuovo *Senso*, persino più sincero. Un capolavoro riassuntivo dei motivi poetici, ispirativi, a un tempo storicistici e decadentistici, di quel grande, seppur ormai troppo dimenticato, cineasta italiano che fu Luchino Visconti. *Lavorare per l'umanità* di Roberto Rossellini

La lunga e fertile - e sempre capace di rinnovarsi - parabola cinematografica di Roberto Rossellini



Roberto Rossellini sul set

potrebbe essere suddivisa in fasi abbastanza ben distinte, seppur collocate all'interno di un metodo, una poetica, una sperimentazione del tutto unitaria. Alla (peraltro, per nulla retorica) trilogia legata alla guerra fascista, segue la *trilogia resistenziale*, già fatta di capolavori assoluti (dei tre, amo particolarmente *Paisà*, 1946, ma sono tutti quanti bellissimi). Seguirono i film del periodo che potremmo chiamare del *neorealismo dell'anima*, tutti da vedere e rivedere (il periodo comprendeva anche il quasi decennio fiorito sotto l'amabile segno di Ingrid Bergman). Poi, venne il viaggio in India e il meraviglioso film che ne derivò. Dopo alcune altre opere, di notevole valore ma forse non indimenticabili, Rossellini cambiò finalità e strumento comunicativo al proprio fare comunicazione filmica (meglio sarebbe dire: usare il linguaggio audiovisivo). La finalità divenne, a seguito dello studio intenso di Comenio (dotto pedagogista boemo), quella dell'educazione permanente (Rossellini si convinse che soltanto con l'acculturazione di massa non saremmo stati schiacciati da un mondo sempre più complesso: chiamò allora la propria innovativa attività "promozione a pensare"). Lo strumento comunicativo, abbandonato il cinema, divenne la televisione. Tra il 1966 (anno del suo esordio televisivo con lo straordinario *La presa di potere di Luigi XIV*) e il 1977 (anno della sua morte) furono molti i film televisivi che insegnarono agli italiani a leggere la storia in maniera non libresca e non piattamente scolastica. Rossellini aveva progettato che uno di tali film fosse dedicato a Karl Marx e che sarebbe stato intitolato *Lavorare per l'umanità*. Presentandolo nel giugno del 1977 su *Paese Sera*, egli scriveva, spiegando il proprio interesse per Marx medesimo: "Per lui la storia è storia dell'uomo, della sua crescita nella conoscenza e nello sviluppo... Marx non era un dogmatico...E' poco, e spesso per niente, conosciuto dalle masse che si agitano per le sue idee o da quelle che si muovono contro di esse...". Farlo conoscere e comprendere, quale grande pensatore umanista, era lo scopo che si poneva il Rossellini video-didatta. Intendeva anche spiegare come alcuni concetti malamente intesi - per esempio "Rivoluzione" o "Dittatura del proletariato" - fossero più democratici di quel che si pensi (egli parlò, anzi, di "massima espressione della democrazia"). Su di lui agiva certamente il progressivo avvicinamento al PCI e al pensiero gramsciano. Purtroppo, in quello stesso 1977 morì d'infarto e il telefilm su Marx non fu più realizzato.

Personalmente possiedo consistenti conoscenze su Marx e sui marxismi, ma conoscere anche il film di Rossellini mi avrebbe fatto molto piacere. Davvero un peccato!

Il viaggio di G. Mastorna di Federico Fellini

Recatosi, in cerca di fortuna, dalla natia e mai scordata Rimini nella Roma degli anni Quaranta, Fellini esordì nel cinema, quale sceneggiatore, sotto il segno del neorealismo ma il primo film interamente suo, *Lo sceicco bianco* del 1952, già faceva presagire quella vena giocosa, fantastica, onirica (e dunque surreali-



sta) che lo avrebbe reso, negli anni, il cineasta italiano più famoso e premiato nel mondo. Il suo cinema possiede sempre un marcato, seppure fiabesco, autobiografismo ma esprime anche, spesso simbolicamente, l'evoluzione e l'imbastardimento della società italiana del secondo dopoguerra. Dopo *Giulietta degli spiriti*, del 1965, manifestò l'intenzione di realizzare un film che si sarebbe dovuto intitolare *Il viaggio di G. Mastorna, detto Fernet*: storia di un clown che sperimenta, all'inizio inconsapevolmente, l'esperienza del dopo-morte. Il film non si fece, né nel 1966 - per quanto Fellini già ne avesse preparato, con la collaborazione di Dino Buzzati, una sceneggiatura - né mai più. Nel 1977 aveva scritto al suo amico e collaboratore - oltre che insigne poeta - Andrea Zanzotto: "Mi sento stupido, ridicolo... (ad) aver perso tanto tempo... (con questa storia)...e esserne stato affascinato per tanti anni senza farle fare un passo avanti".

Nel 1992, la storia uscì a fumetti, disegnati da Milo Manara: sembrò che Fellini avesse ripreso in mano il progetto ma non se ne fece di nulla neppure questa volta e l'anno successivo egli morì. Zanzotto ha scritto, in merito: "Il *Mastorna* è un fantasma che ha perseguitato Fellini per tanti anni...Mastorna mi pareva la deformazione di *mai/torna*, un film sulla morte, insomma, fondato sui principi d'esistenza di un mondo dell'oltrevita..., e anche: "...doveva essere un'opera terminale: *Il viaggio di G. Mastorna*...doveva raccontare l'incontro con la morte". Evidentemente Fellini, a tale incontro,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

volle infine recarsi da solo e in silenzio, senza raccontarlo in un film. Che esso ci manchi molto mi pare logico e giusto. Vincenzo Mollica lo ha definito "Il film non realizzato più famoso del mondo".

Don Chisciotte di Orson Welles

Dei sette film di cui sto trattando in questo ar-



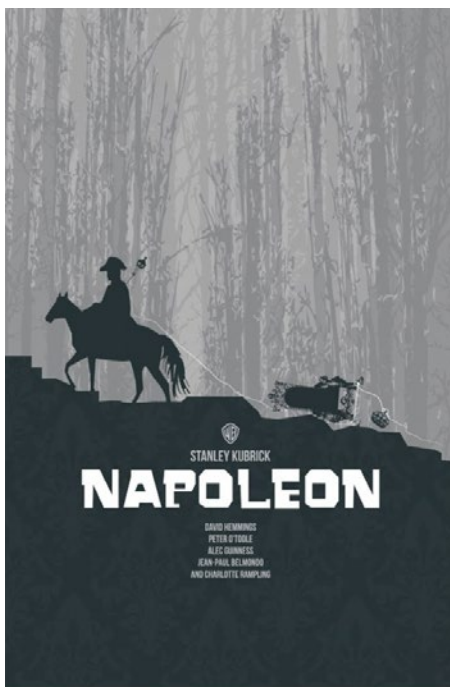
ticolo, il *Don Chisciotte* di Orson Welles parrebbe quello che è giunto più vicino a diventare davvero un'opera realizzata e, in tal senso, a essere visto da (seppur pochi) spettatori. Ma il vero cinefilo non si fida, sente odore di bruciato. Francois Truffaut, che è stato un eccelso cinefilo (anzi, forse è stato il vero inventore del termine), ha scritto: "Si è creato attorno a questo film, attraverso gli anni, una specie di leggenda cosicché non sarebbe sorprendente immaginare che Welles preferisca restarne l'unico spettatore". Effettivamente, credo che la versione - rattoppata, mutilata, penosamente azzoppata - che ha circolato nelle sale non meriti di esser presa sul serio se non considerandola una vaga ombra di quel che Welles avrebbe voluto davvero realizzare e, all'inseguimento di essa, passando qualche notte a pensare, immaginare, mentalmente ricucire. In realtà, il *Don Chisciotte* di Orson Welles non esiste. Prender per buono quel che ne resta, sarebbe come contentarsi di una *Gioconda* cui mancasse il collo e il sorriso, in cui lo sfondo non fosse stato dipinto da Leonardo ma da un suo allievo, eccetera eccetera.

Possiamo, magari, farci un'idea di quel che il film sarebbe stato. Gli attori erano Francisco Rigueira nel ruolo dell'hidalgo e Akim Tamirov in quello di Sancho Panza e Welles avrebbe ambientato il film in epoca moderna (si sarebbe vista anche l'esplosione di una bomba atomica). Girato in 16 mm, il film non fu mai terminato per vari motivi. Oltre a essere stato sempre autofinanziato dal regista statunitense, il *Don Chisciotte* fu girato in periodi differenti, con una troupe ridotta al minimo e senza una vera sceneggiatura. Inoltre, dopo la morte dell'attore principale, la pellicola fu per molti anni sospesa fino a quando Welles decise di continuarla con una "controfigura". Fu costretto, infine, ad abbandonare definitivamente il lungometraggio quando nessun produttore si fece avanti per la realizzazione di alcune scene e per il finale. Su richiesta della moglie di Welles fu deciso, nel 1992, di chiedere al cineasta spagnolo Jesús Franco di rimontarlo e completarlo. Ne venne un pasticcio confuso e incomprensibile. Non dirò inguardabile

perché quando un film ha avuto a che fare con Orson Welles - fosse pure il poco più che banale *I tartari*, 1961, di Richard Thorpe e Ferdinando Baldi, nel quale un baffuto Welles compare quale interprete nelle vesti di un certo Burundai, re tartaro - merita di essere guardato. Che altro dire? Essere dispiaciuti, punto e basta.

Napoleone di Stanley Kubrick

Ha affermato Stanley Kubrick - il nuovo Orson Welles, autore di pochi film a un tempo profondi e spettacolari nonché americano esiliato in Europa - di Napoleone Bonaparte (quello vero, storicamente esistito, nato nel 1769 ad Ajaccio e morto nel 1821 sull'isola di Sant'Elena) e del film ch'egli stava preparando su di lui: "Napoleone mi affascina. La sua vita è stata descritta come un poema epico d'azione. La sua vita sessuale è degna di Arthur Schnitzler. Egli fu uno di quei rari uomini che muovono la Storia e foggiano il destino dei loro stessi tempi e delle generazioni a venire in senso concreto, il nostro stesso mondo è il risultato di Napoleone, così come la mappa politica e geografica dell'Europa postbellica è il risultato della Seconda Guerra Mondiale. E, naturalmente, non è mai stato girato un buon e accurato film su di lui. Inoltre, credo che tutte le questioni riguardanti Napoleone siano stranamente contemporanee: le responsabilità e gli abusi di potere, le dinamiche della rivoluzione sociale, la relazione fra individuo e Stato, guerra, militarismo ecc. Quello che sto preparando quindi non è un polveroso spettacolo storico ma un film sulle domande fondamentali dei nostri tempi, non solo di quelli di Napoleone. Ma anche trascurando questi aspetti, il dramma e la forza della vita di Napoleone costituiscono un fantastico soggetto per un film biografico. Per esempio, dimenticando ogni altra cosa e considerando solo il coinvolgimento sentimentale di Napoleone con Josephine, ci troviamo di fronte a una delle più grandi passioni ossessive di tutti i tempi".



Kubrick ebbe l'idea di girare un'opera cinematografica sul grande corso subito dopo il successo di *2001 Odissea nello spazio*, 1969, e continuò a pensarci nei trent'anni successivi (morì, infatti, nel 1999). Per l'attore che avrebbe dovuto trasformarsi nell'Imperatore, Kubrick inizialmente pensò a Marlon Brando ma poi - dopo averlo utilizzato in *Shining*, 1980, - scelse Jack Nicholson con il quale continuò a lungo, per anni, a discutere di tale progetto. Pignolo com'era, si documentò per scrivere la sceneggiatura, leggendo decine e decine di libri e centinaia di documenti nonché consultando molti storici specializzati sul periodo storico napoleonico e visitando i luoghi canonici della sua travolgente epopea. Stanley Kubrick non riuscì mai a fare il suo film napoleonico: morì a settant'anni, d'un infarto cardiaco, dopo aver girato *Eyes Wide Shut*. Questo fu il suo ultimo film, indubbiamente degno d'essere visto e meditato: ma se quale propria, estrema, ultima opera cinematografica, egli avesse potuto girare il *Napoleon* sarei meno triste.

Conclusioni

Mi sto avviando a chiudere questo testo, ormai troppo lungo. Avrei potuto citare vari altri esempi ma questi sono i film progettati ma mai realizzati che mi affasciano di più, che vorrei poter vedere (magari in sogno), che amo immaginare. Giunto alle conclusioni, me ne sovviene un altro: *L'assedio di Leningrado* di Sergio Leone. Ho visto varie volte e mi hanno divertito - ma non molto di più - sia *Il colosso di Rodi*, 1961, sia i film della "trilogia del dollaro", fortemente e persino esageratamente parodistici. Mi hanno invece commosso, nel loro nostalgico manierismo, quelli della "trilogia del tempo": molto *C'era una volta il West*, 1969; un po' meno *Giù la testa*, 1971 (sembra, ma un po' incasinato, un fumetto del grande Hugo Pratt); moltissimo la prima parte di *C'era una volta in America*, 1984 (l'infanzia proletaria dei giovani emigrati è un pezzo di cinema straordinario). Cosa sarebbe stato, diventato pellicola, *L'assedio di Leningrado*? L'attore principale sarebbe probabilmente stato, di nuovo, Robert De Niro. Il film avrebbe narrato del reciproco innamorarsi di un giornalista americano e di una ragazza sovietica incontratisi nella Leningrado assediata dai nazisti (finalmente una storia d'amore, quasi del tutto assente dai film precedenti di Leone). La colonna sonora avrebbe contato sia sulla musica di Ennio Morricone (con Leone, sapevano fare in modo che - secondo Gianni Amelio - "il senso di ogni inquadratura è comandato dal tempo dell'orchestra") che su quella (sublime: in gran parte composta proprio sotto le bombe naziste) della Sinfonia n. 7 *Leningrado* di Dimitri Shostakovich. Insomma, credo proprio che sarei corso a vedere questo film e molto avrei pianto nell'assistervi. Sergio Leone, con le sue ultime opere, si è avvicinato - lentamente ma si è avvicinato - al traguardo di realizzare un'opera veramente "toccante". Forse, con *L'assedio di Leningrado*, ce l'avrebbe fatta del tutto.

Stefano Beccastrini

Saint Omer (2022) di Alice Diop



Claudio Cherin

Laurence Coly (Guslagie Malanga) è la donna di origine africana, è la donna infanticida, il cui operato ha sconvolto la città francese, che dà il titolo al film.

La giovane donna ha deliberatamente abbandonato la sua bambina di quindici mesi al mare. In una notte fredda. Per liberare se stessa e la bambina dal malocchio. Alla domanda sul perché lo abbia fatto, sul perché abbia ucciso la sua bambina, la giovane donna non sa come risponde. Anzi, spera che il processo a cui è sottoposta l'aiuterà a capire. E a comprendere quanto accaduto. Dice questo sotto lo sgo-mento del pubblico in aula e l'incredulità del giudice, pronti a giudicarla colpevole.

Fin da subito, Laurence si rivela, impenetrabile e contraddittoria. La sua deposizione è nitida e glaciale, è troppo accurata e dettagliata per essere estranea ai fatti. Nel suo racconto c'è qualcosa di mostruoso e inquietante che nessuno, al suo posto, direbbe.

La sua vita sembra quella di un'emarginata, anche se ha frequentato l'università e ha studiato sia in Senegal sia in Francia.

C'è qualcosa che l'ha portata a rendersi invisibile e ostile al mondo. La stessa maternità e la nascita della bambina sono stati tenuti segreti agli amici, ai conoscenti e anche al più maturo (per età) compagno.

Non la pensa così Rama (Kayije Kagame) – l'occhio attraverso il quale entriamo in questa storia – che rimane perplessa e turbata da quello che sente dire alla giovane donna. Quanto emerge nelle fasi del processo la turba e sembra schiacciare.

Rama, infatti, è figlia di immigrati africani, e si trova in quel tribunale per scrivere degli articoli per l'editore, con cui collabora.

E, anche se è ben integrata, insegna letteratura francese all'università e sta scrivendo un libro sul mito di Medea, non sembra aver fatto i conti con il nodo che una storia di migrazione – per quanto non ci siano stati eventi traumatici – porta con sé.

Rama vive, ha sempre vissuto con questo nodo, che il processo le mostra per la prima volta. Nella sua famiglia la madre, che pure ha retto abbastanza bene (ha trovato un lavoro, ha provveduto da sola a se stessa e ai suoi figli), ha portato una ferita intima. La migrazione l'ha distrutta e per questo – si capisce bene dai *flashback* brevissimi che si susseguono rapidissimi nel film – è stata una madre fredda e incapace di donare alla propria figlia l'affetto che desiderava, perché schiacciata dal mondo che l'ha ospitata e nostalgica della comunità che ha abbandonato, come sostiene il compagno di Rama.

Contrastanti sentimenti si susseguono

in Rama, che assiste a un processo in disparte. Preoccupata oltre ogni limite: perché sa che con quella donna ha molto in comune. Più di quanto possa immaginare. Non condivide solo la vita (è una donna), non solo le sue origini, ma anche il destino: Rama, come l'imputata, sta per affrontare la sua prima gravidanza.

Alice Diop, l'autrice di *Saint Omer*, lascia emergere la fragilità dell'imputata, ma anche gli eccessi, le allucinazioni, la gelosia verso un compagno troppo vecchio e troppo assente, così come la maledizione lanciata dai suoi antenati o forse dai fantasmi della sua coscienza. È, dunque, nelle forze oscure, nella stregoneria che Laurence invita la corte a cercare l'origine del suo gesto. Questa spiegazione alimenta la linea di difesa dell'avvocato, guida il film, sospeso tra due culture (quella francese e quella senegalese), e porta alla luce il conflitto tra le due identità e tra due possibili modi con cui convivere: l'accettazione e il rifiuto delle sue molteplici eredità.



Senza la presunzione di giustificare o spiegare la figura mostruosa della madre criminale, *Saint Omer* è un'opera coerente con il percorso di Alice Diop, incentrata sulla realtà e aperta alla complessità. *Saint Omer* è la storia di ciò che rimane invisibile, di persone e di luoghi che non si guardano mai. Alice Diop, regista francese di origine senegalese, ha rappresentato negli anni un ritratto spietato della società francese, esplorandone con nitido rigore il rapporto tra le varie comunità presenti sul suolo francese. Conosciuta fino ad oggi per i



suoi documentari su temi sociali, debutta nella fiction con il racconto di un crimine, che nel 2013 ha scosso la comunità di Saint Omer, dove una donna ha abbandonato sulla spiaggia di Pas-de-Calais sua figlia. Con *Nous*, documentario del 2020, la Diop aveva percorso le banlieue parigine, seguendo la RER B, la linea di trasporto pubblico che attraversa l'Île-de-France da nord a sud, mettendo in contatto quartieri contrastati (cosa che ha fatto con il libro intitolato *19* Edoardo Albinati, Premio Strega 2016).

Saint Omer ha una tensione nel montaggio che non dà niente per scontato e scommette sulla ricchezza dei volti, dei corpi, delle situazioni o dei paesaggi. La struttura del film è serrata. Nitida la trama, serrato il ritmo, incisivi i dialoghi. Non ci sono mai momenti morti. Non si cede mai al sentimentalismo. Alice Diop guida con mano ferma e sicura i suoi attori. Gli spazi sono per lo più interni, attraverso i quali si ha uno scavo psicologico di ogni personaggio. Personaggi che sembrano vivere nel proprio silenzio, più che mostrarsi e raccontare ciò che sanno, si limitano ad esistere e a confidare, come fa la madre dell'accusata. Non esistono vittime. Entrambe le protagoniste sono intransigenti verso se stesse. Non chiedono conforto. E soprattutto sembrano non volerlo. Alice Diop lavora e scava sull'essenziale, non permette di interrogare o descrivere il superfluo. Anche in questo modo l'autrice mostra l'ingiustizia, e l'esperienza sul vissuto dei neri e delle minoranze in Francia. E su tutti coloro che rifiutano di essere ridotti all'ambiente in cui sono nati.

Claudio Cherin

Il cinema di Godfrey Reggio: Until now, you've never really seen the world you live in



Sonia Polichetti

Godfrey Reggio è divenuto uno dei grandi protagonisti del cinema per la sua trilogia *Quatsi*, film definibili come saggi di immagini visive e sonore che raccontano l'impatto distruttivo del mondo moderno sull'ambiente e sulla natura. Reggio non è un documentarista, ma allo stesso tempo fa un cinema certamente non narrativo. Si potrebbe definire, dunque, più un cinema sperimentale, anche se i suoi film sono fuori da ogni possibilità di categorizzazione, come lo stesso Reggio all'epoca sembrò a tutti un regista fuori da ogni categoria. È un cinema di osservazione il suo, nel senso che ci permette di guardare il nostro mondo e finalmente comprendere delle verità, talvolta destabilizzanti. In un'intervista ha dichiarato che è stata la visione di un celebre film nel 1960, diretto da Luis Buñuel, *Los Olvidados* (*I figli della violenza*, 1950), a illuminarlo. Afferma di aver fatto una vera e propria esperienza spirituale, di essere stato toccato così profondamente nell'animo che decise di acquistare il film e di mostrarlo a quei ragazzi, segnati dalla delinquenza, di cui si occupava quand'era membro di un ordine religioso. Cominciò allora, per la prima volta, il suo interesse per il mondo del cinema, sostenendo che esso sarebbe stato la "nuova chiesa del futuro".

Negli anni Sessanta, infatti, Reggio cominciò a dedicarsi concretamente alla comunità, ai giovani e all'ambiente, attraverso la fondazione di diverse associazioni no profit. Nel 1963 fondò *Young Citizens For Action*, un'organizzazione comunitaria che si occupava del recupero dalla delinquenza giovanile attraverso attività creative a Santa Fe, la città nella quale viveva e dove alcuni anni dopo, nel 1972, fondò l'*Institute for Regional Education*. Tutto questo impegno nel sociale derivava anche dal suo background religioso: all'età di 14 anni, infatti, entrò a far parte dei *Christian Brothers*, un ordine pontificio cattolico romano e, dall'adolescenza fino ai primi anni dell'età adulta, per molto tempo visse in silenzio, digiuno e preghiera, mentre studiava per diventare monaco; proprio l'ordine religioso al quale apparteneva prevedeva nel mandato una parte educativa all'interno della vita monastica. In parallelo ai progetti con l'*Institute for Regional Education*, dunque, Reggio iniziò a sviluppare il suo personale progetto cinematografico, che diventerà successivamente una delle opere più incredibili del secolo scorso, e probabilmente anche di quello corrente.

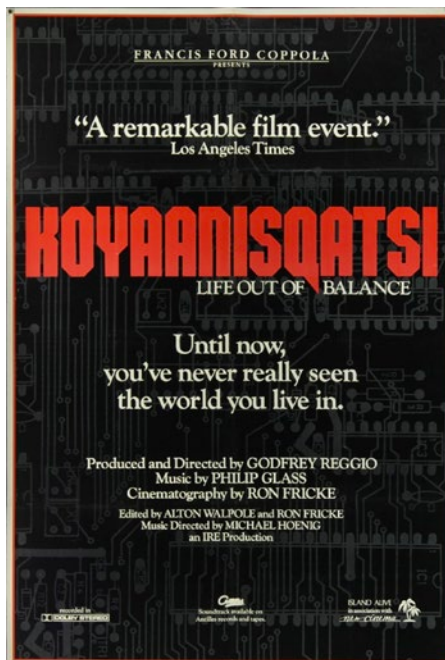
La trilogia che lo ha condotto sull'Olimpo dei grandi registi visionari, in realtà, non era stata prevista. *Koyaanisqatsi* è il primo capitolo,

uscito nel 1982, il titolo, del tutto insolito e quasi impronunciabile, è una parola in lingua Hopi, un'antica tribù di nativi americani, che tradotta significa "life out of balance", letteralmente "vita fuori equilibrio". È uno dei primi film a occuparsi realmente e brutalmente della disumanizzazione del nostro mondo; il secondo film, anch'esso con un titolo in lingua Hopi, *Powaqqatsi* (1988), "vita parassitica", si occupa invece di quello che il cosiddetto "primo mondo" ha fatto al "terzo mondo" e infine l'ultimo film della trilogia, *Naqoyqatsi* (2002), "vita come guerra", tratta della digitalizzazione globale. I film non hanno né trama, né dialoghi, né narratore. Reggio afferma: "Sono uno specchio per le società estremamente sviluppate alla fine del XX sec."

Iniziò a girare *Koyaanisqatsi* nel 1975, insieme al suo "complice creativo" Ron Fricke (successivamente, nel 1992, Fricke tentò di segui-



Godfrey Reggio (1940)



re le orme di Reggio, realizzando un film simile a *Koyaanisqatsi*, intitolato *Baraka*, ma senza ottenere grande successo). Reggio, insieme ai suoi collaboratori, non ha girato tutto il materiale visivo presente nel film, molto spesso infatti ha comprato e utilizzato materiale d'archivio. Quando cominciò a lavorare a *Koyaanisqatsi* non aveva previsto che il film lo avrebbe impegnato per così tanto tempo: ben sette anni per completarlo. Un processo lungo quello per la realizzazione di *Koyaanisqatsi*, soprattutto per la particolare tipologia di *found footage*, che prevedeva il montaggio di una parte di riprese girate personalmente insieme a Fricke, con un'altra parte di repertorio d'archivio. Montandole insieme, si rese conto dell'estrema difficoltà: mancavano spesso dei pezzi, quindi bisognava rigirare per avere altro materiale, provare di nuovo a rimontare il tutto e capire che altro mancasse, se ci fossero eventuali

buchi di materiale d'archivio, e infine, naturalmente, tenere conto della componente ritmica di tutto il film (il montaggio di *Koyaanisqatsi* non sarebbe infatti oggi così impressionante se non ci fosse la musica originale di Philip Glass a sostenerlo), che ha portato ad un ulteriore rifacimento del montaggio. Per montare sulla musica, infatti, era necessario seguire il ritmo particolarissimo pensato da Glass e bisognava, di conseguenza, adattare le varie riprese e le varie inquadrature ad esso. Fu allora che il regista pensò di utilizzare la tecnica del *time-lapse recording*. Il metodo creativo e compositivo di Reggio è stato quello di non seguire una scaletta o un soggetto, ha sempre dichiarato di voler proporre un'esperienza, non una storia e l'esperienza si concretizza in una successione di immagini, di ambienti urbani quotidiani, resi ri-conoscibili attraverso la scansione creata dal montaggio e dalla musica. Tutto il materiale d'archivio acquistato è ciò che, in gran parte, determina la qualità formale dell'opera. A tal proposito si può citare una sequenza chiave del film, facente parte delle riprese d'archivio: la distruzione del complesso degli edifici Pruitt-Igoe, un enorme progetto architettonico-urbanistico, realizzato intorno alla metà degli anni Cinquanta, a Saint Louis, nel Missouri, da un architetto nippoamericano, Minoru Yamasaki (colui che ha firmato anche il progetto delle torri gemelle a New York). Poco dopo aver finito di costruire gli edifici previsti dal progetto, esempio di "architettura brutale", lì le condizioni di vita cominciarono subito a decadere e, infatti, già dagli inizi degli anni Sessanta tutta la zona era diventata molto povera ed estremamente degradata, il tasso della criminalità era il più alto di tutto lo stato del Missouri e i media iniziarono a parlarne così tanto che il governo centrale decise di far distruggere, diciassette anni dopo il completamento, tutto il complesso: il 15 luglio 1972, vennero fatti saltare in aria i giganteschi edifici,

segue a pag. successiva

1 Intervista a G. Reggio, al 10th Annual Golden Apricot International Film Festival, "Civil-Net TV", 9 luglio 2013.

segue da pag. precedente

un processo che si portò definitivamente a termine solo dopo più di un anno. Gli storici dell'architettura hanno definito questo evento come il giorno in cui l'architettura moderna è morta. Reggio, però, nella sua pellicola, dilatando notevolmente la durata delle riprese degli edifici e del quartiere, prima della distruzione e poi durante, vuole mostrarci quello che è realmente il "mondo-città". Il termine è stato coniato dal celebre antropologo francese, Marc Augè, noto anche per aver introdotto il neologismo "nonluogo", ossia tutti quei luoghi che hanno la prerogativa di non essere identitari, relazionali e storici, visibili anch'essi nel film di Reggio: centri commerciali, aeroporti, autostrade ecc. Spazi in cui milioni di individualità si incrociano senza mai entrare in relazione; un perpetuo transito di corpi, ma dove nessuno abita. La disindividualizzazione è ciò che caratterizza i nonluoghi, l'essere umano che perde la propria identità per trasformarsi in semplice utente, fruitore. Smarrimento identitario, emarginazione, alienazione, sradicamento e solitudine, sono questi i sentimenti profondi dell'individuo contemporaneo, o "surmoderno", per riprendere ancora una volta un neologismo di Augè, dove il prefisso *sur*, sta ad indicare l'eccesso nelle sue tre declinazioni: eccesso di tempo, di spazio e di ego.² Reggio, inconsapevolmente, ha anticipato, dunque, le analisi filosofiche e antropologiche affrontate proprio da Augè circa dieci anni dopo. In *Koyaanisqatsi* ogni singola inquadratura è surmoderna, è nonluogo, siamo catapultati in questa realtà, che poi è la nostra realtà, dalla quale siamo talmente assuefatti da non riuscire a riconoscerla o a percepirla realmente, siamo come delle macchine all'interno di una grande macchina che si muove sempre più veloce. D'altronde proprio questo costante paragone con le macchine ha portato teorici come Günther Anders a definire l'uomo oramai antiquato: il desiderio degli esseri umani è quello di assomigliare a degli automi, poiché quella che lui definisce "vergogna prometeica", è proprio quel senso di inferiorità dinanzi alla perfezione assoluta della macchina, che lo spinge a voler diventare tale. Un prodotto creato dall'uomo (Prometeo) che fa invidia all'uomo stesso, perché riproducibile, immortale e con un margine d'errore infinitamente più basso del nostro. La nostra trasformazione in prodotti in serie, in realtà, è già riuscita, dice Anders e Reggio sa come porci di fronte a questa constatazione.³ "La mia trilogia non riguarda l'effetto della tecnologia o dell'industria sulle persone - ha chiarito il regista -, ma che tutto, la politica, l'istruzione, la struttura finanziaria [...], la cultura, la religione, tutto esiste all'interno della tecnologia". I riferimenti teorici del regista statunitense sono però ancora

² Per un approfondimento sul tema: M. Augè, *Nonluoghi. Introduzione ad un'antropologia della surmodernità*, Eleuthera, Milano, 1993.

³ G. Anders, *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'era della seconda rivoluzione industriale*, Il Saggiatore, Milano, 1963.



altri, principalmente pensatori spirituali. Durante i titoli di coda, infatti, notiamo che appaiono nomi come Ivan Illich, Jacques Ellul, David Monongye, Guy Debord e Leopold Khor, ai quali ha conferito il merito dell'ispirazione per la realizzazione del film. Ivan Illich e Jacques Ellul sono stati, come egli stesso ha affermato, i suoi principali riferimenti teorici, il primo lo ha persino definito come "un fratello". La loro visione del mondo era molto netta: la crisi globale in cui viviamo da circa due secoli pone le sue radici nel fallimento della società moderna, in cui la macchina ha sostituito l'umano, in cui la tecnica, intesa come sviluppo della tecnologia, "non è più qualcosa che usiamo, ma qualcosa che viviamo"⁴. In *Koyaanisqatsi* vediamo circa 87 minuti di grovigli di strade, aeroporti, centri commerciali, grattacieli, e tutti quei luoghi frequentati da persone che non condividono legami di natura identitaria, spazi che sono diventati semplicemente di circolazione, consumo e comunicazione, dove l'essere umano, appunto, è solo un prodotto in serie. A tal proposito, al regista è sembrato calzante far scorrere la pellicola ad una velocità superiore rispetto a quella standard (24 fotogrammi al secondo) per circa un terzo del film, attraverso la tecnica del *time-lapse recording*, che si ottiene quando la frequenza di cattura di ogni fotogramma è inferiore a quella di riproduzione, quindi quando vengono proiettate le immagini in *time-lapse* alla velocità di scorrimento standard, il tempo sembra scorrere più velocemente del normale. È magistrale l'utilizzo e la padronanza che ha Reggio nell'utilizzare questa tecnica innovativa per l'epoca, tanto da aver dato il via a una vera e propria moda, infatti

⁴ Jacques Ellul, *Il sistema tecnico. La gabia della società contemporanea*, Le cherche midi éditeur, Parigi, 2004, p. 3.

molti spot pubblicitari di quegli anni sono stati girati in *time-laps*, con le musiche in stile Philip Glass. Tuttavia a Reggio serviva perché il suo intento era proprio quello di mostrare al pubblico immagini del mondo che noi crediamo di avere sotto gli occhi quotidianamente, flussi energetici di masse nella città; egli stesso ha detto "in *Koyaanisqatsi* vorrei che tutti gli spazi della metropoli fossero rappresentati come delle entità dinamiche, delle forme vettoriali in movimento". Il suo intento era vedere una folla anonima sempre in moto, i punti di aggregazione e di circolazione dell'uomo-massa non sono una cosa astratta; dobbiamo percepire, attraverso le sue immagini, la menzogna di quell'Eden elettronico, fluido e luminoso che ci presentano oggi e che probabilmente il regista voleva confrontare con l'Eden della tradizione biblica (notiamo di nuovo un rimando alla spiritualità, l'intenzione profondamente religiosa di Reggio). *Koyaanisqatsi* è l'esempio perfetto di come il cinema possa immortalare le esperienze umane di esistenza nel "mondo-città", il quale si fa sempre più abnorme e informe. Vediamo nel film il passaggio chiaro da uno spazio dei luoghi a uno spazio dei flussi, sempre più spersonalizzanti; la modificazione del mondo, della natura, del paesaggio.

Mentre Reggio lavorava alla post-produzione al Samuel Goldwyn Studio nel 1981, incontrò il regista Francis Ford Coppola il quale chiese di vedere *Koyaanisqatsi*, e Reggio organizzò una proiezione privata poco dopo il suo completamento. Coppola disse a Reggio che stava aspettando un film come *Koyaanisqatsi* e che era "importante che la gente lo vedesse", quindi aggiunse il suo nome nei titoli di coda e aiutò a presentare e distribuire il film.

Bisogna ora, tuttavia, precisare che Reggio non ha una visione apocalittica del mondo, ci mostra la metropoli come una cosmogonia cromatica e cangiante, assolutamente incantevole, ipnotica, un magma complesso in continuo divenire; man mano che la pellicola scorre percepiamo un crescendo di frenesia, sollecitato dalla straordinaria musica di Philip Glass, che abbina il caos polifonico assieme al caos delle masse. Reggio voleva proporre al pubblico un'esperienza unica, non voleva produrre o inviare messaggi precisi, non è un monito il suo film, è la constatazione palpabile della nostra essenza ontologica come uomini e donne dell'età contemporanea. L'esperienza che si attua dunque, durante la visione di *Koyaanisqatsi*, è quella di un lavoro assolutamente nuovo sulle immagini in movimento, per cui la risposta emotiva di ciascuno sarà molto probabilmente diversa da qualunque altra esperienza di cinema degli ultimi tempi, senza avere alla fine un'unica chiave di visione, di lettura o di soluzione. Vediamo scorrere davanti a noi luoghi familiari, ma l'impressione è quella di non averli mai visti o frequentati prima, come se Reggio ci offrisse occhi nuovi per guardare ciò che è lì di fronte a noi ogni giorno. "Until now, you've never really seen the world you live in" era lo slogan riportato sulla locandina originale del film.

Sonia Polichetti

Pasolini e la musica. Il paroliere



Giampiero Bigazzi

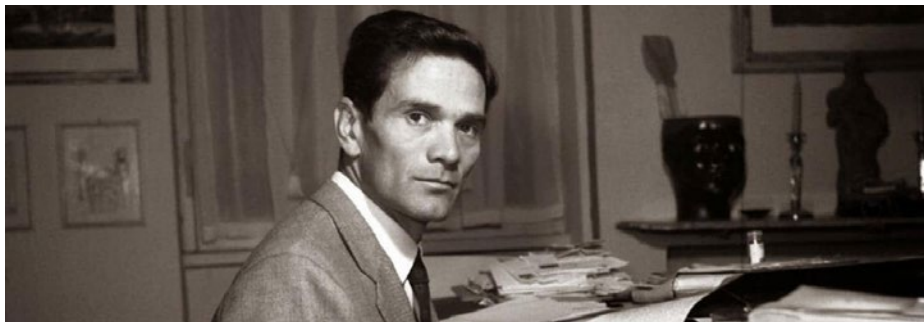
Nella biografia di Pier Paolo Pasolini, la presenza di Alberto Moravia è costante: amicizia, viaggi, condivisioni di idee. Le parole gridate dallo scrittore romano nell'orazione al fune-

rale di Pasolini ("abbiamo perso prima di tutto un poeta e poeti non ce ne sono tanti nel mondo, ne nascono tre o quattro soltanto in un secolo...") furono vibranti e danno prova di una certa riconoscenza. Moravia infatti ammirava Pasolini perché era coraggioso ed eclettico: scriveva, faceva il regista, disegnava, pubblicava coraggiosi articoli sul Corriere e componeva le parole per le canzoni. Tutto notevole. Energia poliedrica e creativa.

Scrivere canzoni era un'attitudine che sperimentò anche lo stesso Moravia. Siamo nella seconda metà degli anni Cinquanta, lo raccontava Laura Betti, punto di riferimento per le interpretazioni: "anche Moravia scrisse delle canzoni per me, ma fu un disastro! Perché non riusciva... non gli entrava in testa come fare". Ma ci provarono anche Goffredo Parise, Fabio Mauri, Alberto Arbasino. E Pier Paolo Pasolini. Nel 1960, lo spettacolo "Giro a vuoto" fu in qualche modo il cardine di questo "esercizio" letterario e artistico. Con le musiche di compositori (legati al cinema...) come Piero Umiliani, Piero Piccioni e Giovanni Fusco, Laura Betti coinvolse anche Buzzati, Bassani, Calvino e altri. Pasolini scrisse con grande sensibilità quattro canzoni che sono rimaste in molti repertori e che rispecchiano i temi dell'opera pasoliniana del periodo, con al centro dolenti e in qualche modo innocenti figure di donne: *Valzer della toppa*, un vero gioiello, portata a una certa celebrità dall'interpretazione della grande folk-singer romana Gabriella Ferri (una prostituta, una sera, dopo aver preso una bella sbronza - in romanesco la "toppa" - pensa di esser tornata vergine); *Macri Teresa detta Pazzia*, forse quella meno memorabile ma dal testo a tinte forti ("io so' de vita" e di fronte al commissario non evita di difendere il proprio protettore); *Cristo al Mandrione*, femminile preghiera e sottoproletaria; *Ballata del suicidio* (inventiva, prima di ammazzarsi, di una donna "di vizio" nei confronti del potere dei borghesi).

L'idea di individuare un punto di incontro tra la "canzonetta", quella degli anni Cinquanta per intendersi, e una dimensione più poetica e intellettuale Pasolini l'aveva già configurata nel 1956 nella rivista "Avanguardia" diretta da Gianni Rodari ("Le parole dei poeti per la canzone"), dichiarandosi interessato ad "applicare versi a una bella musica".

In quello stesso periodo c'era l'esperienza di Cantacronache di Torino, un progetto di rinnovamento della canzone (con forte tendenza alla critica sociale) a cui parteciparono Rodari, Calvino, Eco, Fortini. Quell'episodio (che dette comunque importanti frutti nei decenni successivi) si rifaceva agli chansonniers francesi,



a Kurt Weill, ai cantastorie popolari italiani. Le avventure da "paroliere" di Pasolini furono molto più limitate, ma avevano una forza musicale diversa, una ricchezza negli arrangiamenti che si sposava perfettamente con il vigore dell'artista della parola.

Pasolini apprezzava Claudio Villa, ma pensava che, in generale, il livello della produzione canzonettistica italiana fosse "intellettualmente piuttosto volgare". Non amava il festival di Sanremo, ma i suoi romanzi da *Ragazzi di vita* a *Ali dagli occhi azzurri* a *Una vita violenta* sono pieni di personaggi che intonano motivi tradizionali romani e successi da juke-box. Fu inoltre attento indagatore del canto di tradizione orale al quale dedica nel 1955 la raccolta *Il canzoniere italiano - Antologia della poesia popolare*, sul quale però si concentra quasi solo sulla parte letteraria, eliminando così una componente fondamentale, la melodia, del canto popolare.

Altre canzoni pasoliniane sono la bella (e all'epoca censurata) *Il soldato di Napoleone*, tradotta dal friulano e musicata da Sergio Endrigo (sul quale il poeta ebbe sentiti apprezzamenti) e *Danze della sera* catturata dalle ultime tre



strofe di *Notturmo* che nel 1968 Ettore De Carolis, arrangiatore fra gli altri di Guccini e di Lolli, registra con il suo gruppo (psichedelico) Chetro & Co, dopo alcune prove tenute davanti proprio allo stesso Pasolini.

L'incontro con Domenico Modugno partorì quel piccolo capolavoro che è il brano *Che cosa sono le nuvole?*, scritto per il film *Capriccio all'italiana*. Un brano pieno di liricità, simbolico, romantico, composto (come d'altra parte lo

stesso breve film) di citazioni dall'*Otello* di Shakespeare. La musica propone un Modugno surreale che conferma tutta la sua forza comunicativa. Fra tradizione e modernità, il giusto compromesso apprezzabile da Pasolini.

Altri frammenti di canzoni (come, per esempio, lo stornello *Roma bella* nel film *Mamma Roma*) sono sparsi nell'opera dell'artista friulano. Da segnalare l'ultima sua incursione nel mondo della canzone, nel 1974, quando con Dacia Maraini firmò *I ragazzi giù nel campo* e *C'è forse vita sulla terra*, due testi adattati sulle musiche del compositore greco Manos Haggis per il film *Sweet Movie* dello jugoslavo Dusan Makavejev, esule a Parigi.

Infine ci sarebbe tutto il capitolo delle canzoni a Pasolini dedicate, dopo il suo assassinio: Giovanna Marini, Francesco De Gregori, Fabrizio De Andrè... O gli omaggi di musicisti come Ennio Morricone, Roberto De Simone, Andrea Centazzo, per dirne alcuni. I molti spettacoli musicali allestiti anche per il Centenario della sua nascita. E il suo amore per la musica classica, riversato nelle colonne sonore dei suoi film. Ma di tutto questo parleremo (forse) altre volte.

Giampiero Bigazzi

Il Centenario

Gli italiani e il fascismo, una storia mai interrotta

Seconda Parte

Per tornare così all'inizio del nostro discorso, mi sembra che ci siano delle buone ragioni per sostenere che la cultura di una nazione (nella fattispecie l'Italia) è oggi espressa soprattutto attraverso il linguaggio del comportamento, o linguaggio fisico, più un certo quantitativo - completamente convenzionalizzato e estremamente povero - di linguaggio verbale. È a un tale livello di comunicazione linguistica che si manifestano: a) la mutazione antropologica degli italiani; b) la loro completa omologazione a un unico modello. [...] Ora, tutti gli Italiani giovani compiono questi identici atti, hanno questo stesso linguaggio fisico, sono interscambiabili; cosa vecchia come il mondo, se limitata a una classe sociale, a una categoria: ma il fatto è che questi atti culturali e questo linguaggio somatico sono interclassisti. In una piazza piena di giovani, nessuno potrà più distinguere, dal suo corpo, un operaio da uno studente, un fascista da un antifascista; cosa che era ancora possibile nel 1968.

(Pier Paolo Pasolini, 24 giugno 1974. Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo, in *Scritti corsari*, Garzanti Elefanti, MI, 1990, pgg. 57/48)



Antonio Loru

L'aria che tira, il totalitarismo e la cultura cattolica

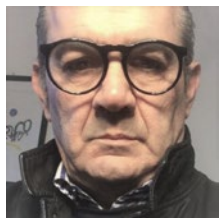
Per la Chiesa cattolica (che ha oggi sposato senza riserve la causa dello sviluppo economico global-capitalistico), per le sue origini cristiane oggi abbastanza trascurate, vista la collocazione fuori dal tempo della sua ragione sociale costitutiva, progresso o sviluppo (che non sono assolutamente la stessa cosa: Pasolini insegna) non dovrebbe fare alcuna differenza, ma siccome gli uomini vivono in un tempo e uno spazio ben definiti, per fare proselitismo secondo le intenzioni più paoline che cristiane in senso proprio e personale, in questi quasi duemila anni ha dovuto parlare con uomini di tutti i luoghi e di tutte le tradizioni, ed essendo, il cattolicesimo in particolare, fondativamente monarchico, verticistico, classista e patriarcale, è sempre riuscita, al di là di qualche screzio, a parlare e a comprendersi meglio con i conservatori e i reazionari di tutto il mondo che, per limitarci solo agli ultimi due secoli trascorsi, l'hanno abbondantemente ripagata con concordati e prebende e in Italia, in questi primi vent'anni del XXI secolo, affidandole quasi in regime di monopolio, l'educazione dei giovani, (pardon: della gioventù!); il soggetto più forte nella formazione scolastica privata è oggi presente in forze con la sua visione metafisica e pratico-morale del mondo, dentro la scuola pubblica, dalle primarie alle superiori, e non solo con i suoi insegnanti di religione (pagati dallo Stato laico, però), ma anche con altri soggetti che stanno monopolizzando le cosiddette attività extra didattiche, le svariate e innumerevoli attività, (spesso obbligatorie, grazie soprattutto ai governi della pseudo-sinistra democratica [Renzi e compagnia brutta], a cui sono costretti i nostri ragazzi, a tutto discapito dell'insegnamento linguistico, scientifico, filosofico, artistico, dove stiamo toccando livelli d'ignoranza e incompetenza mai visti prima d'ora, tanto che gli scienziati sociali per spiegare il fenomeno hanno dovuto creare neologismi come *analfabetismo di ritorno* e/o, (secondo il linguista Tullio De Mauro) *ignoranza funzionale*. Secondo la definizione OCSE: *l'analfabeta funzionale è più incline a credere a tutto quello che legge in maniera acritica, non riuscendo a comprendere, valutare, usare e farsi coinvolgere con testi scritti per intervenire attivamente nella società,*

per raggiungere i propri obiettivi e per sviluppare le proprie conoscenze e potenzialità. Chi più della Chiesa Cattolica ha nei secoli demonizzato la scienza, la cultura, il sapere dei singoli: *beati i poveri di spirito*; i libri sono un'arma pericolosa, non tutti sono in grado di maneggiarli, tanto meno di scriverli con la dovuta prudenza, per questo ci sono i preti, non a caso detti anche sacerdoti, (fino a qualche decennio fa nella lingua ufficiale riconosciuta dalla Santa Chiesa Apostolica Romana, il latino), la sua visione scientifico-morale dei mondi sotto e sopra i cieli della luna. Una tra le tante cose che ai piccoli italiani in età di obbligo scolastico non si dice, forse per non spaventarli, è che i responsabili in alto grado, pontefice compreso, dell'allora ancora Stato Pontificio, nel 1924-25 lanciarono una bella ciambella di salvataggio al giovane governo Mussolini, pesantemente coinvolto, forse anche nella stessa persona del capo del governo, nell'omicidio Matteotti: sarebbe forse bastata una parola di condanna del pontefice, allora Benedetto XV, per convincere anche Vittorio Emanuele III, che tergiversava, a licenziare Mussolini e i suoi ministri; invece il ragionamento delle gerarchie d'Oltre Tevere fu più o meno questo: *va bene, forse Mussolini è un delinquente responsabile della morte del deputato socialista, ma se cade il suo governo potrebbe essere il turno dei socialisti, molti di loro atei e materialisti: conviene alla causa cattolica?* Mussolini e il fascismo ricompenseranno ampiamente nel 1929, l'antico socialista rivoluzionario Benito Mussolini con i Patti Lateranensi darà inizio alla tradizione politica italiana degli atei devoti, che in seguito vedrà genuflettersi davanti ai grandi ministri di Dio personaggi politici di grande livello; Palmiro Togliatti e Bettino Craxi e attualmente mediocri rappresentanti della casta, come Matteo Salvini con i suoi rosari, Meloni: *sono Giorgia*, (anche Almirante si chiamava Giorgio, sarà un caso?), *sono italiana, sono cattolica, sono una mamma*; manca solo la dichiarazione di appartenenza etnico-cutanea; (sarà una dimenticanza?). Personalmente non mi preoccupa il fascismo del Ventennio: era un fenomeno da baraccone che come molte farse s'è mutato e concluso in tragedia, mi preoccupa molto la cultura che gli italiani di oggi, ormai maturi, anziani se non addirittura vecchi, abbiamo ereditato dalla quarantennale *dittatura democristiana*, il filoamericanismo cieco, acritico, della politica e della società italiana dalla fine del Secondo Conflitto Mondiale a oggi, l'indifferenza reale, che oggi accomuna vecchi e giovani

occidentali, al di là degli slogan buonisti promossi da associazioni di *professionisti dell'amizia e della compassione*, ma soprattutto della *condivisione*, qualunque cosa quest'ultima voglia dire! Mi preoccupa che il solo soggetto che, da almeno trent'anni a questa parte, sta facendo politica consapevolmente attiva in Italia, sia sempre la Chiesa cattolica, tramite la CEI, in primo luogo, e tutte le sue tante organizzazioni (Azione Cattolica, Caritas, etc) presenti con attività culturali; in sostanza una catechesi diffusa. La gente, i giovani in particolare non vanno più in chiesa? Se la montagna non va A ... A va alla montagna! Mi preoccupa la mancanza di cortei di protesta per le politiche impopolari, filo confindustriali e a favore delle multinazionali che si susseguono sempre più feroci ormai da circa quarant'anni, chi c'è c'è al governo, la sostanza dei provvedimenti politico-sociali pare non voler cambiare. Mi rendono triste gli pseudocortei, le marce *silenziose*, sia mai, per la pace, il lavoro, alla cui testa sempre più stanno i preti di ogni ordine e grado; i politici, gli amministratori, i sindacalisti quand'anche ci sono, in seconda, terza fila, al riparo, dietro le sottane e le spalle degli ecclesiastici. Certo mi preoccupa che a vincere alle ultime politiche siano stati i rappresentanti di quel partito o quei partiti che non hanno mai negato, non potevano farlo, che la loro formazione politica è avvenuta nelle associazioni giovanili e universitarie dell'estrema destra radicale, negli anni Settanta, Ottanta e Novanta del '900, e poi proseguita in quei partiti che sono nati dalla *modernizzazione* del Movimento Sociale Italiano, partito chiaramente neofascista, erede anche nei suoi rappresentanti del fascismo repubblicano di Salò; o nella prima lega, violentemente antimperialista: ricordate *Roma ladrona*, la *Repubblica di Padania* dei bei tempi di Bossi, (che poi però a Roma si è trovato bene e ancora ci sta, aggrappato alla sedia che in queste ultime elezioni volevano togliergli di sotto al suo grosso deretano, o *cu*, come dicono dalle sue parti). Mi rattrista soprattutto che il vero vincitore di queste ultime politiche sia stato il partito dell'astensionismo, degli indifferenti. Per quando riguarda il totalitarismo dei nostri giorni, già nel 1975 ha scritto Pier Paolo Pasolini, uno dei più lucidi analisti sociali della storia italiana contemporanea. Come potete vedere in esergo a queste mie modestissime riflessioni.

Antonio Loru

La saga di Harry Callaghan: Clint fra violenza legalitaria e culto della morte



Fulvio Lo Cicero

Il ciclo di film con protagonista Harold Francis "Harry" Callaghan (Callahan nella lingua originale) si compone di cinque titoli e si articola in diciassette anni (1971-1988). Si tratta di una vera e propria saga, con elementi di serialità, in cui il protagonista assume entro di sé i caratteri di un eroe eponimo, che combatte da solo in un mondo urbano ostile e conflittuale. Lo stesso suo nome - Harry Callaghan - col tempo, ha finito per assurgere a sinonimo di poliziotto duro e sbrigativo, immerso nella violenza, che impugna la pistola come un samurai la katana, per difendere una "legalità" spesso con mezzi non legali.

Il western metropolitano

Clint Eastwood, che sarà l'interprete di tutti i film, com'è noto, deve la sua enorme popolarità al ruolo di protagonista in due opere di Sergio Leone, *Per un pugno di dollari* (1964) e *Per qualche dollaro in più* (1965), che lo lanciano nel panorama internazionale della cinematografia. I due celebri film di Leone si distinguono per uno stile impervio e un linguaggio del tutto difforme dal canone del genere affermatosi in America dopo il capolavoro di John Ford *Stagecoach* ("Ombre rosse", 1939), caratterizzati da colonne sonore non

trionfalistiche, prolungati silenzi e sospensioni, rumori in sottofondo, primi piani radicali che fotografano il sudore e la sporcizia dei personaggi, montaggi alternati che ingigantiscono l'aspettativa, carrelli e dolly sontuosi che armonizzano le immagini con le musiche di Ennio Morricone. Eastwood apporta a questo impianto uno stile tutto personale, fatto di sguardi, di brevi e nette parole, di presenza fisica sontuosa e prorompente, che, come vedremo, sarà tradotta senza eccessivi cambiamenti anche nel ciclo di Harry Callaghan.

In effetti, le opere di questa saga possono essere inserite nell'alveo generazionale del «western metropolitano», un sottogenere di cui spesso si è parlato a sproposito, intendendo in modo fuorviante come appartenenti ad esso film del tutto sprovvisti di stile e linguaggio "canonici". Il «western metropolitano», infatti, è il prolungamento del genere classico - come personaggi, storie, violenza - oltre il secolo XIX, in città



Film della saga di Harry Callaghan
Come si è detto i film appartenenti alla saga sono cinque: *Dirty Harry* ("Ispettore Callaghan: il caso Scorpione è tuo", 1971, regia di Donald Siegel); *Magnum Force* ("Una 44 Magnum per l'ispettore Callaghan", 1973, regia di Ted Post; *The Enforcer* ("Cielo di piombo, ispettore Callaghan", 1976, regia di James Fargo); *Sudden Impact* ("Coraggio...fatti ammazzare", 1983, regia di Clint Eastwood); *The Dead Pool* ("Scommessa con la morte", 1988, regia di Buddy Van Horn).

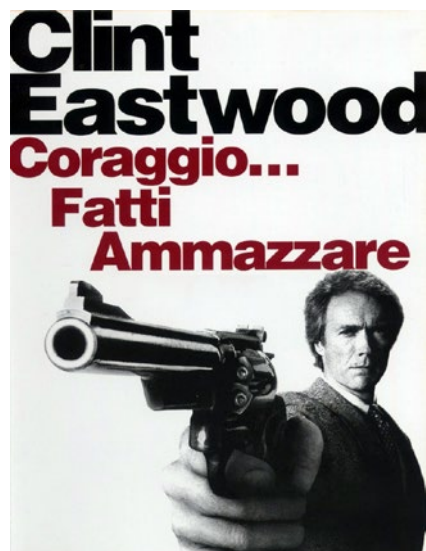
metropolitane enormi ma con personaggi coerenti con l'impostazione originaria: lo sceriffo (ora poliziotto, ispettore o *detective*), il fuorilegge, l'uso di pistole come mezzi di composizione violenta dei conflitti, fughe e inseguimenti con auto al posto dei cavalli, duelli individuali e la generale derivazione di un impianto sostanziale da "nuova frontiera", cioè la conquista di spazi di abitabilità entro la quale esercitare la vita sociale.

Diciamo subito che il primo della serie, come quasi sempre accade nei film seriali, è il migliore e stabilisce canone e stile anche dei successivi episodi. Il regista, Donald "Don" Siegel (1912-1991), ebreo di nascita, per lunghi anni fu un abile professionista, soprattutto nel montaggio, dove acquisì, diciamo così, le armi del mestiere. Passato alla regia, è autore di gioielli come *Invasion of the Body Snatchers*, ("L'invasione degli ultracorpi", 1956), un'abile

metafora del maccartismo, un noir violento e radicale come *The Killers* ("Contratto per uccidere", 1964, ultima interpretazione di Ronald Reagan prima di passare alla politica) e, forse il suo capolavoro, *The Beguiled* ("La notte brava del soldato Jonathan", 1971), anche questo interpretato da Clint Eastwood.

In *Dirty Harry*, il protagonista della saga, creato dallo sceneggiatore Karry Julian Fink, è un uomo duro e intrattabile, segnato da un ambiente metropolitano

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

(San Francisco) che lui chiaramente non ama nel quale è immerso fino al collo. Queste sue caratteristiche rimarranno indelebili lungo tutti gli episodi, tanto da caratterizzare in modo pressoché completo il personaggio. Callaghan si trova ad affrontare un criminale psicopatico, chiamato Scorpio (interpretato da un ottimo Andrew Robinson), che ricatta la città con la minaccia di uccidere a caso un cittadino se non gli viene consegnata una borsa piena di dollari.

In una delle scene iniziali Don Siegel introduce il motivo ricorrente in tutta la saga: la presenza di una pistola di grosso calibro a canna lunga, denominata 44 Magnum, una sineddoche con la quale si intende una Smith & Wesson con la cartuccia denominata in quel modo. Si tratta, dice Callaghan, dell'«arma più potente e precisa, che ti trapassa il corpo...». La scena è la seguente: Callaghan sta mangiando il suo solito hamburger e cerca di rilassarsi al bancone del suo solito bar, quando ad un tratto sente

urla e colpi di pistola. Si alza masticando il boccone, dice al barista di avvertire la centrale, esce e, ancora masticando (una grande idea registica), si dirige davanti alla banca dove un gruppo di rapinatori è appena uscito armi in pugno; inizia a sparare, ferma l'auto che cerca di fuggire e atterra uno dei banditi rimasto a piedi. Gli si avvicina, lo osserva: lo ha colpito in modo non grave, lo vede cercare di impugnare di nuovo l'arma che gli è caduta vicino e dice, puntando di nuovo la pistola contro di lui: «Io lo so cosa stai pensando, quanti colpi ho sparato se cinque o sei, nemmeno io con tutta questa baraonda lo saprei dire. Ma questa è una 44 Magnum, la pistola più potente e precisa che ci sia. Ti conviene rischiare?». Il bandito si arrende e mentre Callaghan si gira per andarsene lo chiama: «Ehi! Ma adesso me lo devi dire!». Callaghan arma di nuovo il cane e spara a vuoto, perché i colpi sono terminati. L'episodio si pone come una sorta di elemento circolare della storia, perché, alla fine, di fronte ad uno Scorpio già ferito lungo le acque di San Francisco, Callaghan gli dice le

stesse cose; Scorpio ci pensa, con la pistola ancora in mano ma decide di usarla e Callaghan spara l'ultima pallottola rimasta, uccidendolo e, subito dopo, getta nelle acque il suo stemma di poliziotto.

Gli aspetti controversi della saga

Il personaggio di Harry Callaghan non piace per niente alla critica e agli studiosi in Italia degli anni '70. Sia Siegel, che Clint Eastwood furono definiti esponenti di una destra americana reazionaria e violenta. L'impianto



ideologico del primo film fu definito imbarazzante, perché, in sostanza, esaltava le gesta di un assassino che, in nome della difesa della comunità, non si perita di uccidere sparando per primo, per quanto le sue vittime siano criminali.

Tali critiche, però, colgono solo una parte, anche se rilevante, dell'intero ciclo di Callaghan. Quest'ultimo è sicuramente un uomo in conflitto con gli aspetti garantistici del sistema giurisdizionale americano, considerati un serio ostacolo che finisce per favorire criminali e assassini. Siegel ed anche i registi successivi (come Ted Post) tendono ad accentuare il conflitto fra legge positiva e ordine sociale, che nella società americana è divenuto, secondo loro, un problema aperto che deve essere risolto.

Ma le linee del racconto seriale non sono univoche in tal senso. Nel secondo episodio, *Magnum Force*, Callaghan si oppone strenuamente a quattro giovani appena usciti dalla scuola di polizia e tiratori scelti, che uccidono spacciatori e criminali assolti nei processi, per difendere

la società e i cittadini da un sistema giudiziario che non li protegge. Callaghan rifiuta di far parte del gruppo, pur essendo ammirato dai suoi giovani membri perché li considera alla stregua degli stessi assassini che dicono di voler eliminare e riesce a sconfiggerli, mostrando che il suo "legalitarismo" fa da sfondo alla sua pervicace violenza.

In realtà, molti degli episodi, ma soprattutto il

primo, raccontano efficacemente di un'America lacerata, quasi divelta nelle sue fondamenta civili, dove predomina un mondo di sovrapproduzione, dove predomina un mondo di sovrapproduzione, dove predomina un mondo di sovrapproduzione sugli incubi notturni del cittadino medio americano, terrorizzato dalla morte in agguato, come se visse in una giungla primitiva popolata di animali feroci. Lo stesso protagonista si mostra come il simulacro di un opprimente senso di morte e disfacimento, che ritorna per molti versi nella produzione successiva di

Clint, come regista. In alcuni titoli giustamente osannati dalla critica, quali, fra gli altri, *Pale Rider* ("Il cavaliere pallido", 1985) e *Unforgiven* ("Gli spietati", 1992), il tema centrale è esattamente la morte, intesa come spietata livellatrice di esistenze diverse, buoni e cattivi, dissolti nel nulla di una pallottola. Nel mondo di Clint (almeno per questa parte della sua produzione), non c'è alcuna possibilità di "salvezza"; egli ci pone di fronte alla spietata frontiera americana, che oramai è stata introiettata come

valore fondante, al pari delle libertà individuali e del denaro, quali feticci ricorrenti.

Lo stile della saga

Un capitolo a parte andrebbe dedicato agli aspetti narratologici della saga. Abbiamo detto che il primo episodio è senz'altro il migliore: Don Siegel si dimostra un regista di grandi capacità espressive. Il racconto è serrato, legato, come filo conduttore, alla contrapposizione fra Callaghan e il suo capo sul tema delle garanzie di legge che è necessario assicurare anche a un criminale. Nel famosissimo piano-sequenza dello stadio illuminato a giorno, Siegel costruisce una portentosa epitome: la cinepresa si allontana (in elicottero, non essendoci ancora i droni, oggi normalmente usati per le riprese dall'alto) da Callaghan, che tortura con un piede la ferita alla gamba di Scorpio. La scena sintetizza la lontananza del personaggio dal suo mondo reale e il suo desiderio a stento represso di combattere il crimine anche a mani nude.

Gli altri capitoli sono di gran lunga inferiori al prototipo, anche quello diretto dallo stesso Clint. Fra di essi, sicuramente il migliore è l'ultimo della serie, *The Dead Pool* ("Scommessa con la morte", 1988, con la regia di Buddy Van Horne), dove particolarmente interessante si dimostra, ancora una volta, il rapporto fra cinema e morte, che vede protagonista un serial killer ossessionato dall'immagine del successo e un regista di "horror movie" (un giovane e bravo Liam Neeson), ideatore di un gioco di finzioni sulla prossima vittima. L'ossessione americana per la morte si ripresenta, ancora una volta, con il volto della finzione del set e delle luci che ne disegnano le scene. Una sorta di macabra e forse voluta rivisitazione del genio di Alfred Hitchcock.

Fulvio Lo Cicero



Il cinema francese e il realismo poetico negli anni del Fronte popolare



Pierfranco Bianchetti

Febbraio 1934. La Francia è attraversata da gravi tensioni sociali e politiche. Mentre le violenze fasciste colpiscono le sedi delle organizzazioni di sinistra, il fronte progressista reagisce e punta a formare un governo che sia in grado di realizzare profonde riforme necessarie per migliorare il tenore di vita dei lavoratori.

La cultura francese è schierata con gli operai, con gli intellettuali, con i militanti socialisti, comunisti, radicali e coi movimenti spontanei sorti in molte parti del paese. Uno schieramento politico che spera di realizzare una nazione dove libertà e giustizia sociale abbiano la meglio sulle forze conservatrici e reazionarie.

Il 3 maggio 1936 il Fronte Popolare, guidato da Léon Blum, vince le elezioni in un clima sociale e politico incandescente e in breve tempo si avvertono i primi successi ottenuti dal nuovo governo come le 40 ore settimanali per i lavoratori, le ferie pagate e un consistente aumento salariale del 15%.

In questo periodo il cinema sta vivendo una stagione positiva grazie anche all'apporto di numerosi registi stranieri (tedeschi, russi e cecoslovacchi) giunti in Francia anche perché attratti dall'influenza positiva del "realismo poetico", una corrente artistica che vuole offrire un ritratto della vita delle gente comune traendo ispirazione dalla grande letteratura dell'Ottocento, quella dei maestri Flaubert, Maupassant e Zola.

Sono gli anni nei quali "Parigi e la Francia, sono attraversate da una grande speranza rivoluzionaria, nata tra gli operai, gli intellettuali, i militanti della sinistra e, per un po', accolta anche dai ceti medi" (Il cinema del "Fronte popolare" di Roberto Escobar e Vittorio Giacci - edizioni il Formichiere) che il cinema inevitabilmente riflette realizzando opere legendarie come *La Marsigliese*, *La grande illusione*, *La vie est à nous*.

In quel periodo nasce anche per merito di tecnici, operai e artisti la cooperativa Ciné-Liberté, specializzata nella realizzazione di cinegiornali popolari, documentari e film di finzione. Sintomo positivo di una voglia di fare cinema legata alla realtà, alla voglia di raccontare sul grande schermo la vita autentica dei francesi.

Jean Renoir, "il più grande e il più francese dei registi francesi"

"L'autore del film non è affatto un coordinatore, non è affatto il signore che decide, per esempio, il modo in cui dovrà svolgersi un funerale. L'autore di cinema è precisamente l'uomo che si trova davanti a un funerale imprevisto, e avviene che il morto, anziché essere nel feretro, si mette a danzare, che la famiglia, anziché piangere, si mette a correre in tutte le direzioni; spetta a lui con i suoi colleghi, cogliere tutto questo e, in seguito, nella sala di montaggio, farne un'opera d'arte".

Jean Renoir

Nato a Montmartre, Parigi, il 15 settembre

1894, Jean Renoir, uno dei più grandi registi della Francia e del mondo, pittore, giornalista, ceramista e attore, viene da una famiglia di artisti, a cominciare dal padre Auguste, celebre pittore impressionista e dal fratello Pierre. "Nell'aprile del 1915, un bravo tiratore bavarese mi regalò una pallottola in una gamba. Gliene sono riconoscente. Quella ferita mi permise di essere finalmente ricoverato in un ospedale di Parigi, dove mio padre si era fatto portare per starmi vicino". Così racconta Jean Renoir nel suo libro *Renoir, mio padre* (Adelphi Editore), dedicato alla figura dell'illustre genitore.

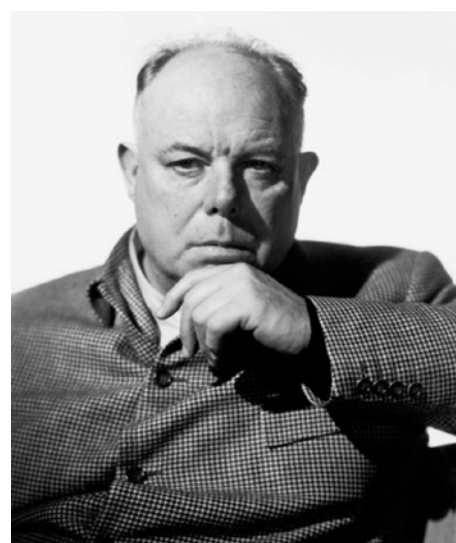
Giovanissimo entra nel mondo del cinema ispirato dai modelli Griffith, Chaplin e Stroheim e realizza la sua prima opera cinematografica nel 1924, *La fille de l'eau*, nella quale dirige la prima moglie Catherine Hessling, che sarà protagonista anche del successivo *Nana*, 1926, tratto da un romanzo di Zola e di *Charleston*, 1927, un cortometraggio surreale.

La sua grande stagione è però quella degli anni Trenta, decennio nel quale egli prevale su tutti gli altri cineasti, se si escludono i capolavori di René Clair e quelli di Jean Vigo, morto però a soli ventinove anni nel 1934, l'anno in cui il regista dirige *Madame Bovary*, non una delle sue opere migliori.

Renoir, che non ha mai considerato il cinema un'industria ma un mestiere artigianale, successivamente firma *Toni*, un'opera ambientata nel sud della Francia con protagonisti emigrati italiani e spagnoli, ispirandosi ad un fatto di cronaca.

"Toni" scrive Cristina Bragaglia in *Storia del cinema francese - tascabili economici Newton 1995 - incarna il personaggio tipo del realismo francese degli anni Trenta, l'innocente perseguitato dal destino e destinato a una fine tragica. L'unica sua colpa è quella di amare la donna sbagliata, Josepha, un'emigrata spagnola dal fascino sensuale, che gli preferirà Albert*".

Toni è un'opera considerata da qualche studioso di cinema come un antecedente diretto del nostro neorealismo, un soggetto che in



Jean Renoir (1894 - 1979)

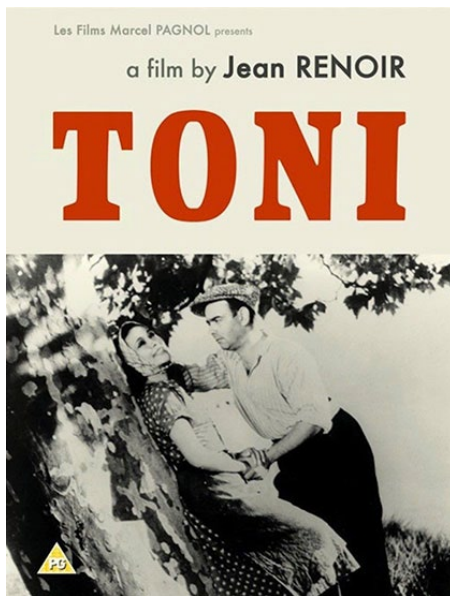
qualche modo ricorda *Ossessione*, il capolavoro di Visconti del 1943, anche per l'utilizzo di attori non professionisti, ispirato anch'esso a un fatto di cronaca.

La vie est à nous, film simbolo del Fronte popolare. Tra febbraio e marzo 1936 si gira il lungometraggio *La vie est à nous*, suggerito da Louis Aragon e diretto da Jean Renoir; una produzione finanziata dal Partito Comunista in appoggio alla campagna elettorale che porterà al governo il Fronte Popolare. La pellicola, nota per la sua capacità di fondere insieme il documentario e la finzione, ci mostra la Francia dominata da sole duecento famiglie potenti, la disoccupazione, le manifestazioni dei fascisti locali e le lotte sindacali. Un prezioso documento, secondo il critico André Bazin, sullo spirito del Fronte popolare.

Nel film una voce fuori campo illustra l'abbondanza della Francia costituita da distese di grano a perdita d'occhio e industrie fiorenti. La cinepresa entra poi in un'aula scolastica dove l'insegnante sta parlando ai suoi allievi che uscendo a fine lezione si chiedono perché mai in una nazione così apparentemente ricca loro sono così poveri. La Francia è povera perché duecento famiglie la rapinano e la sfruttano.

"Il film" scrive Ugo Casiraghi su *l'Unità* del 2 dicembre 1994 - dà subito una risposta, magari schematica ma vigorosa, all'interrogativo di questi scolari. E intanto nubi si addensano all'orizzonte: caos economico, manifestazioni fasciste, minaccia hitleriana. Una sfilata delle "Croci di fuoco", con il colonnello de La Roche eternato da una cinecamera nascosta, risulta di un effetto grottesco devastante... Nel suo impegno il regista era sostenuto da nomi già conosciuti (come l'attrice Nadia Sibirskaya che interpreta con Julien Bertheau il terzo episodio) o che lo sarebbero diventati (come i registi Jacques Becker e Jean - Paul le Chanois, il fotografo Henri-Cartier-Bresson, il vignettista Jean Effel). Quando Maurice Thorez e gli altri capi comunisti gli fecero l'offerta di un mediometraggio così singolare, Renoir si prese un attimo di riflessione. Consultò uno dei

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente
suoi produttori abituali; e quando costui gli disse
che se avesse accettato non avrebbe più trovato la-
voro, afferrò il telefono e rispose di sì.”

La vie est à nous bloccato dalla censura dell'epo-
ca, rimarrà in naftalina fino al 1968, ma nel '74
il vecchio Renoir nella sua bella autobiografia
ricorderà con gioia di aver fatto
quell'unico film di propaganda
del partito comunista francese.
“Sono un regista e la mia unica possi-
bilità di prendere parte alla lotta è di
fare dei film....Girando La vie est à
nous venni a contatto con persone
possedute da un grande e sincero
amore per la classe operaia, nel suo ac-
cesso al potere, un possibile antidoto al
nostro egoismo distruttivo”.

Renoir tra il 1931 e il 1939 affronta
tutti i generi: il farsesco *Boudu sal-
vato dalle acque*, l'adattamento di
grandi scrittori quali Flaubert,
Maupassant, Gorki e Zola con

Une partie de campagne; *Les bas-fonds*, *L'angelo
del male*, fino al pacifismo umanista e antimili-
tarista di *La grande illusione*.

Del '38 è *La Marsigliese*, un film storico finan-
ziato con una sottoscrizione pubblica pro-
mossa dalla CGT, la confederazione sindacale
dell'epoca, celebre per le straordinarie se-
quenze di ambientazione popolare.

Con *La regola del gioco* del 1939, Renoir dipinge
il ritratto di una Francia piena di umanità con
le sue classi sociali in forte contrapposizione.
Il regista all'inizio degli anni Quaranta si tra-
sferisce negli Stati Uniti d'America dove rea-
lizza *L'uomo del sud* (1945) e *La donna della spiag-
gia* (1946), ma poi dopo aver rifiutato la
cittadinanza americana ritorna in Francia do-
ve nel 1952 firma *La carrozza d'oro*, film inter-
pretato da Anna Magnani; *French Cancan*
(1954); *Eliana e gli uomini* (1956). Nel '61 il regi-
sta gira per la Tv francese una delle sue pellic-
cole più originali, *Il testamento del mostro*, tratta
dal racconto *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*.

Jean Renoir che muore a Beverly Hills Los An-
geles il 12 febbraio 1979, è stato un autore fon-
damentale della storia del cine-
ma e i suoi film hanno anticipato
movimenti come il Neorealismo
italiano e la Nouvelle Vague
francese, grazie soprattutto a
una visione carica di ironia,
leggerezza e impegno politico e
alla profonda umanità del suo
sguardo che ha sempre messo
le persone al centro di tutto.

Gli altri grandi protagonisti del ci-
nema francese negli anni del Fron-
te popolare

Marcel Carné, un gigante del cine-
ma francese

Nato il 18 agosto 1906 a Parigi,
Marcel Carné inizia la sua carrie-
ra nel cinema come critico cinema-
tografico, ma poi dopo aver ottenuto
il diploma di aiuto operatore
alla macchina da presa, diventa
aiuto regista e nel 1930 è

assistente di René Clair per il film *Sotto i tetti di
Parigi*.

Nel 1936 conosce il poeta Jacques Prévert, che
come lui frequenta gli ambienti culturali lega-
ti al Fronte Popolare. Insieme lavorano alla rea-
lizzazione del primo lungometraggio diretto
dallo stesso Carné, *Jenny, la regina della notte*,



“La Marsigliese” (1938) di Jean Renoir



Marcel Carné (1909 – 1996)



“Il porto delle nebbie” (1938) di Marcel Carné

un melodramma misurato, ritratto di una
donna provata da una vita difficile. Nasce così
tra i due un'unione artistica durata dieci anni
e che ha prodotto ben sette lungometraggi.
Per molto tempo gli intellettuali, la stampa e il
pubblico, hanno cercato di scoprire se il loro
rapporto sia stato un miscuglio tra rivalità e

amore, così come quello della
coppia De Sica- Zavattini. Quale
è la parte dell'uno e quale dell'al-
tro nei capolavori firmati insieme?
Una domanda alla quale lo
stesso De Sica risponderà sem-
pre con ironia: *Quando si beve il
caffelatte, come si fa a dividere il caffè
dal latte?*. Altrettanto spiritosa la
replica di Carné: *Quando si prende
un ascensore Roux-Combaluzier, si
cerca forse di sapere se Roux è il re-
sponsabile della salita e Combaluzier
della discesa?*.”

L'interscambio creativo tra il po-
eta Jacques Prévert, in veste di
sceneggiatore e dialoghista e il regista Marcel
Carné, si fa sempre più intenso. I sette film rea-
lizzati insieme caratterizzeranno il “reali-
smo poetico”, una corrente del cinema france-
se fondata su alcuni cardini ben precisi: la
presenza del male e il sogno di una impossibi-
le redenzione, la minaccia di una società osti-
le, la febbre dell'amore, la solitudine.

Ne è convinto anche il grande studioso Geor-
ges Sadoul per il quale i temi cari alla coppia
sono *“l'amore che solo da felicità, ma che non può
durare a lungo travolto dal destino, la lotta tra il
bene e il male in cui i cattivi hanno sempre la me-
glio, eroi proletari di cui la società ha fatto dei cri-
minali, ma mai criminali professionisti”*. Il pessi-
mismo, che sarà una delle caratteristiche di
quella stagione culturale-cinematografica,
trova giustificazione nella situazione storica
della Francia di quel momento nel quale sem-
bra svanita la speranza accesa dal Fronte Po-
polare della costruzione di una società più
equa, proprio quando invece il nazifascismo
sta per avanzare con le tragiche conseguenze
per la Francia e per l'Europa intera.

Il realismo poetico contrasse-
gnerà il cinema francese tra le
due guerre confermandosi *“una
perfetta fusione tra l'osservazione
della società, della gente, della vita
di tutti i giorni e la ricerca, tra le
pieghe della stessa realtà, di una
dimensione spirituale a volte lieta,
più spesso tragica”*, come scrive il
critico Auro Bernardi.

Il cineasta e il poeta in una per-
fetta sintesi rappresentano, il
primo la dimensione del mito e
il secondo la cultura popolare e
populista francese. Prima dei
grandi capolavori *Alba tragica*
e *Il porto delle nebbie*, i due da-
ranno vita nel '37 al film *Drôle
de drame – Lo strano dramma del
dottor Molyneaux*, *“uno scherzo
comico-surreale-anarchico-grottesco,*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente con battute di Prévert così esileranti, che colossi del calibro di Michel Simon e Louis Jouvet (tra i quali non correva buon sangue) si ridevano letteralmente addosso e non riuscivano più a recitare" (Ugo Casiraghi l'Unità 1° novembre 1996).

Nel '38 è la volta di *Il porto delle nebbie*, storia di Jean, con il viso del grande Jean Gabin pieno di rabbia, di amarezza, che interpreta un disertore dell'esercito coloniale nascosto a Le Havre in un sottobosco di sbandati. L'uomo si innamora di una donna incastrata in una rete di malviventi, ma il sogno dei due di ricostruire insieme una vita di felicità fuggendo lontano su di una nave, si spegnerà tragicamente.

Altrettanto amaro e senza speranza è il film successivo *Alba tragica*, 1939, ancora con Gabin nei panni di François, un operaio asserragliato nella sua stanza all'ultimo piano di una casa di periferia circondata dalla polizia. François nel corso di una notte rivede la sua vita e le vicende che lo hanno portato ad uccidere un individuo spregevole. Carné ricorderà spesso nelle sue interviste la sequenza nella quale molta gente del popolo sotto la finestra di François lo invita a scendere in strada ed unirsi a loro per sfuggire all'arresto; rappresentazione voluta dai due autori del momento storico nel quale le masse operaie del Fronte Popolare non hanno perso del tutto la speranza per una società migliore. Poi arriva la guerra con la disfatta della Francia e l'occupazione tedesca. Carné e Prévert vengono accusati per il loro pessimismo di aver contribuito alla sconfitta della nazione. Allora per poter lavorare la coppia è costretta a ripiegare su temi molto meno attuali.

Nel '42 esce sugli schermi *L'amore e il diavolo* incentrato su di una leggenda medioevale, che è, però, un'interpretazione mascherata della tragica situazione socio-politica nella quale versa la Francia. Poi in piena occupazione nazista, i due mettono in cantiere quello che sarà il loro vero capolavoro, *Les enfants du paradis* - *Amanti perduti*, girato in due parti tra il 1943 e il 1945. Tutto nasce dall'attore Jean-Louis Barrault, che un giorno alla fine degli anni Trenta, racconta a Marcel Carné e a Jacques Prévert la tragica storia d'amore di un grande mimo del secolo scorso, Baptiste Debureau. Enthusiasti del progetto, tutti quanti si impegnano nella preparazione della pellicola che durerà due anni, con costi esorbitanti per l'epoca (60 milioni di franchi e la ricostruzione di un intero boulevard) e la sceneggiatura originariamente della durata di 195 minuti.



"Alba tragica" (1939) di Marcel Carné

Ambientato nel teatro popolare e nella malavita della Parigi della metà dell'Ottocento, il film narra la passione amorosa e disperata di un mimo di nome Baptiste e di Garance, una bella popolana. Pur amandosi, essi non riescono a dichiararsi. Dopo molti anni Garance, diventata nel frattempo l'amante di Frédéric, un ricco conte di Montray, incontra nuovamente Baptiste sposato con Nathalie, una sua compagna d'arte. I due capiscono di volersi ancora, ma sono traditi dal giovane Lacenaire innamorato della donna, che uccide in un bagno turco Frédéric. Allora comprendendo l'impossibilità del suo amore per il mimo, lei decide di scomparire per sempre, mentre il suo innamorato la cercherà disperatamente tra la folla di maschere gioiose del carnevale. Nel 1943 iniziano le riprese nel bel mezzo della seconda guerra mondiale e finalmente dopo tantissime difficoltà nel 1945 la pellicola uscirà con grande successo nelle sale di una Francia libera ritornata alla democrazia.

Carné nel 1945, però, sarà convocato dalla Commissione d'epurazione, in quanto accusato di avere collaborato con il nemico (una vicenda che lo amareggerà molto). Nel 1946 tornerà al lavoro al fianco dell'amico poeta per il loro ultimo film, *Mentre Parigi dorme* interpretato

dal giovane Yves Montand. Ormai i tempi sono cambiati e il fiasco al botteghino della pellicola chiude definitivamente il loro binomio, che segna la fine anche di una grande stagione del cinema francese.

Marcel Carné girerà nel 1953 il dramma tratto da Zola, *Teresa Raquin*, con Simone Signoret e Raf Vallone; *Aria di Parigi* (1954), con Jean Gabin (Coppa Volpi per la miglior interpretazione maschile alla 19esima Mostra del Cinema di Venezia) e Arletty e nel 1958 *Peccatori in blue jeans*, un maldestro tentativo di interpretare la gioventù di fine anni Cinquanta, ma che ha

però il merito di far conoscere la nuova promessa del cinema francese Jean-Paul Belmondo.

Marcel Carné, artista combattivo e polemico fino alla fine, muore a Clamart, 31 ottobre 1996. Di lui dirà l'ex ministro della cultura Jack Lang: "È scomparso un gigante del cinema francese".

Louis Jouvet, l'arte della recitazione

Nato a Crozon nel 1887 alto, curvo, dinoccolato e dallo sguardo magnetico, Jouvet è stato uno dei grandi interpreti del teatro e del cinema francesi. Laureato in farmacia nel 1910 abbandona presto il bancone dei farmaci per calcare le scene nella compagnia di Léon Noël. Dopo anni di gavetta, nel 1924 diventa direttore della Comédie du Champs Élysées e nel 1932 approda al cinema con *La kermesse eroica* (1935) di Jacques Feyer nel ruolo di un parroco, e nel '36 è al fianco di Jean Gabin in *Verso la vita* di Jean Renoir, storia di un barone travolto dai debiti di gioco e dalle donne, diventato amico di un ladro d'appartamenti che vive in un triste dormitorio. Nel 1937 è un commissario di polizia in *Alibi* di Pierre Chenal, impegnato nello smascherare un illusionista assassino. Louis Jouvet recita insieme al mostro sacro Erich von Stroheim anche se in poche scene.



"Amanti perduti" - *Les Enfants du paradis* (1945) di Marcel Carné

Alternando tanto teatro al set cinematografico l'attore, uomo coltissimo e appassionato di letteratura francese, è ormai richiesto dai più grandi registi di casa sua. Marcel Carné lo vuole per *Lo strano dramma del dottor Molyneux* e Julien Duvié per il pregevole *Carnet di ballo*, tutti e due del 1937. E ancora Jean Renoir lo dirige in *La Marsigliese* nel ruolo di Pierre Louis Roederer, procuratore generale di Parigi che il 10 agosto 1792 convince Luigi XVI a lasciare le Tuileries e rifugiarsi nell'Assemblea nazionale legislativa.

Il film del 1938 è realizzato nel clima euforico del Fronte Popolare.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Poi ancora due pellicole dirette da Duvivier prima dello scoppio della seconda guerra mondiale, *I prigionieri del sogno* nei panni di un vecchio attore, ex seduttore narcisista che vive in una casa di riposo di artisti indigenti, e *Il carro fantasma* (1939) nel ruolo di Georges, guidatore di un carro che trasporta nell'aldilà i moribondi.

Durante l'occupazione tedesca Jouvet si reca con la sua compagnia teatrale (i cui debiti sono coperti grazie ai suoi film) in tournée in America Latina riscuotendo accoglienze degne di un ambasciatore della cultura francese. Nel dopoguerra interprete acclamatissimo in teatro dei grandi classici, soprattutto di Molière, recita al servizio di Henri Georges Clouzot in *Legittima difesa* (1947). È un ispettore di polizia che indaga sulla morte di un ricco seduttore forse assassinato dal marito geloso di una cantante di music-hall. Nel 1950 porta sullo schermo *Knock ovvero il trionfo della medicina* di Guy Lefranc, già replicato ben 1440 volte sul palcoscenico, esilarante satira di un medico che convince gli abitanti di un paesino di essere tutti malati. Le onoranze funebri tributategli alla sua morte avvenuta il 16 agosto 1951 saranno un vero e proprio spettacolo di massa. Nel marzo 1952 Jean-Louis Barrault lo commemorerà nell'Aula Magna della Sorbona davanti a una folla immensa proveniente da ogni quartiere di Parigi.

Arletty, l'indimenticabile Garance di *Les enfants du Paradis*

Un pomeriggio della fine del 1945 un pubblico entusiasta e curioso affolla il Teatro Dal Verme di Milano per assistere all'anteprima in edizione originale di *Les enfants du Paradis* diretto da Marcel Carnè, monumento del cinema francese. L'evento culturale in una città appena uscita dalla guerra che cerca di riprendersi la vita serenamente è organizzato dalla Croce Rossa Italiana per raccogliere fondi necessari alla sua attività. Il film, girato tra Parigi e Nizza tra il 1943 e il 1944 durante l'occupazione tedesca, è già stato distribuito con grande successo in patria diviso in due parti a causa della lunghezza (182 minuti), mentre da noi arriverà nelle sale in una versione vergognosamente ridotta e massacrata e con un titolo banale *Amanti perduti*.

Scritta da Jacques Prévert la pellicola contiene dialoghi realizzati appositamente per la sua protagonista Arletty, attrice dalla bocca sensuale e dalla voce roca, spiritosa, unica, dal portamento aristocratico e popolare allo stesso tempo destinata a diventare il simbolo di una Parigi immortale.

Nata il 15 maggio 1898 con il nome di Léonie Maria Giulia Bathiat a Courbevoie, una tipica banlieue incantevole sobborgo di Parigi sulla Senna di fronte all'isola della Grande Jatte, la futura Arletty è una vera figlia del popolo. Suo padre tranviere muore tragicamente sul lavoro nel 1916 sotto le ruote di una vettura e sua madre è una umile lavandaia. Trasferitasi giovanissima nella città più vivace, elegante e snob d'Europa, piena di teatri e soprattutto dalla gioia di vivere contagiosa della

belle époque, si impiega come operaia in una fabbrica, poi come dattilografa e infine grazie al suo fascino diventa mannequin, come sono chiamate le indossatrici dell'epoca, presso l'atelier dello stilista Paul Poiret. Qui è notata dal mercante d'arte Paul Guillaume che le trova un posto al Théâtre des Capucines come "petite femme de revue" (attricetta di rivista). Ha ventuno anni, è bella, snella, dotata di un sorriso irresistibile e di una risata argentina, ma anche brava e di talento.

Dopo molti anni di fatica sul palcoscenico senza aver potuto studiare recitazione in un paese di nobili e antiche tradizioni fino da tempi di Molière, nel 1930 arriva finalmente anche il cinema che lei vive come una necessità più che altro economica ("mon argente de poche" come lo definisce). La prima volta sul set è in un piccolo ruolo nel film *La douceur d'aimer*, seguito l'anno dopo da *Un chien qui raporte* già da protagonista, esile storia di una ragazza intraprendente che per cercare marito ha affittato un cane addestrato a infilarsi nelle auto di signori benestanti. Nel '34 ottiene una parte nei panni di una paracadutista in *Pensione mimosa* di Jacques Feyder e nel '37 Sacha Guitry la vuole in *Le perle della corona* dove interpreta la regina d'Abissinia, ma è soprattutto l'incontro con Marcel Carnè, cantore del Fronte popolare insieme a Jacques Prévert, a renderla immortale.

Nel '38 la coppia Carnè - Arletty gira il primo dei loro cinque film *Albergo Nord* nel quale interpreta la prostituta Raymond con le mani ai fianchi e lo sguardo fiero che rivolgendosi al suo protettore Edmond (Louis Jouvet) dice di non volere essere come "un'atmosfera", battuta rimasta proverbiale. L'anno successivo in *Alba tragica* Arletty è l'amante dell'equivoco ammaestratore di cani Valentin (Jules Berry), ma per disperato bisogno di amore si rifugia tra le braccia dell'operaio François (Jean Gabin) mostrando senza difficoltà la sua nudità in una sequenza celebre censurata naturalmente nella versione italiana.

Dopo *Fric-Frac* (1939) di Claude Autant-Lara e Maurice Lehmann, *Madame Sans-Gêne* (1941) di Roger Richebé, nel '42 è la volta di *L'amore e il diavolo*, una favola medioevale nella quale due menestrelli, Dominic (Arletty) e Gilles (Alain Cuny) sono inviati dal diavolo a una festa per mandare a monte il fidanzamento di due giovani nobili. La definitiva consacrazione di Arletty avviene a quarantacinque anni con il personaggio di Garance in *Les enfants du Paradis*, "una delle parti più belle mai toccate a un'attrice", secondo il critico Ugo Casiraghi, "una sarabanda di scenografie e di costumi, di pezzi di teatro tragico, di aeree pantomime, di dialoghi intellettualissimi...". Nel '54 con *Aria di Parigi* al fianco ancora di Gabin nel ruolo di un allenatore di pugili, si chiude il sodalizio artistico con Carnè, ma non la loro amicizia che rimarrà solida fino alla morte della diva (dopo la sua scomparsa il regista affermerà "Un pezzo di vita che se ne va").

Accusata di collaborazionismo nel 1944, dopo la Liberazione è arrestata per aver avuto una relazione con un affascinante ufficiale tedesco

e spedita per qualche tempo nel campo di prigionia di Drancy. Anche in questa difficile situazione l'attrice non rinuncerà a giustificarsi per questo suo amore "illecito" con la solita grinta: "Se la mia anima è francese, il mio... è internazionale".

Per due anni è costretta a stare lontana sia alla scena che dallo schermo prima di riprendere a lavorare. Nel '49 torna sul palcoscenico nella parte di Blanche in *Un tram che si chiama desiderio* e poi recitando molti altri testi. Al cinema una delle sue ultime interpretazioni degne di nota è in *Maxime* (1958) di Henri Verneuil.

Nel '62 a causa di un incidente comincia progressivamente a perdere la vista fino alla quasi completa cecità che però non le porta via il buon umore. Per vent'anni vive circondata dagli amici più cari in un piccolo appartamento della rue de Rémusat nel XVI arrondissement vicino al campanile della chiesa di Auteuil in condizioni economiche difficili. Muore il 23 luglio 1992 a 94 anni in una Parigi soffocata dal caldo. Dopo la cremazione a Père Lachaise le sue ceneri sono state sepolte nella tomba di famiglia di un altro cimitero cittadino.

Arletty è stata e sarà sempre l'ultima vera diva del cinema francese, la Garance indimenticabile e immortale di *Les enfants du Paradis*.

Monsieur Jean Gabin, il divo

Il brontolio irripetibile, gli occhi semiaperti, il viso perennemente imbronciato, lo scuotere la testa in segno di diniego, sono le caratteristiche più significative di Jean Gabin, uno degli attori francesi più immortali, il leggendario interprete di decine e decine di pellicole entrate a far parte della storia del cinema. La sua formidabile carriera cinematografica iniziata nel 1930 dopo un duro apprendistato nel varietà parigino, ha lasciato un'impronta indelebile nella storia del cinema francese e non solo.

Nato il 17 maggio 1904, dopo il suo debutto al Vaudeville il 14 aprile 1923 con lo spettacolo *Revue du Rip*, comincia a frequentare i set cinematografici chiamato ad impersonare ruoli brillanti ancora ben lontani da quel mauvaise garçon di *La bandiera*, (1935), *Il bandito della Casba*, (1936), *Il porto delle nebbie* (1938), *L'angelo del male*, *Alba tragica*, entrambi del 1939; film d'alta drammaticità che lo renderanno popolarissimo diventando l'idolo di milioni di lavoratori che s'identificano in lui nel buio delle sale cinematografiche.

I suoi personaggi, proletari con il maglione alto, il basco in testa e la bicicletta, sono uomini pronti ogni giorno ad affrontare duri sacrifici, ma anche in grado di vivere spensieratamente il tempo libero nelle tipiche balere frequentate dalla povera gente tra balli, canti e tanti bicchieri di vino buono.

Il 2 settembre 1939 come molti francesi è richiamato alle armi, ma ottiene nell'aprile 1940 un permesso dalle autorità del governo di Vichy per recarsi in America a terminare un film prodotto dalla Fox. Dopo aver girato sempre negli Stati Uniti altre due pellicole, nel 1943 si

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

arruola volontario nelle forze armate di De Gaulle combattendo contro i nazisti e congedandosi con onore nel luglio 1945.

Gabin, che durante il periodo americano ha intrecciato un'appassionata storia sentimentale con la collega Marlene Dietrich poi finita con il suo ritorno a casa, tenta con difficoltà di reinserirsi nuovamente nel mondo della celluloido, ma le parti che gli sono offerte non sono proprio memorabili. Fortunatamente è Marcel Carné che gli viene in soccorso affidandogli un ruolo di un certo prestigio in *La Vergine scaltra*, (1949), un film tratto da Simeon, cui fa seguito *Il piacere* (1951) di Max Ophüls.

Nel frattempo il suo fisico subisce una metamorfosi. Capelli imbiancati, corporatura robusta, camminata lenta e sguardo annacquato, l'attore nel 1953 non si lascia sfuggire l'occasione rappresentata da *Grisbi*, 1954, un noir diretto da Jacques Becker, che sfonda al botteghino, per riconquistare i favori del pubblico più popolare. Nel ruolo di Max le Menteur, ex rapinatore ritiratosi a vita privata dopo un colpo memorabile che gli ha fruttato cinquanta milioni di franchi in lingotti d'oro, diviene definitivamente uno dei divi più amati nel suo paese apprezzato anche a livello internazionale. *Aria di Parigi*; *French Cancan*, entrambi del 1954; *La traversata di Parigi* (1955); *La ragazza del peccato* (1958) al fianco della sensuale Brigitte Bardot, lo consacrano in cima all'Olimpo delle star d'oltralpe. La sua galleria di personaggi memorabili immortalati sul grande schermo si concluderà solamente con la sua morte avvenuta il 26 novembre 1976.

Michele Morgan, la diva dagli occhi blu di fiordaliso

Nelly ha il basco scuro sui capelli lisci, l'impermeabile bianco, gli occhi luminosi che brillano nella nebbia e la malinconia nel volto. Michèle Morgan ha solo diciotto anni quando è scelta da Marcel Carné come protagonista del già citato *Il porto delle nebbie*, un'opera nella quale i sogni e le speranze della società si stanno per infrangere sotto i colpi dei cannoni.

Nata a Neuilly-sur-Seine vicino a Parigi il 29 febbraio 1920, Simone Roussel in arte Michèle Morgan (può festeggiare il suo compleanno solo ogni quattro anni!) a dodici decide di diventare attrice affascinata dalle immagini sul grande schermo. Dopo il trasferimento dei suoi genitori a Dieppe, va a vivere da sua nonna e s'iscrive ai corsi di René Simon lavorando per mantenersi con piccoli comparsate in alcuni film di Ivan Noé. Bella, sensuale, elegante nel portamento, è notata dal regista Marc Allégret e dal produttore André Daven. Nel 1937 interpreta il suo primo film *Il caso del giurato Morestan* con il mitico Ramu, cui fa seguito *Il delirio* (1938) al fianco del giovane Charles Boyer. Il suo nome d'arte l'ha scelto perché più semplice da leggere sui neon di Broadway dove sogna di poterlo un giorno vedere accanto a quello di Robert Taylor di cui è perdutamente innamorata.

Il porto delle nebbie (1938), capolavoro di Marcel



Michèle Morgan (1920 – 2016)

Carné, la consacra stella di prima grandezza e con Jean Gabin forma forse la coppia più celebre del cinema francese. "Avevo allora diciotto anni – confessa in un'intervista a Enzo Biagi – e m'incantavo per Jean Gabin, un uomo tanto attraente. Sempre elegante, aveva buon gusto, era biondo, delle ciglia lunghe, e gli occhi maliziosi. Sprigionava fascino, e penso che anch'io gli piacesse..." Il suo personaggio di donna perduta senza futuro, vittima di un destino avverso e malvagio che si muove per le strade bagnate di pioggia a Le Havre, rimarrà indelebile nella storia del cinema.

Dopo *Senza domani* di Albert Valentin (è un'entraineuse parigina), nel '39 Michèle è sul set di *La legge del nord* di Jacques Feyder nei panni di un'eroina della quale s'innamorano tre uomini in fuga nel freddo Canada.

Il film successivo *Tempesta* di Jean Grémillon la vede nel personaggio di Catherine, una dolce ragazza innamorata del comandante di un rimorchiatore (Gabin) sposato con una moglie malata. Nel settembre '39 inizia a recitare in mezzo a mille difficoltà sotto la direzione di Julien Duvivier in *Untel père et fils* terminato alla fine dell'inverno, ma mai uscito in Francia.

Dopo *Melodie celesti* di Georges Lacombe e prima che i tedeschi invadano Parigi l'attrice, sotto contratto con la RKO, parte per l'America dove rimane per tutto il periodo della guerra.

A Hollywood le cose però non sono semplici. Nel '41 si sottopone a un provino per Hitchcock che sta preparando *Il sospetto*, ma deve rinunciare a causa del suo inglese scadente. L'anno dopo le viene assegnato il ruolo della bella e malinconica Ilse di *Casablanca*, ma è costretta a cedere il posto a Ingrid Bergman che accetta la parte per la metà della paga prevista.

In America ci rimane sette anni, gira quattro pellicole e nel '42 si sposa con l'attore e cantante americano William Marshall diventando madre di un bambino, Michael, il suo unico figlio (morto nel 2005). Dopo aver imparato più che bene la lingua anglosassone interpreta

due pellicole a sfondo bellico, *L'ora del destino* ('42), *Incontro all'alba* ('43) e la commedia *Il denaro non è tutto* ('44) con Frank Sinatra. Poi come consolazione per non avere ottenuto la parte di *Casablanca* è scelta da Michael Curtiz per *Il giuramento dei forzati*, con Humphrey Bogart, Peter Lorre e Claude Rains.

Tutti questi film che danno della Resistenza francese un'immagine molto hollywoodiana non la soddisfano e le fanno riaffiorare i sensi di colpa per non aver condiviso con i francesi il terribile periodo dell'occupazione tedesca.

Nel '45 torna in patria e accetta di essere interprete del film *Sinfonia pastorale* di Jeanne Delannoy che le fa vincere il 1° Gran Premio per l'interpretazione femminile al Festival di Cannes. La sua carriera nel cinema in Francia è caratterizzata da numerosi successi, come *Destini di donne* di Christiane – Jacque e Jean Delonay, *Domanda di grazia* ancora di Jean Delannoy; *Napoleone Bonaparte* di Sacha Guitry in cui interpreta la bruna Joséphine, moglie dell'Imperatore di Francia, tutti del '54; *Maria Antonietta regina di Francia* ('55) e soprattutto con il ruolo, forse il migliore, della bellissima divorziata di *Grandi manovre* di René Clair ('55). Il suo ultimo film è *Stanno tutti bene* (1990) di Giuseppe Tornatore.

Come ogni diva che si rispetti nel '77 pubblica un'autobiografia intitolata "Avec ces yeux – là!" (-con quegli occhi- la celebre battuta di Gabin in *Il porto delle nebbie*) nella quale ripercorre gli anni gloriosi della sua carriera lunga settanta film.

Il 20 dicembre 2016 la diva dagli occhi blu di fiordaliso, la stella di Jean Gabin, si spegne a Meudon, una cittadina a sud est di Parigi all'età di novantasei anni.

Michel Simon, l'eroe antiborghese

Nato a Ginevra il 9 aprile 1895 e trasferitosi a Parigi a 16 anni, Michel Simon si dedica inizialmente al pugilato, ma poi è attratto dal teatro e dal cinema. Nel 1925 recita nel film *Il fu Mattia Pascal* di Marcel L'Herbier, ma la sua bravura emergerà nel sonoro dove può esprimersi con la sua voce particolare spesso in personaggi di antiborghese in lotta contro una società conformista.

La popolarità arriva con *Cagna* (1931) e *Boudou salvato dalle acque* (1932) diretti da Jean Renoir. Il 1934 è l'anno del trionfo con *Atalante*, lo strepitoso film di Jean Vigo nel quale interpreta un marinaio che vive circondato dai gatti. Seguono *Avventura del dottor Molineaux* (1937), *Il porto delle nebbie* (1938) diretti entrambi da Carné.

Nel 1950 René Clair lo vuole protagonista al fianco di Gérard Philippe di *La bellezza del diavolo*. Poi è la volta di Max Ophüls che lo dirige in *La ronde* (1950) e in *Il piacere* (1952). Straordinaria è anche la sua carriera artistica sui palcoscenici francesi dove recita i grandi classici Pirandello, Bernard Shaw, Oscar Wilde, Shakespeare. Prima della sua morte avvenuta il 30 maggio 1975, è attivo anche nel cinema italiano con *La contestazione generale* (1970) di Luigi Zampa e in *La più bella serata della mia vita* (1972) di Ettore Scola.

Pierfranco Bianchetti

Il movimento – valore letterario nel cinema



Carmen De Stasio

Quel che l'insieme dell'immagine trasmette è di gran lunga più efficace della parola quando ad essa viene attribuito l'esclusivo valore descrittivo. Di questo avevano contezza i filosofi dell'antichità e se ne può avere contezza se si rammenta che ciascun'ipotesi basata su un criterio di scientificità sia rilevante se condotta su un piano laboratoriale, per il quale non v'è bisogno di una sovrabbondanza di parole affinché l'immagine che si alimenta nella mente consegua effetti di ricezione e (simultanea e/o successiva) comprensione.

Volgendo poco più in là lo sguardo, la stessa idea trova efficace riscontro nei risvolti cinematografici. A questa idea, per altro, si può far risalire l'esito favorevole o il fallimento di opere concentrate a dare vitalità o a togliere, in quest'ultimo caso ripudiando l'intenzione che ha condotto il cinema ad essere valutato come arte. Torniamo, quindi, alla nostra argomentazione, vale a dire, il movimento che decreta il valore letterario nel cinema. Nell'analizzare le singole parole che compongono il titolo di questo breve saggio non sfugge il modo in cui ciascuna parola identifichi un particolare significato e ciascun significato, a sua volta, nell'insieme macro-testuale, fornisca una linea guida non soltanto finalizzata a delineare il soggetto, quanto a suscitare la panoramica creativa di quel che il cinema rappresenta nell'immaginario, insieme alle modalità di svolgimento-elaborazione. Tutto ciò trova un collegamento non tanto arduo con quello che oserei chiamare cinema dell'intesa o dell'unità, laddove per unità si ritiene la correlazione degli obiettivi, della visualizzazione, della trama-contenuto, attraverso mezzi definibili come parole che, in sintesi, sono espressione di un tutto correlato e per il quale tutto sono pertinenti tanto le intenzioni, che lo stesso svolgimento. In tal senso, la telecamera compie un ruolo assai fertile, giacché l'inquadratura esalta tonalità altrimenti improbabili che rischierebbero di impoverire il canovaccio dell'opera. In altri termini, è alla telecamera che spetta il ruolo cruciale di fermare, distogliere, collegare, focalizzare, una serie di momenti fondamentali affinché la rappresentazione trasli a espressione in movimento e ne sostenga il valore letterario.

Evidente che, più che di tecnica, l'attenzione punti a criteri metodologici direttamente legati all'applicazione dell'abilità immaginativa. È attraverso la conduzione metodologica che si concepisce una creatività che si reinventa e si autorigena senza mai formalizzarsi in un unico schema. Da qui alla dichiarazione stilistica il passo è breve: non cimentandosi in uno stile che riponga nella forma e nella

struttura una replicabile eccedenza, è esattamente la varietà della forma a conferire spessore stilistico all'attitudine inventiva. In tal senso il richiamo al ritmo non è affatto un abuso; *falso* e *vero* diventano categorie avulse dall'inventiva: *falso* non è illusione e mistificazione, né tantomeno *vero* significa che, una volta fuori dal cinema come luogo definito, si possa vivere totalmente simili avventure. Questo sarebbe effetto di un accanimento psichedelico, di una contrazione dell'esercizio inventivo, sia in forma giocosa, che come cieco atto di fede in una stolta replicazione gestuale. Ma andiamo oltre: il ritmo che concorre a rendere l'identità di uno stile corrisponde a un criterio metodologico di stampo artistico per il fatto di elaborare l'ordine delle immagini



Immagini tratte da "La commare secca" (1962) di Bernardo Bertolucci



ni al pari di quel che avviene nella creazione di una poesia, il cui ritmo è nell'adozione di un'intangibile sequenza che nella realtà delle cose sarebbe assai improbabile ritrovare. Talora fremente, talora adombrato con tonalità chiaroscurali; altre volte addensato in una panoramica che, nell'apparente unicità cromatica, coinvolge pluriformi corrispondenze al punto da apparire tutte insieme in uno spazio metaforico che si restringe e per inventiva si espande e prende una sua forma, questo ritmo guida, per certi versi, lo spettatore a leggersi all'interno una poesia che ha svolgimento davanti ai suoi occhi. Che sia quello che i suoi occhi vedono? Concordando con quanto V. Woolf scriveva in un prezioso saggio sul cinema, non sempre si assiste a una corrispondenza tra quel che gli occhi vedono e quel che le parole dicono. Per altro, aggiungiamo, non è tantomeno possibile ritenere che le parole traducano con assoluta certezza quel che gli occhi vedono e viceversa.

Dunque, resta soltanto un fatto: il valore letterario del movimento cinematografico detiene la potenza interattiva della comunicazione tra le due parti: le immagini e le parole in quanto mezzo e significante di immagini. Procedendo

con una riflessione che nell'immediato porta alla mente il modo in cui è possibile incontrare quest'interazione nel cinema contemporaneo, un nome risalta: Bernardo Bertolucci, regista-poeta della parola-immagine, la cui opera occupa un posto di rilievo nello scenario cinematografico di impegno intellettuale-letterario di ogni tempo. Con Bertolucci, infatti, la cinematografia vive la significativa svolta lirico-creativa intrapresa da un'unità al centro della quale lo spazio poetico e lo spazio in cui le parole e le immagini si emancipano dal labirinto speculativo riunificano negli effetti la traccia di movimenti studiati nella loro costruzione. Un'annotazione, questa, che evidenzia ulteriormente l'assimilazione di Bertolucci nella sua dimensione di poeta e nella sua dimensione di regista, entrambe condotte in un'unitarietà che segna il passo fin dal 1962, quando pubblica la prima silloge – *In cerca del mistero* – ed esordisce al cinema con *La commare secca*. Nel film la particolare estetica di Bertolucci si avvia lentamente a prender forma, sebbene ancora in un fiato artigianale, integrandosi in un processo che vede e vive intimamente il cambiamento come esperienza di realtà in cui nulla è fermo. Se così fosse, non avrebbe senso parlare né di elaborazione, né di inventiva: diciamo pure che il cinema sarebbe fermo a sketches di ben misera credibilità, pur se assemblato in un tempo di svolta sociale e culturale. Invece, nella svolta Bertolucci non soltanto rientra, ma ad essa dà un contributo notevole. In *La commare secca*, infatti, l'inquadratura è volta a cogliere tasselli di vite impegnati in una gestualità frammentaria e apparentemente isolata e risuonando, in seguito, come preludio necessario all'economia di insieme, quando, a un certo punto, quei frammenti si ravviano nella luce composta di un diverso ritmo, che ne dirige la confluenza in un unico centro di comando. Così, dapprima percepiti come cellule vaganti, gli oscuri personaggi-comparsa conquistano la panoramica di memorabili protagonisti. Dalla fumosità dimenticabile alla rotondità memorabile, le loro azioni salgono sul palcoscenico per essere investigate in una ritmicità cadenzata che ne marca l'indelebile intelaiatura. Senza altro, in conclusione, il contributo di B. Bertolucci nell'individuare nel cinema il luogo in cui l'arte miete un distintivo equilibrio dinamico tra composizione lirica ed espressione inventiva richiama un movimento che non è mai monotono e una corrispondenza tra poesia e inventività che permane esattamente là dove la varietà acuisce un'identità complessa e contenuta, e che, soprattutto, non assomiglia ad altro. Questo ci porta a intuire negli effetti il valore di una poesia della quale, pur non rammentandone parole, l'immagine resta impressa e basta un sol richiamo, un'eco appena percepibile, a far rientrare l'interezza in una pluralità eloquente.

Carmen De Stasio

* Prossimo numero: Dall'ordinario all'intensità

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #5

Il personaggio del mese: Meryl Streep



Barbara Taglioni

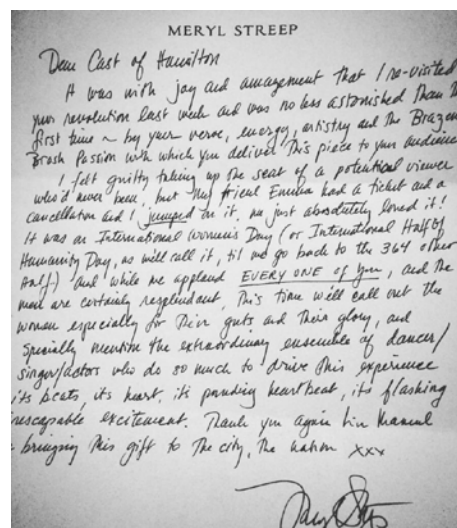
Si dice che ognuno di noi è un talento e il talento non è altro che la creatività legata alla capacità dalla passione. Ci vogliono passione e capacità per staccarci dal giudizio e dalle imposizioni delle altre persone e della società. Ci si deve mettere impegno, sacrificio, desiderio, coraggio e abnegazione, per raggiungere i nostri obiettivi e Meryl Streep è un vero esempio di tutto ciò. Icona indiscussa e protagonista di film divenuti indimenticabili, regna incontrastata sul panorama cinematografico internazionale. Forte delle sue 31 nomination ai Golden Globe, di cui 9 vinti, e 21 agli Oscar, di cui tre vinti: è l'attrice più premiata nella storia del cinema. Il suo talento indiscutibile, il suo fascino magnetico e l'incredibile capacità di mutare pelle a ogni nuovo personaggio, la confermano ancora oggi, a 73 anni, una delle attrici più sorprendenti che la settima arte abbia mai visto. Alta, bionda, elegante, raffinata, con uno charme innato, instancabile e poliedrica ha avuto, come spesso accade, inizi non facili. Definita nei provini *troppo brutta* per interpretare alcuni ruoli, è proprio a quel punto cruciale della sua carriera che invece di lasciarsi abbattere ha deciso di tirare fuori tutta la sua forza e la sua determinazione, dimostrando la sua grande *stoffa*. Entrata in punta di piedi nell'olimpo di Hollywood è diventata ben presto tra le attrici più amate al mondo. Impegnata anche nel sociale, portavoce di cause importanti, è da sempre in prima linea nella lotta contro la violenza sulle donne. Felicemente sposata da oltre quarant'anni con lo scultore Don Gummer, con il quale ha avuto quattro figli: Henry, Marnie, Grace e Louisa, nonna per la prima volta nel 2019, Meryl Streep è una donna estremamente riservata nei confronti della propria vita privata. Viaggiando tra le righe della sua grafia cerchiamo di andare oltre la facciata, di scoprire se ciò che appare e che conosciamo corrisponde alla realtà. Gli elementi da prendere in considerazione in un'analisi grafologica sono tanti. I principali sono la Forma, che ci racconta della dimensione del Sé, il Movimento da sinistra a destra nel foglio, che ci parla dell'energia vitale, lo Spazio, che esprime la collocazione del Sé nella nostra quotidianità, il Tratto, che ci illumina sull'emotività del soggetto scrivente e che può essere trattato solo di fronte a un documento in originale, e infine la Firma, che è una sorta di biografia in sintesi che completa il quadro caratteriale, aggiungendo le sfumature mancanti. Abbiamo la fortuna in questo caso di poter osservare una lettera e non solo poche righe, quindi di avere a disposizione un campione di scrittura abbastanza ampio, cosa non sempre

facile. Ci troviamo di fronte a uno Spazio ampiamente occupato da una Forma angolosa, compatta, inclinata, ascendente, che si muove sul rigo in maniera estremamente decisa, senza esitazioni. Segni grafici che rimandano immediatamente al carattere *fallico* di Freud (generalmente tipico di grafie maschili). Anche la presenza di *Animus* è preponderante. Il motto di questi soggetti scriventi è *fare per essere*. Siamo dunque di fronte a una donna che, dietro l'aspetto estremamente femminile, seduttivo e sexy, ha bisogno in realtà di essere vincente. Ha la necessità, sin dai primi anni di vita, di trovare la propria reale identità nella realizzazione dei propri obiettivi (angolosa, inclinata, movimento barrato). Meryl è ambiziosa, ama la competizione e sa assumersi la responsabilità della proprie scelte, accettandone i rischi fino all'audacia (ascendente, angolosa, legata, stretta). Gli ostacoli vengono affrontati con energia e gli eventuali insuccessi sono sempre malvissuti. Un carattere concreto, dinamico, indipendente, intraprendente, rapido, deciso, non convenzionale (lettere a rovescio), non suggestibile, perseverante e combattivo. Sono presenti i segni di una *lavoratrice* instancabile, carismatica, orgogliosa, impermeabile alle influenze esterne (stretta), istintivamente efficiente (ovoidi, legamenti testa/piede), concentrata nei propri intenti e dunque professionalmente rigorosa. Come per ognuno di noi, tante indiscutibili doti celano anche qualche punto debole. L'attrice, leader naturale, ha difficoltà a delegare, può risultare a volte insofferente, sbrigativa e intransigente di fronte a chi non è capace di seguire i suoi ritmi. Fatica a rilassarsi e a volte non riesce a godere dei propri successi: è soggetta a stress da super lavoro. Anche l'affettività, per una donna così *in carriera*, ne risulta a volte sacrificata e relegata a un ruolo di secondo piano (ovali stretti, intrichi). A proposito di ovali non possiamo non notare la presenza di *aperure* sia in alto che a destra. Segni che ci raccontano della grande ricettività, curiosità e sensibilità artistica dell'attrice che consentono e sollecitano l'ispirazione. Uno sguardo per finire alla sua Firma, che risulta disomogenea al testo, più ampia e spavalda, oscura e narcisa. Possiamo osservare in questo caso un gesto grafico più esuberante, impetuoso e vivace, abilmente condotto, che conferma la grande forza e personalità, la capacità di agire, comunicare e coinvolgere efficacemente. Attenzione però a non restringere troppo il suo



spazio vitale potrebbe facilmente voltare pagina.

Barbara Taglioni



Arthur Miller e Le streghe di Salem



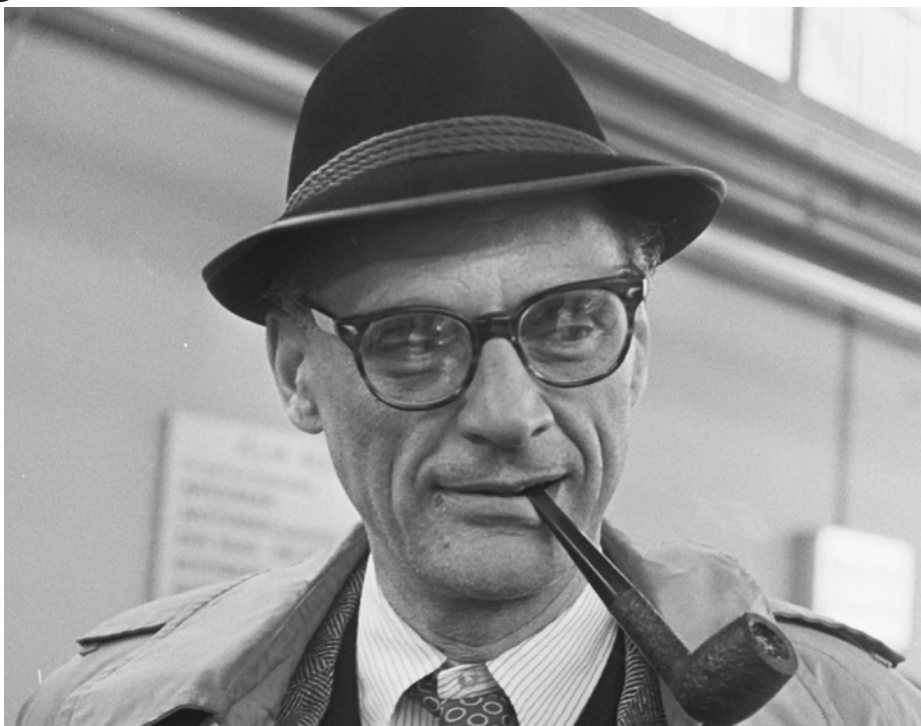
Silvestra Sbarbaro

Arthur Miller (New York 1915 – Roxbury 2005) scrittore, sceneggiatore, drammaturgo e giornalista, nel 1953 scrisse un dramma in quattro atti dal titolo *Il Crogiuolo*, testo più politico che letterario, ispirato al processo alle streghe di Salem per criticare la politica del sospetto e

della paura e soprattutto il maccartismo in cui ogni individuo vedeva nell'altro una spia, un nemico, una strega proprio come nel 1692, anno del processo alle streghe nel piccolo villaggio del Massachusetts. Tutto cominciò all'inizio del 1692 quando Elizabeth, la figlia di nove anni, e Abigail, la nipote di dodici del reverendo Parris, furono colpite da strani disturbi di cui non si riuscì a individuare la causa finché uno dei medici diagnosticò che fossero vittime di un maleficio, da lì a stabilire che le due bambine fossero stregate il passo fu breve. Il reverendo Parris, vedendo le terribili condizioni in cui si trovavano le bambine, invitò a casa sua per un consulto altri preti che conclusero trattarsi di fatti soprannaturali esprimendo il timore che ci fosse la mano di Satana. Cominciò così la caccia alle streghe. Nel giro di pochi mesi decine e decine di uomini e donne di ogni età e condizione sociale furono trascinati davanti ai giudici accusati da un gruppo di donne, ragazze e bambine di essere gli alleati di Satana che provocavano le loro sofferenze, incarcerati e torturati. Diciannove di loro furono impiccati mentre uno, il vecchio Giles Corey, che si rifiutò di rispondere ai giudici, fu schiacciato a morte. Nell'autunno di quello stesso anno, quando neppure i giudici si sentivano più al sicuro, l'autorità politica riuscì a recuperare un minimo di indipendenza dal potere religioso e pose fine ai processi e alla mattanza, ma trascorsero decenni prima che i sopravvissuti e le famiglie delle vittime fossero almeno parzialmente riabilitate e risarcite.

L'immaginario creato da Miller ha tutti gli ingredienti del falso storico poiché al processo non fu prodotta una sola prova di colpevolezza degli imputati, ma sospetto e paura furono sufficienti a soverchiare l'intera comunità, e questo meccanismo, denuncia Miller, si ripeté secolo dopo secolo: basta che si diffonda la paura per vedere una "strega", ovvero una spia sovietica ai tempi del maccartismo, in ogni vicino.

Nella lunga didascalia che precede il primo atto l'autore ci dice che al tempo di questi fatti, "Parris era sui quarantacinque. Bastava che un fedele in chiesa si alzasse per chiudere la porta senza aver chiesto prima il suo permesso perché egli si sentisse offeso. Non amava i bambini né sapeva come trattarli. Li considerava



dei piccoli adulti; e prima di essere coinvolto in questa strana vicenda (come del resto ogni abitante di Salem) non gli sarebbe neppure passato per la mente che i bambini potessero fare altro che esser grati per il permesso che veniva loro concesso di camminar dritti, con gli occhi bassi, le braccia lungo i fianchi e la bocca chiusa fin quando non fossero sollecitati a parlare. Non ci è dato di sapere con esattezza come si svolgesse la vita degli abitanti di Salem. Non c'erano romanzieri tra di loro; e d'altra parte nessuno avrebbe avuto il permesso di leggere un romanzo, ammesso che avesse potuto procurarselo. La religione proibiva qualsiasi attività che rassomigliasse a un teatro e simili "vuoti piaceri".



A Natale non si facevano feste e il giorno di riposo comportava semplicemente il dovere di una maggiore dedizione alla preghiera. Il confine della foresta era vicinissimo. Il continente americano, che si estendeva sterminato verso occidente, era, agli occhi degli abitanti di Salem, pieno di mistero. Pochissimi Indiani furono convertiti (tutto sommato, era preferibile rubare la terra a dei pagani piuttosto che a dei fratelli neo-cristiani) e il popolo di Salem continuò a credere che la foresta vergine fosse l'ultima riserva di caccia del Diavolo, la sua fortezza, il suo estremo baluardo. In conclusione, gli abitanti di Salem credevano di tenere saldamente in mano la fiaccola che doveva portar la luce al mondo intero. Per fini buoni, anzi, per alti fini, il popolo di Salem si creò una teocrazia, un complesso di poteri statali e religiosi che teneva unita la comunità difendendola dagli elementi disgregatori materiali o ideologici. La caccia alle streghe fu una tremenda

manifestazione del panico che si diffuse in tutte le classi quando la bilancia incominciò a pendere in favore d'una maggiore libertà individuale. Ma fu anche l'occasione a lungo attesa, da chi ne sentisse il bisogno, di confessare impunemente in pubblico le proprie colpe e i propri peccati rendendone responsabili gli accusati."

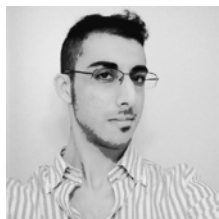
Il 31 maggio 1957 Miller è giudicato colpevole di insulto al Congresso per essersi rifiutato di fare i nomi dei membri di un circolo letterario sospettato di simpatie per il comunismo. In proposito (e riferendosi anche a *Il Crogiuolo*) il drammaturgo scrive: "Non fu solo la nascita del maccartismo a provocarmi, ma qualcosa che appariva molto più fatale e misterioso. Era il fatto che una campagna politica, obiettiva, riconoscibile, dell'estrema destra, fosse in grado di creare non solo terrore, ma una nuova realtà soggettiva, una vera mistica che stava a poco a poco assumendo addirittura una colorazione sacra. Che una causa così futile e meschina, asserita da uomini così manifestamente ridicoli, potesse paralizzare la capacità di pensare, anzi, suscitare addirittura un tal cumulo di sentimenti misteriosi mi colpì. Vedevo uomini consegnare la propria coscienza ad altri uomini e ringraziarli della possibilità che essi gli davano di farlo".

In un recente allestimento di Filippo Dini, in una neutralità di spazi neri, con sezioni mobili che rappresentano i vari spazi del piccolo villaggio di Salem nel 1692, capiamo subito dai costumi che la storia è però ambientata nel 1953, anno della scrittura del dramma, forse con l'intento di restituire a Miller e al suo tempo quella storia, ma anche con un riferimento alle recenti posizioni antiabortiste in molti stati americani.

Silvestra Sbarbaro

Fumetti

Tora-san, da icona del cinema giapponese a personaggio manga



Ali Raffaele Matar

Durante la lettura di *La mia vita in barca* di Tsuge Tadao (ed. Cocconino Press), i miei occhi si sono soffermati su una vignetta in cui uno dei personaggi cita Tora-san.

Nessuna nota, però, interviene a spiegare questa gag che, ad eccezione di pochi appassionati di eiga (cinema giapponese), sarà sfuggita ai più. Tradotto nel 2016 da Vincenzo Filosa, ma pubblicato in origine verso la fine degli anni Novanta, *La mia vita in barca* rientra nel filone del gekiga, alternativa più adulta e seria al manga commerciale, e ruota attorno al desiderio di un uomo di mezz'età – evidente alter ego dell'autore – di vivere in simbiosi con la natura. Intenzionato a trovare ispirazione per il romanzo di pesca che è in procinto di portare avanti, inizia ad alternare le sue giornate tra casa, barca e il negozio di jeans che gestisce con i figli (particolare peraltro autobiografico, come narra Filosa nel suo "Viaggio a Tokyo" edito da Canicola). Afflitto da una routine stressante ma essenzialmente vuota, l'uomo inizierà a rivivere grazie all'influenza positiva della natura e ai vari personaggi che incontrerà durante il suo peregrinare. Vagabondo è anche il Tora-san citato poc'anzi, comico protagonista della più lunga serie di film mai realizzata in Giappone: *Otoko wa Tsurai Yo* (Quant'è dura essere un uomo). Iniziata nel 1969 e terminata con la morte nel 1996 del protagonista Atsumi Kiyoshi, la serie, composta da 49 pellicole, è stata interamente scritta e diretta dal longevo e prolifico maestro Yamada Yoji (1931-), che nel 2019 ha diretto, all'età di

89 anni, il cinquantesimo tassello della serie, riportando in scena gli attori superstiti, per un ultimo, sentito omaggio a un vero pezzo di storia del cinema. Chiunque sia convinto, però, che Tora-san sia un semplice comico, una sorta di Mr Bean asiatico, sarà smentito dall'immensa popolarità di cui il personaggio gode in patria. Basti sapere che a Shibamata, zona di Tokyo in cui furono ambientati i film della serie e in cui nostalgici e appassionati possono fare tour appositi per scoprire i luoghi della serie, è stata eretta una statua dedicata al vagabondo protagonista. Idolatrato e omaggiato praticamente ovunque, dalla realtà alla finzione, dai film ai fumetti, al centro anche di uno spot pubblicitario con Richard

Yoji. Come spiega l'esperto Paolo La Marca, anche lo stesso Tezuka arrivò ad omaggiare la serie, intitolando *Otoko wa Tsurai yo* un capitolo del suo fumetto *Yakeppachi no Maria*. Tra le opere editate in Italia in cui è possibile scorgere citazioni a Tora-san, si ricordano: *Urusei Yatsura (Lamù)* della celebre Takahashi Rumiko, dove il vagabondo, riconoscibile dall'abbigliamento e dall'iconico cappello, appare spesso sullo sfondo delle vicende, ammucchiato ad altri personaggi; *Q*

and *A* di Adachi Mitsuru dove la protagonista femminile paragona la sfortuna in amore del fratello a quella di Tora-san; *Genius Family Company* di Ninomiya Tomoko dove in una scena, per una svista, un personaggio finisce per proiettare a una presentazione di lavoro il DVD di uno dei film di Tora-san; in *Rasputin il patriota* di Ito Junji, invece, il protagonista si accorge in prigione che un ergastolano canta ossessivamente il tema musicale della serie, famosissimo in Giappone. In effetti, citazioni e omaggi a parte, nel corso dei decenni c'è stato un tentativo di portare su carta le avventure del



Copertina manga *Otoko wa tsurai yo*



Locandina di uno dei 50 film della serie

Gere, Tora-san è ancora oggi il simbolo di un Giappone d'altri tempi e di un filone di cinema dei buoni sentimenti che, con la futura scomparsa di Yamada Yoji, erede di Ozu, finirà per lasciare un vuoto incolmabile. Il vagabondaggio del protagonista del fumetto di Tsuge Tadao rimanda chiaramente al girovago Tora-san, che nei suoi film gira tutto il Giappone ma finisce sempre per tornare a

goffo eroe di Yamada Yoji. A realizzare il gag-manga di *Otoko wa tsurai yo* ci hanno pensato Hayashi Norio e Takai Kenichiro, dal caratteristico stile tondo e paffuto, già autori del long-seller *Somubu Somuka Yamaguchi Roppeta*, commedia sul mondo impiegatizio, durata ben 81 volumi.

Ali Raffaele Matar



Tora-san disegnato da Junji Ito



Tora-san disegnato da Rumiko Takahashi



Tora-san disegnato da Tsuge Tadao

Alberto Asor Rosa, la scomparsa di uno dei maggiori intellettuali italiani



Maria Rosaria Perilli

Studio in particolare della letteratura italiana moderna e del periodo barocco, ha ideato e diretto la monumentale "Storia della letteratura" per Einaudi e corsi universitari dedicati ai grandi protagonisti della letteratura italiana. Per lui il classico di una vita era

l'"Orlando furioso" di Ludovico Ariosto: «L'età giusta per leggere l'Orlando furioso intensamente e non distaccarsene più» diceva «è fra i 30 e i 40 anni, quando uno è ancora abbastanza giovane per ricordarsi che la realtà quotidiana non è tutto e già abbastanza maturo per capire che oltre il visibile esistono mondi che non vale la pena perdere». Stiamo parlando di Alberto Asor Rosa, uno dei più grandi storici e conosciuti critici, protagonista autorevole del dibattito culturale e politico nel nostro Paese. La Fondazione Di Vittorio ha avuto l'onore di averlo in qualità di collaboratore quando nel 2002 diresse la sezione Cultura della Fondazione stessa e, negli anni, è rimasto sempre vicino ai temi sindacali. Baffoni spioventi e chioma ribelle, carattere indocile, ma soprattutto studioso di fama, docente di Storia della letteratura all'università "La Sapienza" (dopo aver insegnato nei licei e in altre università, come quella di Cagliari), intellettuale di formazione marxista da sempre impegnato nel dibattito tra cultura e potere e nell'analisi della realtà sociale, Asor Rosa era nato a Roma il 27 settembre 1933 e dopo il diploma al Liceo Classico Augusto si era laureato alla Sapienza con Natalino Sapegno, altro colosso della critica letteraria italiana, discutendo una tesi su Vasco Pratolini. Ha sempre accompagnato la vita accademica e lo studio all'impegno pubblico e politico al quale lo spingeva la sua formazione e l'idea del ruolo degli intellettuali nel Paese. Lasciò il PCI nel 1956, insieme a molti altri studiosi che, allibiti, come lui reagirono alla tragedia ungherese, e vi rientrò solo nel 1972, sempre lavorando alla sua trasformazione. Parlamentare, componente dell'VIII Commissione Istruzione e Belle Arti dall'11 luglio 1979 al 25 novembre 1980 e poi, dopo la caduta del Muro, membro della direzione del PDS e direttore della rivista "Rinascita" che però, sotto la sua guida, prese sin dal primo numero le distanze dal passato togliattiano. Resta famoso un articolo del 2011 pubblicato su "Il Manifesto" in cui Asor Rosa auspicò: "(...) una prova di forza che, con l'autorevolezza e le ragioni inconfutabili che promanano dalla difesa dei capisaldi irrinunciabili del sistema repubblicano, scenda dall'alto, instaura quello che io definirei un normale 'stato d'emergenza', si avvale, più che di manifestanti generosi, dei Carabinieri e della Polizia di Stato, congela le Camere, sospende tutte le immunità



Alberto Asor Rosa (1933 – 21 dicembre 2022) il più autorevole esperto di letteratura italiana

parlamentari, restituisce alla magistratura le sue possibilità e capacità di azione, stabilisce d'autorità nuove regole elettorali, rimuove, risolvendo per sempre il conflitto d'interessi, le cause di affermazione e di sopravvivenza della lobby affaristico-delinquenziale, e avvalendosi anche del prevedibile, anzi prevedibilissimo appoggio europeo, restituisce l'Italia alla sua più profonda vocazione democratica, facendo approdare il Paese a una grande, seria, onesta e, soprattutto, alla pari consultazione elettorale". Il pezzo, come è facile immaginare, ebbe grossa eco, destando scandalo e critiche. I denigratori di Asor Rosa, non solo quelli di centro-destra ma anche quelli della sinistra extraparlamentare, lo accusarono di augurare un colpo di Stato contro Silvio Berlusconi, che poco tempo dopo lasciò l'incarico in favore di Mario Monti. L'esordio di Asor Rosa come studioso avvenne nel 1965 con "Scrittori e popolo", polemica analisi della letteratura italiana impegnata tra Otto e Novecento, dove egli ne scoprì l'ottica populista – criticando, fra gli altri, il romanzo di Pier Paolo Pasolini "Ragazzi di vita" – e aprì un dibattito di grande interesse sul rapporto intellettuali-proletariato. Uguale linea dottrinale, ma di maggior vincolo storicistico, ebbe il suo successivo "Thomas Mann o dell'ambiguità borghese" pubblicato dall'editore De Donato nel 1971. Saggi e articoli sono raccolti in "Intellettuali e classe operaia", "Le due società" e "L'ultimo paradosso". Un testo di là "della storia per la fine della storia", come dice Einaudi, è "Fuori dell'Occidente", del 1992, appassionata riflessione sull'Apocalisse, in cui Asor Rosa invitava a cercare un'idea nuova di opposizione, fornendo, sempre per dirla con Einaudi "un'indicazione precisa a favore di un'etica della com-passione e della responsabilità". Ma ha scritto anche romanzi, Asor Rosa. È del 2002 "L'alba di un mondo nuovo", storia di un bambino che inizia ad andare a scuola verso la fine degli anni Trenta ed è ormai un ragazzino quando il libro finisce, nel maggio del 1945, vena narrativa poi

approfondita fino ai dieci racconti che formano "Amori sospesi", del 2017, comica, malinconica, commossa, autobiografia erotica e sentimentale. Nel 2009 è uscito il volume "Il Grande silenzio - Intervista sugli intellettuali", dove, in un'intervista, Asor Rosa medita sulla storia degli intellettuali, soprattutto della seconda metà del Novecento in Italia, mentre è del 2011 la raccolta di saggi di critica letteraria "Le armi della critica". Tra le sue opere più recenti ricordiamo "Letteratura italiana. La storia, i classici, l'identità nazionale" (2014); "Scrittori e popolo 1965. Scrittori e massa 2015 (2015)", in cui oltre a definire le parole popolo e massa, Asor Rosa sottolinea come in questi anni sia scomparsa quella che un tempo si poteva chiamare "una società letteraria" e come si sia fortemente ridimensionato il peso della critica letteraria. Nel "magma" in cui si muovono gli scrittori dopo la scomparsa degli ultimi classici – Fortini, Pasolini e Calvino – trionfa un "atomismo individualistico" e vengono meno i grandi modelli; ancora, "Machiavelli e l'Italia. Resoconto di una disfatta" (2019) e "L'eroe virile. Saggio su Joseph Conrad" (2021). Nel 2005 gli sono stati dedicati studi in onore: "Critica e progetto. Le culture in Italia dagli anni Sessanta a oggi", mentre è del 2020 il volume "Scritture critiche e d'invenzione", contenente un'ampia raccolta della sua produzione saggistica e letteraria. Questo intellettuale battagliero, operaista, sempre in alternarsi tra studio e lotta sociale e capace di uscire più volte dal Partito Comunista sbattendo la porta senza guardarsi indietro, si è spento a Roma lo scorso 21 dicembre per un arresto cardiaco. Sebbene lui affermasse che "si è immortali per tutto il tempo in cui restiamo al mondo", di Alberto Asor Rosa molto resta: le convinzioni, l'ideologia, la forza di affermare le proprie idee. E i suoi tanti libri, capaci, loro sì, di renderlo immortale anche se non è più al mondo.

Maria Rosaria Perilli

Un treno, un film #42

Moebius (1996)

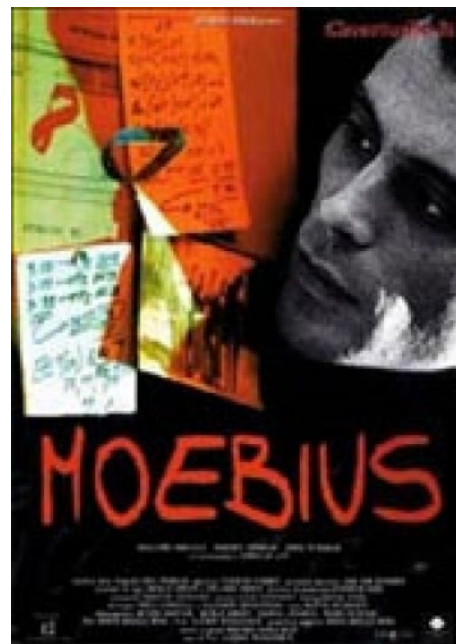


Federico La Lonza

Quanti fra i nostri appassionati lettori hanno mai sentito parlare del nastro di Möbius? Si tratta di una scoperta del matematico tedesco August Ferdinand Möbius (1790-1868), il quale fu il primo a considerare che le superfici possono avere anche un solo lato e un unico bordo. Per spiegarlo in parole semplici, se si prende un nastro e lo si taglia da una parte, riattaccandone gli estremi dopo avere rovesciato uno dei due, tracciandone lo spazio con una matita ci si renderà conto che il segno si imprimerà sull'intera superficie, perché i bordi non sono più due ma uno solo. A questo punto, m'immagino che il paziente e benevolo lettore mi chiederà: - Sì, ma cosa capita c'entra questo nastro di Möbius coi treni e coi film? - C'entra, c'entra, rispondo subito: perché il film che presento in quest'occasione si chiama *Moebius* e impenna la sua trama proprio sul concetto del nastro di Möbius, quello cioè, vuole la topologia matematica, di una superficie non orientabile.

Di produzione argentina, *Moebius* è stato ispirato dal racconto *Una metropolitana chiamata Moebius* (1950) dell'astrofisico e scrittore fantascientifico statunitense Armin Joseph Deutsch. Il suo regista, Gustavo Daniel Mosquera Rorai, più noto quale Gustavo Mosquera R., professore alla Universidad de Cine, l'ha scritto e diretto nel 1996 stendendone la sceneggiatura assieme a cinque suoi studenti: Pedro Cristiani, Gabriel Lifschitz, Arturo Oñatavia, Natalia Urruty e María Ángeles Mira. È un film ambientato agli albori degli anni Novanta del Novecento nella vasta e per molti versi inquietante metropolitana di Buenos Aires: «La metropolitana è senza dubbio un simbolo dei nostri tempi. Un labirinto dove in silenzio incrociamo i nostri simili senza sapere chi sono e dove vanno. Centinaia di banchine su cui approfittiamo per fare un bilancio, rivedere una situazione e cercare di raggiungere, più che un treno, un cambiamento di vita. È uno strano gioco, ci caliamo in tunnel interminabili, senza renderci conto che a ogni cambio di treno stiamo cambiando definitivamente il nostro destino» rimarca infatti una voce nell'introduzione della pellicola. Ma ecco la trama. Nella centrale operativa della

metropolitana di Buenos Aires una notte i responsabili del traffico si rendono conto improvvisamente che un treno non sta rientrando in stazione, il convoglio UM 86: essi avvertono il direttore Marcus Blasi (Roberto Carnaghi), che dapprima stenta a crederlo; ma i sensori insistono nel riscontrare la presenza di un treno tuttora in movimento. Inoltre un semaforo piazzato in una galleria comincia misteriosamente a lampeggiare, costringendo a una sosta non prevista un altro convoglio sul punto di rientrare. Sbigottito, Blasi fa chiamare l'architetto Deckes (Jean-Pierre Regueraz), uno dei responsabili della recente costruzione della circolare esterna della rete metropolitana: ma questi, ben poco voglioso di tornare a occuparsi di problemi che interessano le linee ferroviarie sotterranee, con un pretesto manda al suo posto un giovane topologo suo amico, Daniel Pratt (Guillermo Angelelli). Accolto con scetticismo da Blasi, Pratt assiste a un battibecco tra il direttore e il macchinista al comando del convoglio 101 che era fermo per il semaforo lampeggiante. Blasi



chiede a Pratt di ripresentarsi quella sera coi progetti riguardanti la metropolitana conservati al ministero dei Trasporti, ma ad un attento riscontro essi non risultano più: a prelevarli è

stato il professor Hugo Mistein (Jorge Petraglia), già consulente del ministero: Mistein è stato insegnante di topologia di Pratt all'università, e quest'ultimo si reca là alla sua ricerca, ma dopo aver appreso da una professoressa che non insegna più da tempo, riesce solo a ottenere l'indirizzo del suo domicilio. Prova a telefonargli, ma a rispondergli è una ragazzina, che presto interrompe la comunicazione. Cocciantamente, Pratt raggiunge l'abitazione del suo ex professore, dove non trova Mistein ma Abril (Annabella Levy), la ragazzina che gli aveva risposto al telefono, vincendo la cui diffidenza riesce a entrare nell'appartamento di lui: qui rintraccia i documenti del ministero e alcuni appunti del padrone di casa che l'indirizzano verso il concetto del nastro di Möbius. D'un tratto l'arrivo della madre di Abril spinge quest'ultima a fuggire dall'appartamento con Pratt uscendo da una finestra e scendendo in strada da una scala antincendio. Pratt vorrebbe congedarsi da lei ma Abril insiste per accompagnarlo fino da Blasi. Una volta trovatosi con lui in un convoglio della metropolitana, Pratt viene coinvolto in un incontro con alcuni funzionari pubblici membri della commissione chiamata a deliberare sul problema della ferrovia e con un macchinista che asserisce

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 d'aver sentito il passaggio del treno UM 86 in una galleria vicina; nel frattempo, nella parte della metropolitana temporaneamente ferma, un nuovo rumore di treno in movimento illude i presenti di poter finalmente rintracciare e fermare il convoglio scomparso in uno dei rami della ferrovia in cui vengono rilevati passaggi. Quando però questo non viene identificato, e l'ingegnere capo della ferrovia non sa cosa rispondere, Pratt afferma che la sparizione dell'UM 86 dipenda dalla costruzione della nuova linea, e tira in ballo il nastro di Möbius: perché secondo lui, il treno sparito corre all'infinito lungo la stessa linea continua; ma al sarcasmo dei suoi nuovi ascoltatori, nemmeno Pratt sa fornire risposte convincenti; solo l'ingegnere mostra di credergli.

Lasciata la metropolitana, Pratt sosta ad un luna park con Abril, che si lascia sedurre da una corsa in otovolante: i cui giri sotto e sopra a lui fanno pensare per analogia al nastro di Möbius; e riflettendo, si rende conto nei suoi calcoli di non aver tenuto presente di un aspetto fondamentale, il fattore tempo. Così, seduto con carta, penna e orologio davanti a un binario della metropolitana, egli registra tutti i treni in arrivo, e all'annuncio di una sospensione dei servizi sulla linea a motivo d'un guasto, s'inoltra in una galleria seguendo una rotaia per verificare gli scambi, finché allertato dal rumore inatteso d'un convoglio in arrivo fa appena in tempo a rifugiarsi in un condotto per evitare di venire travolto. Giunto sul binario della fermata Borges, dove scorge un cieco suonare il bandoneon, Pratt sale sul primo convoglio in arrivo, pensieroso e stravolto. D'un tratto, col treno che corre come impazzito si accorge che i rari passeggeri presenti nelle carrozze sono come inerti: alcuni leggono con interesse un giornale che reca la data di due giorni prima. Così, insospettito, raggiunge la locomotiva, dove trova alla conduzione il professor Mistein. Il loro dialogo è al tempo stesso surreale e illuminante: Mistein fa subito capire al suo ex allievo che si aspettava d'incontrarlo, e quando Pratt riconosce che applicando le proprietà del nastro di Möbius il suo interlocutore «ha inventato una macchina perfetta», Mistein afferma cauto come l'uomo abbia «inventato un'infinità di macchine», dimenticando «che egli stesso è una macchina molto più complicata di tutte quelle che ha inventato». Pratt insiste affinché lui renda pubblica la scoperta, ma Mistein gli replica «Oggi sono passato per la stazione del Parco e ho potuto osservarla attentamente mentre era lì che tentava di spiegare la teoria di Moebius. Forse qualcuno le ha creduto? (...) Il fatto è che viviamo in un mondo dove nessuno ascolta». Chiarisce perciò a riguardo di non voler fare niente, sicuro che «prima o poi arriverà il momento». Quando Pratt gli confessa d'aver paura delle vertigini Mistein conclude: «È normale!

Nessuno può trovarsi di fronte all'infinito senza provare le vertigini, nessuno può sperimentarlo senza sentirsi profondamente disorientato».

Benché il treno corra «alla velocità del pensiero» a un certo punto rallenta sensibilmente sfilando davanti alla banchina della stazione del Parco, sicché Pratt ha modo di osservare la gente lì in attesa, ignara di quel convoglio per il fatto di vivere in un altro spazio temporale. Per ultima, scorge Abril che seduta scambia invece un intenso sguardo con lui.



Il film si conclude il giorno seguente, quando giungendo su quel binario Blasi viene avvisato che l'UM 86 è lì fermo, perfettamente vuoto, e l'ingegnere delle opere pubbliche Aguirre (Miguel Ángel Paludi) gli ordina asciutto di farlo collocare in deposito. Il direttore, sale ad esaminarlo, incredulo, e trova per terra il taccuino di appunti di Pratt, dove quest'ultimo ha annotato l'incontro con Mistein e la sua

scelta di seguire la strada «senza ritorno» tracciata dall'ex professore. Egli lo mette in tasca e fa per allontanarsi, quando viene chiamato da un'operatore al telefono: gli è appena stato segnalato che un altro treno è scomparso...

Metafora dell'incapacità dell'uomo a governare i sistemi complessi, ricco tuttavia di richiami impliciti alla drammatica situazione politica vissuta fino a pochi anni prima dall'Argentina con la dittatura del generale Videla e il regime dei colonnelli (il treno scomparso, l'UM 86, allude alla situazione dei *desaparecidos* e delle madri di Plaza de Mayo), *Moebius* è stato prodotto dalla stessa Universidad de Cine ed è costato relativamente poco, cioè 250.000 dollari. Alcune parti dell'opera sono state filmate con una macchina da presa 35 mm del 1926, che Mosquera ha in parte ricostruito, rimontandole fotogramma per fotogramma. Il risultato è una pellicola spiazzante e nel contempo avvincente, premiata con numerosi riconoscimenti ai festival cinematografici dell'Avana, di Bangkok, Huelva, Miami e Vienna.

Il maggiore motivo di fascino dell'opera è proprio questo mantenersi sul limite tra il reale e il possibile, senza mai forzare la mano: in modo tale che lo spettatore sia portato a pensare che la situazione proposta dal film possa davvero avere un'applicazione pratica. Nel momento, anzi, in cui la pratica supera la teoria, ovvero quando sembra che grazie alla maniacale dedizione di Mistein la dimostrazione di Möbius venga finalmente tradotta in un esempio concreto, la sparizione di Pratt e la sua scelta definitiva di seguire l'ex professore nel suo strano esperimento pongono nuovo equilibrio sui piatti della bilancia, talché viene da dare ragione alla spettatrice secondo cui il film «richiede pazienza e stimola la curiosità come un rebus». La grande naturalezza nella quale si sviluppa la vicenda non impedisce al regista d'investire la pellicola di riferimenti alla fisica quantistica e di significati simbolici: abbiamo già citato il parallelismo tra il convoglio scomparso e i *desaparecidos*, altri segnali ci giungono dai richiami alle opere di due grandi scrittori come il boemo Franz Kafka, per l'atmosfera di 'sospensione' psicologica, smarrimento e angoscia esistenziale, e l'argentino Jorge Luis Borges (ricordato anche da una fermata della metropolitana bonaerense), per il realismo magico che connota certi suoi personaggi letterari e le loro riflessioni, vedi ad esempio i racconti *L'Aleph* e *Il giardino dei sentieri che si biforcano*.

A ormai ventisette anni dalla sua uscita, *Moebius* ci appare come un piccolo classico della fantascienza possibile (mi si passi la definizione, anche se cade nell'ossimoro), dove alle radici della stortura che genera la perversione creativa, del montaliano «anello che non tiene», c'è comunque, ancora una volta, l'incomunicabilità.

Federico La Lonza

Tendere alla rinascita, il cinema di Lukas Dhont



Benedetta Pallavidino

Il cinema ama gli *enfants prodige*, li ama dai tempi di Orson Welles e li ricerca affannosamente ogni decade per ricordare che la genialità non è qualcosa di maturo e tardivo, ma qualcosa che esplose e fa scalpore ancor prima che l'autore stesso ne sia davvero consapevole. Gli anni Dieci sono stati la decade di Xavier Dolan che, a quanto sembra aver dichiarato recentemente, a poco più di trent'anni si è già stancato della settima arte e del clamore che ha avvolto la sua figura e i suoi lungometraggi. Eroe festivaliero, divo da copertina, icona LGBTQUI+, eclettico e dissacrante autore che gioca e sperimenta con il linguaggio cinematografico, ha influenzato nuovi registi e consegnato simbolicamente il testimone alla nuova folgorazione del cinema europeo, francese soprattutto: il belga Lukas Dhont. Il suo primo lungometraggio, *Girl*, partito dalla selezione al Festival di Cannes del 2018 nella sezione *Un Certain Raegard*, ha fatto incetta di premi e di candidature, sfiorando quasi la cinquina del Migliore film Straniero agli Oscar 2019. Nel 2022 sempre a Cannes, ma in Concorso, in lizza per la Palma D'Oro, approda *Close*, secondo lungometraggio che si aggiudica il Premio Speciale della Critica, per poi seguire le orme dell'opera precedente.

Dhont non è Dolan, non è rivoluzionario, non è provocatorio, è intimo e sussurrato, il suo stile cozza e prende le distanze da quello del canadese che però – in particolare con *Laurence Anyways* l'ha ispirato –, e, soprattutto, divide critica e pubblico con quella nettezza che solo il cinema di un certo livello formale e linguistico riesce a fare. Un cinema semplice e ripetitivo che, proprio della ripetitività fa un vanto, un'interpretazione immersiva e – forse a tratti fastidiosa – del vivere di protagonisti nel pieno di una svolta cruciale di crescita e di cambiamento. *Girl* racconta il difficile percorso di transizione di Lara (Victor Polster), quindicenne transgender che sogna di diventare ballerina classica e viene ammessa, in prova, in una prestigiosa scuola di danza. Lineare sulla carta, veloce ed essenziale da riassumere, eppure le giornate della vita di Lara, tutte uguali, fatte di una routine che prevede casa, scuola e incontri con i medici in attesa dell'operazione di vaginoplastica, diventano un calvario di dolore – fisico e mentale – opprimente e devastante. I sorrisi timidi e speranzosi di una ragazza alle porte del cambiamento si trasformano in forzati, enigmatici e rabbiosi, segni di una perdita di controllo e di

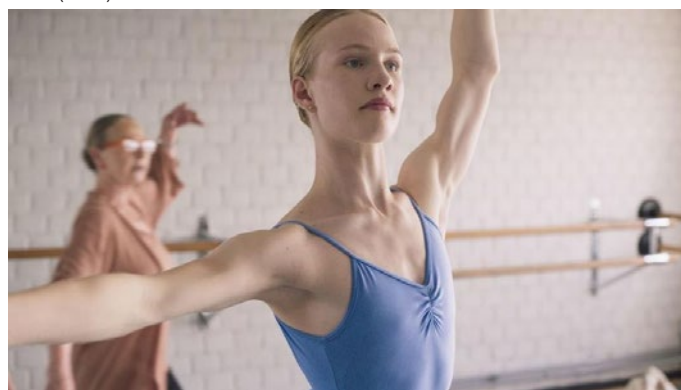
fiducia nel prossimo. Lara è supportata da un padre amorevole e presente verso cui, però, la giovane alza un muro nel momento in cui il cielo sereno della sua adolescenza si annuvola e la copre perennemente. Il mondo non la capisce: le compagne che sembrano accoglierla si rivelano meschine e indelicate, mostruose nei loro stereotipi di genere e nella loro cattiveria gratuita. Gli insegnanti la spronano, esigono, pretendono una perfezione impossibile da raggiungere per un corpo che invece di curarsi si imbruttisce, flagella e costringe in una naturalezza che va acquisita e non forzata. Detto ciò il vero nemico di Lara è l'impazienza, incontenibile, febbrile, tipica degli adolescenti, ma anche di chi vuole trovare una reciprocità tra l'immagine che ha di sé e quella riflessa nello specchio. La disforia di genere sfocia nel *tucking* e in una serie di richieste che allontanano dall'obbiettivo e compromettono l'idoneità all'operazione. Lukas Dhont tartassa lo spettatore, lo rende corpo metaforico di Lara, lo stanca, lo piega, lo bombarda di immagini una analoga all'altra nella forma, ma sempre più disperate nella potenza e nell'inten-



Lukas Dhont (1991)



Close (2022)



Girl (2018)

zione. I dialoghi si fanno sempre più rarefatti, sempre più di circostanza, mentre ciò che risuona è l'evidente usura di un corpo che invece di giungere alla meta tanto agognata, si allontana cadendo in una debolezza patologica che esclude ogni lieto fine sperato. Primi piani e dettagli circoscrivono la scena, gli specchi riflettono la realtà, la potenza del gesto è estremizzata e tutta posta sulle spalle dell'esile e sinuoso Victor Polster che si sobbarca della

titanica impresa di reggere da solo le sorti di un intero film. Ci riesce, che piaccia o non piaccia, che irriti o inebri, ed è così che la sua espressione interdetta quando il premio europeo al migliore attore del 2018 va a Marcello Fonte per *Dogman*, non stupisce, diventa quasi comprensibile per chi, anche non amando nella sua interezza *Girl*, sa scorgere l'impegno e lo sforzo di un ballerino che si presta ad un cinema che non gli fornisce appigli se non quelli di un'emotività che da solo deve ricercare in sé stesso e nella storia di Lara. Sembrerebbe non esserci via d'uscita, questo il regista fa credere a noi, al suo attore, alla sua protagonista ed invece a meno di dieci minuti dalla fine si decide a virare drammaticamente in direzione di un epilogo – forzato e disperato – che causa sofferenza ma che alla lunga dà ragione alla caparbiata ossessiva di Lara che camminando, ormai donna a tutti gli effetti, guarda in macchina con sguardo indecifrabile, felice o infelice che possa essere, probabilmente soddisfatta.

Close non abbandona il mondo degli adolescenti, neppure la ripetitività e tanto meno il dolore, a dire il vero quest'ultimo lo amplifica e lo rende più vicino al pubblico. Léo (Eden Dambrine) e Rémi (Gustav De Waele) hanno tredici anni, sono migliori amici, inseparabili. Il passaggio alla scuola superiore sarà loro fatale: i compagni di classe insinuano che la loro non sia solamente un'amicizia ma una relazione sentimentale, in risposta Léo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

prende le distanze dall'amico che non regge alla lontananza e alla cattiveria che sente ingiustamente rivolta verso di sé. L'impensabile avviene e Léo si vede travolto da qualcosa di più grande di lui, dai sensi di colpa, dalla solitudine, dall'inconfessabile paura di essere un mostro. Scuola, casa, giochi che si trasformano in lavoro nei campi di fiori che vivono la loro ciclicità, Dhont prosegue con il suo vorticoso stile, quasi rituale ed affida a Léo lo stesso fardello affidato a Lara: sostenere una pellicola in cui i dialoghi sono rarefatti, coltellate lancinanti in spiriti feriti. Lo sport, presente anche qui, l'hockey su ghiaccio, non è più una passione ma un'imposizione virile a cui il protagonista cede per far tacere le dicerie, un obbligo a cui non si sottrae per autoconvincersi che nulla è davvero cambiato, che va tutto bene, che di amici ne ha comunque. Il piccolo Léo tenta di sopravvivere nascondendosi dietro a sovrastrutture sociali che mascherano il vuoto e il dolore che lo devastano. Si ribella all'ipocrisia dei suoi compagni di classe, ma subito ricade nel vortice della muta accondiscendenza, forte e implacabile. Sostanzialmente *Close* è un romanzo di formazione che spinge un adolescente a confrontarsi con temi da adulti e doverli affrontare di petto. La crescita e la metamorfosi umana sono complementari al ciclo di fioritura di quelle distese colorate tra cui i protagonisti si muovono: sbocciare, appassire e rinascere è il percorso di presa di consapevolezza di Léo, che trova il coraggio di esporsi, di piangere, di chiedere perdono, trovando la comprensione e la chiave di svolta per continuare la sua vita.

I primi piani di Dhont sono sempre più insistenti, i movimenti di macchina più fluidi, non indugiano più su corpi sofferenti che tendono alla perfezione, ma sui volti affranti e inconsolabili di chi vive la perdita, bambini e adulti, figli e genitori, messi quasi sullo stesso piano, complici accoglienti e anime desolate che coesistono nella spensieratezza più pura, come nel frastronante vuoto. *Close*, sapientemente richiama un certo cinema d'autore come quello di Céline Sciamma e di un certo Ozon – si pensi a *Estate 85* – senza però mai indagare a fondo la presenza o assenza di un sentimento più intimo, così come in *Girl* non si indaga l'orientamento sessuale di Lara a cui possono piacere indistintamente i maschi come le femmine. Le variabili pruriginose restano massimo appannaggio di una società che Dhont condanna e lascia ai margini della sua opera volta a riflettere sul percorso di crescita di giovani fragili, indecisi, alla ricerca di una propria identità – non solo di genere.

E' dunque errato e affrettato pensare che il cinema di Lukas Dhont sia un cinema di piccole storie: è un cinema di sentimenti universali, di attualità travestito da opera dai toni sommessi, dai luoghi circoscritti, dalle realtà a misura d'uomo. La quotidianità alla quale sopravvivere quando si compiono scelte decisive e irreversibili, catene da cui liberarsi per poter lanciare un'ultima occhiata al passato e poi proiettarsi verso il futuro.

Benedetta Pallavidino

Teatro

Scarpette rotte, Emma Dante vs Christian Andersen



Giuseppe Barbanti

Teatro per un pubblico di tutte le età. *Scarpette rotte*, l'ultima messa in scena di Emma Dante rivolta anche agli spettatori dai sei anni in su, tradisce sin dal titolo alterato – è noto che *Scarpette rosse*, alla cui trama l'allestimento si ispira, è, assieme a *La piccola fiammiferaia* fra le più crudeli fiabe di Andersen – l'intento della regista siciliana di continuare a misurarsi con il teatro per l'infanzia. Nel confronto con la messa in scena di fiabe fra le più celebri – si ricordano, fra le altre, *Cenerentola*, *Biancaneve* e *Hansel e Gretel* – Dante ha speso una parte significativa del suo percorso d'autrice e regista alla ricerca di nuovi stimoli e di ingenerare suggestioni di diverso respiro e impronta rispetto ai suoi spettacoli di maggior notorietà, tenendo anche conto dei giovanissimi destinatari delle sue riletture. La scena che il pubblico si trova di fronte a sipario aperto altro non è che una camera ardente con tanto di catafalco ricoperto da un velluto nero, calata, peraltro, dallo scenografo Carmine Maringola in un contesto molto luminoso egregiamente curato da Cristian Zucaro. Quando si spengono le luci in sala il velluto nero incomincia a fare le bizze sospinto dal coperchio della bara da cui spunta fuori una bambina inizialmente muta che, per denunciare il suo stato di profondo disagio e povertà, inalbera una serie di cartoni con parole e frasi provocatorie scritte in caratteri a stampatello. Scopriremo che non si chiama più Karen, come la protagonista di *Scarpette rosse*, bensì Celine: per quanto povera e orfana, anche lei si imbatte in una ricca signora Mamma Adelaide che la adotta e la fa vivere in una bellissima villa, servita e riverita da due atletici accudienti, colmando la piccola, vissuta nell'indigenza, di fantastici doni, quasi che questi potessero ai suoi occhi cancellare dalla memoria la precedente pesante situazione di disagio. Celine ben presto rimuove la raccomandazione che pur le vien fatta di non cedere all'egoismo di cui queste nuove condizioni di vita potrebbero favorire l'insorgenza: in una messa in scena che vede gli interpreti muoversi, a volte anche ballare, in alcune fasi anche in modo frenetico, con improvvisi richiami a generi di spettacolo allora desueti come il varietà, il radicale cambiamento di stato d'animo di Celine viene stemperato sulle orme di una giocosa leggerezza. La nuova situazione consente addirittura a Celine di riacquistare la voce, ma il poter disporre di tutto quanto una sua coetanea potrebbe

desiderare, compresi i due servitori a sua completa disposizione, la porta a cedere alle tentazioni, a crogiolarsi in un egoismo che emerge quando le situazioni la costringono a compiere delle scelte, a prendere decisioni. Emblematico per la svolta "punitiva" che Andersen vuole imporre alla vicenda non più fiabesca ma sin troppo crudamente umana di Celine diviene il dono delle tanto agognate scarpette rosse da parte della principessa: la matrigna è gravemente ammalata, ma Celine non rinuncia a presenziare al ballo del re dove potrà esibire le preziose calzature. La matrigna muore proprio la sera del ballo e, nel segno di un contrappasso dantesco, la piccola non riuscirà più a togliersi le scarpette e sarà costretta a ballare senza fine, per sempre. Un finale tragico, quasi parossistico in un crescendo ben supportato dall'impostazione di Emma Dante, che non riesce, però, in questa occasione a dare un nuovo originale significato legato alla contemporaneità alla fiaba, forse già di suo nei contenuti sin troppo attuale e



Le foto sono di Carmine Maringola

critica nei confronti dei rapporti che gli adulti tendono ad instaurare con le giovani generazioni almeno con riferimento all'Occidente. In scena il team della compagnia Sud Costa Occidentale di Palermo - Martina Caraccappa, Davide Celona, Adriano Di Carlo, Daniela Macaluso - in grande sintonia, fondamentale per il buon esito di un allestimento che richiede a tutti gli interpreti una grande fisicità. Peraltro anche molto apprezzata dal pubblico più giovane.

Giuseppe Barbanti

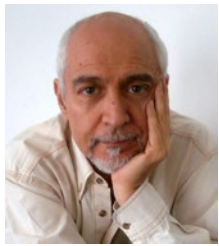
Gina Lollobrigida, grande protagonista del cinema italiano

(1927 - 16 gennaio 2023)



I dimenticati # 94

Silvana Roth



Virgilio Zanolla

Ogni nazione che vanti un passato cinematografico d'un certo spessore ha avuto tra le sue file qualche regista, tecnico o attore italiano: non lo scrivo per rivendicare la proverbiale capacità dei nostri compatrioti di proporsi nelle più varie discipline dell'arte al di fuori degli'italici confini, rimarco semplicemente un fatto oggettivo. E giacché oggi presento un'attrice argentina, mi piace ricordare che il paese del tango vanta una lista cospicua di registi e attori di origine italiana, non solo in quanto figli d'immigrati ma proprio perché nati in Italia e giunti soltanto in seguito in Argentina.

È il caso di Silvana Roth: una donna che, come vedremo, seppe spaziare dal cinema alla politica. Il vero cognome di Silvana Maria Isabella era Rota, molto diffuso nel bergamasco, nell'alessandrino, in Liguria, in Campania e nel cosentino. Nata a Rivarolo (Genova) il 17 febbraio 1923, era l'unica figlia di Cornelio Silvio ed Elena Maria Carrara, entrambi ventidueni e «liberi pensatori», com'ella ebbe a ricordare i genitori in un'intervista concessa in vecchiaia ad Abel Posadas. Quand'era ancora una bimba la sua famiglia emigrò in Argentina, trasferendosi a Buenos Aires, in un appartamento situato nel quartiere di San Cristóbal, tra le calles Entre Ríos e San Juan, dove suo padre aveva aperto un'apprezzata pizzeria con sala da gioco per il bowling, frequentata anche da sportivi, attori e scrittori. Volenterosa e molto intelligente, incoraggiata dai genitori, Silvana apprese presto a leggere e scrivere, e acquisì il gusto di recitare. Avendo la testa sul collo, si diplomò maestra e completò la formazione professionale studiando Scienze Politiche e laureandosi alla Facoltà di Diritto. Nella stessa intervista rammentò come la costante relazione con persone di cultura «mi mise in contatto con un'altra realtà, quella che si occultava, la sordidezza degli anni Trenta, la disoccupazione, la fame, la frode.

Appresi più tardi, quando lavoravo ormai nello spettacolo, di amici molto ben vestiti che celavano le loro penurie dietro il sorriso. (...) ...fin da ragazza presi coscienza di una società ingannevole. Io non sono mai vissuta in un limbo».

Silvana si mise in luce in un concorso di quartiere organizzato dal giornalista e scopritore di talenti Israel Chaz de Cruz, conduttore del popolare programma radiofonico *Diario de cine*. Tra gli amici che frequentavano la pizzeria di suo padre c'era l'attore Lalo Harbin, altro stimato conduttore radiofonico, che colpito da bellezza e talento che lei mostrava in ogni cosa convinse i suoi genitori a permetterle di presentarsi a un provino come attrice presso l'attore e regista Luis Moglia Barth dell'Argentina Sono Film. Il risultato fu che nel 1940, diciassettenne, ella esordì davanti alla macchina da presa in una minuscola partecina nel film drammatico di Luis Saslavsky *La casa del recuerdo*, accanto ad attori di gran prestigio come Arturo García Buhr e Libertad Lamarque. Il suo impegno successivo, quell'anno stesso, fu un'altra partecina nello storico *Fragata Sarmiento* di Carlos Borcosque. Nel 1941 apparve in quattro film, cominciando a farsi notare nella commedia *Novio para las muchachas* diretta da Antonio Momplet, dove con Amelia Bence, Nérida Bilbao e Paquita Vehil impersonò una ragazza in cerca (o in attesa) di marito; nel drammatico *Volver a vivir* di Adelqui Millar fu la furba Laurita; nella bellissima commedia romantica *Los martes, orquídeas* di Francisco Múgica, accanto al comico Enrique Serrano, fu Clara, una delle quattro sorelle Acuña, dividendo la scena con tre giovanissime attrici destinate come lei a una fulgida carriera nel cinema: Zully Moreno, Mirtha Legrand e Nuri Montsé; nella commedia *El tesoro de la isla Maciel* di Manuel Romero vestì i panni di María Santini, figlia del capitano di mare Pedro.

Lavorò in quattro film anche nel '42. Nel musicale *Melodías de América* di Eduardo Morera, fu Susan Delorme, affiancando June Marlowe, Pedro Quartucci e il tenore messicano José Mojica nella sua unica pellicola interpretata in Argentina. Nella commedia sentimentale *Adolescencia* di Francisco Múgica, con Mirtha Legrand e Ángel Magaña, impersonò Beba, sorella del protagonista Tito. Magaña fu presente anche nella successiva commedia *Cada hogar, un mundo* di Borcosque, con María Duval e Oscar Valicelli. Giovanissime, la Duval e Mirtha Legrand erano le più affermate 'ingenué' del cinema nazionale, mentre pur avendo appena due o tre anni più di loro, per le sue caratteristiche fisiche e caratteriali Silvana in genere vestiva i



Silvana Roth (1923 – 2010)

panni della 'sorella maggiore', a volte capricciosa e invidiosetta, ma grintosa: essendo fieramente avversa alla «stupidità delle donne convenzionali». Nel drammatico *El viaje* di Múgica, in cui lavorò con Roberto Airdi, Mirtha Legrand e Aída Luz, impersonò Mecha, una delle tre sorelle Castro.

La svolta nella sua carriera cinematografica avvenne con un altro film di Múgica, uno dei due che Silvana interpretò nel '43, la commedia *La hija del Ministro*. Nei panni di Adriana, - figlia dell'onesto ministro della Legislazione Sociale Gervasio Correa (Serrano), la quale per difendere l'operato del padre, fingendosi operaia si accosta al deputato Luis Orlandi (Juan Carlos Thorry), leader dell'opposizione, volendo carpirne le intenzioni, salvo poi finire per innamorarsi di lui - fornì un'interpretazione di assoluto rilievo. In un'altra commedia, *La juventud manda* di Borcosque, contese a Nérida Bilbao l'amore del bravissimo Carlos Cores, il «Tyrone Power» argentino, che avrebbe ritrovato in altre pellicole e poi giudicò il miglior partner avuto nei suoi ventisei film.

Nel drammatico *Siete mujeres* diretto dallo spagnolo Benito Perojo, la prima delle due pellicole in cui lavorò nel '44, Silvana divise il set con Olga Casares Pearson (anch'ella italiana di nascita), Elsa O'Connor, Silvia Legrand, Nuri Montsé, il comico Tito Climent, César Fiaschi e Malú Gatica. Non meno drammatico fu il film che seguì, *Se abre el abismo* del franco-belga Pierre Chenal, dov'ebbe tra i colleghi Sebastiano Chiola, Guillermo Battaglia, Homero Cárpena e Ricardo Passano; ella fu Silvia, uno dei figli del dispotico Pedro Ferry, che portata all'aspeperazione dal dispotismo paterno

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente
 giunge ad ucciderlo assieme ai fratelli. Com'è
 be a ricordare, in quella pellicola apprese molto
 grazie a Chenal, che aveva l'abitudine di non
 dare agli attori tutta la sceneggiatura del film
 ma solo il testo della scena da girare quel giorno.
 Nel 1945 Silvana apparve in tre film. Nella de-
 liziosa commedia *Rigoberto* di Luis Mottura
 tornò a interpretare il ruolo della figlia di En-
 rique Serrano. Dette la miglior prova del suo
 talento nel drammatico *Allá en el setenta y tan-
 tos* di Múgica, dove accanto a Carlos Cores,
 Virginia Luque e Alberto Bello fu la protagoni-
 sta, impersonando con straordinaria ade-
 renza psicologica Cecilia Ramos, personag-
 gio che adombrava Élidea Passo (1863-93), la
 prima donna argentina a conseguire una
 laurea universitaria. La Passo, a cui per
 squallidi motivi di sessismo venne rifiutata
 l'iscrizione alla Facoltà di Medicina di Bue-
 nos Aires, per poter adire agli studi affrontò
 e vinse una causa giudiziaria: la sua am-
 missione all'ateneo Porteño divenne un
 fatto politico che contrappose conservatori
 e liberali; più tardi, durante la guerra civile
 per la federalizzazione di Buenos Aires
 (1880), si distinse come infermiera, tanto
 che venne decorata al merito dall'allora
 presidente Nicolás Avellaneda. Era il perso-
 naggio giusto per l'attrice, da sempre paladi-
 na dei diritti femminili e della parità sessuale.
 Silvana fu protagonista anche nello storico
Villa Rica del Espíritu Santo di Perojo, accan-
 to al grande attore cileno Esteban Serrador,
 in una storia di conquistadores ambientata
 nel Sudamerica del XVI secolo. Da Serrador
 ebbe questo consiglio professionale: «Ti
 manca vita, Silvana. Quando avrai avuto
 qualche amante e qualche aborto otterrai la
 laurea» (...) Più tardi compresi ciò che in-
 tendeva dire: esperienza di vita, e non solo
 riferita al sesso».

Nella commedia *El diablo andaba en los cho-
 clos* diretta nel '46 da Manuel Romero im-
 personò Puri, una ragazza ricca che al co-
 spetto dell'ingenuo provinciale Filoteo
 Tortosa non resiste alla tentazione di bur-
 larsi di lui, finendo però per innamorarse-
 ne; suo partner fu Luis Sandrini, il più
 grande comico argentino. Silvana apparve
 poi in *Inspiración* di Jorge Jantus (id.), rievoca-
 zione romanzata della vita del composi-
 tore Franz Schubert. Nel '47 lavorò in due
 pellicole drammatiche: *Siete para un secreto*
 di Borcosque, con Cores e Juan José Mi-
 guez, e *Mirad los lirios del campo* di Ernesto
 Arancibia, con Francisco de Paula e José
 Ollarra, quest'ultima, la storia di un giovane
 medico che abbandona la donna che ama
 intenzionato a sposarne un'altra perché ricca.
 Partecipò a due pellicole anche nel '48: *Espe-
 ranza* di Múgica ed Eduardo Boneo, rievoca-
 zione storica, girata in Cile, della fondazione
 dell'omonima città in provincia di Santa Fe,
 dove fu Amalia Montesano, e la drammatica
Edición extra di Luis José Moglia Barth, con
 Jorge Salcedo e Alita Román, nel ruolo (che
 considerò il suo preferito) di Irene Garmen-
 dia. Nel '50 apparve in *Escuela de campeones* di

Ralph Pappier, accanto a Jorge Rigaud, Pedro
 Quartucci ed Enrique Muñío, sulla storia del
 Colegio Buenos Aires English High School e
 del leggendario Alumni Athletic Club, la squa-
 dra che tra il 1898 e il 1912 dominò il calcio na-
 zionale.

Nel '51, dopo il drammatico *De turno con la
 muerte* di Julio Porter, accanto a Roberto Esca-
 lada, Eduardo Cuitiño ed Enrique Chaico, Sil-
 vana decise di lasciare il cinema. Sia per il fat-
 to d'essere molto attiva anche in palcoscenico
 e alla radio, dove nei primi anni Quaranta, la-
 vorando a Radio Belgrano, aveva conosciuto



Silvana Roth con Elsa O'Connor (*Siete mujeres*, 1944)



Silvana Roth e Sebastiano Chiola (*Se abre el abismo*, 1944)



Silvana Roth e Marcial Manent (*Inspiración*, 1946)

Eva Duarte, simpatizzando con lei. In teatro
 si era esibita fin dal '45, al Teatro Nacional di
 Buenos Aires, in *Jacobowsky y el coronel* di
 Franz Werfel, accanto a Narciso Ibáñez Men-
 ta e Santiago Gómez Cou, due egregi attori
 che le insegnarono molto (col primo dei quali
 ebbe anche una relazione), segnalandosi per
 la sua bravura in vari spettacoli, tra cui un me-
 morabile allestimento dell'*Elektra* di Sofocle rap-
 presentato nel '50 sulla scalinata della porteña

Facoltà di Diritto, davanti a un fittissimo pub-
 blico. Inoltre, poco dopo si sposò e mise al
 mondo due figli.

Un altro motivo per il suo ritiro dal cinema fu
 che proprio nel '50 Eva Duarte, divenuta nel
 frattempo la prima dama dell'Argentina Evita
 Perón, aveva fondato l'Ateneo Cultural intito-
 lato al suo nome, un'istituzione creata per riu-
 nire sotto di essa le persone di cultura di fede
 peronista, e Silvana, che era tra queste, dello
 stesso venne nominata prima tesoriera e poi
 vicepresidente, nonché segretaria del Partido
 Peronista Femenino, istituzione che le permise

di promuovere l'uguaglianza di diritti
 tra l'uomo e la donna. Ma la morte di Evita
 nel '53 e la caduta di Perón nel '55 portarono
 il suo nome sulla *lista negra* della cosiddetta
 Revolución Libertadora; ella sopravvisse «la-
 vorando [segretamente] nella resistenza».

Nel '71 Silvana, che a causa di un incidente
 stradale poco tempo prima aveva perso un
 figlio ancora adolescente, contattata dal
 giornalista e futuro regista Mario David, su
 suggerimento del marito accettò di tornare
 davanti alla macchina da presa per inter-
 pretare il personaggio della madre di un ra-
 gazzo sordomuto nel film drammatico *El
 ayudante*, con Pepe Soriano, Enrique Fava e
 Lydia Lamaison. Fu la sua ultima presta-
 zione d'attrice. Due anni dopo, col ritorno
 al potere di Juan Domingo Perón (che ella,
 amica di vecchia data del generale, si era
 recata a Madrid apposta per accompagnar-
 lo nel suo volo di rientro in Argentina) ven-
 ne eletta deputata nazionale per il Frente
 Justicialista de Liberación, esercitando l'in-
 carico fino al '76, quando, morto Perón, la
 sua terza moglie Isabelita, allora presiden-
 te della repubblica, venne deposta da un
golpe della giunta militare guidata dal fami-
 gerato generale Videla. In quel momento
 cominciò per Silvana un periodo nerissi-
 mo, durato circa sette anni, segnato da var-
 rie persecuzioni e dalla detenzione nella
 propria abitazione, un appartamento in
 avenida Luis María Campos. L'incubo finì
 nell'83, con l'avvento alla presidenza di
 Raul Alfonsín.

L'attrice visse i suoi ultimi trent'anni in re-
 lativa serenità, concedendosi il lusso di
 qualche apparizione televisiva, special-
 mente quando la contattavano per parlare
 di Evita. Rimasta vedova, tirò avanti grazie
 alla pensione di ex deputata, ma poté to-
 gliersi ancora qualche soddisfazione: come
 il premio Cándor de Plata alla carriera, as-
 segnato nel 2001 dai cronisti cinematografici,
 il Premio Podestá, ancora alla car-
 riera, assegnato nel 2003 dall'Asociación
 Argentina de Actores, il premio Susini dei la-
 voratori della radio e quello dell'Obra Social
 de Actores nel 2006, e altri ancora. Silvana è
 morta a Buenos Aires il 2 aprile del 2010, dopo
 essersi sottomessa ad un'operazione a un'an-
 ca, all'età di ottantasette anni, un mese e sedici
 giorni; i suoi resti riposano nel Panteón
 dell'Asociación Argentina de Actores al cimi-
 tero porteño de la Chacarita.

Virgilio Zanolla

Laudomia Bonanni, un'autrice del Novecento da poco riscoperta

"Scrivere è un'occupazione solitaria"
Stephen King



Valeria Consoli

Così sostiene Stephen King in *On writing: autobiografia di un mestiere*¹, aggiungendo poi che "avere qualcuno che crede in te fa una grande differenza". Si può partire da questo presupposto per poter affermare pienamente il senso di *Amatissime*², che Giulia Caminito

dedica ad alcune delle 'Signore della scrittura', dalle più note Elsa Morante e Natalia Ginzburg, a quelle come Paola Masino, Livia De Stefani e Laudomia Bonanni, recentemente rivalutate dal pubblico e dalla critica ma restate per tanto tempo in ombra.

Specialmente riguardo a quest'ultima, rimane ancora un mistero il suo ultimo romanzo dal titolo *La rappresaglia*, rifiutate dalla sua Editrice storica, la Bompiani, e pubblicato postumo nel 2007 dalla Textus, una piccola casa editrice dell'Aquila, la città dove nasce l'8 Dicembre del 1907 dalla maestra elementare Amelia Perilli e da Giovanni, un musicista appartenente ad una casata nobile ma impoverita, che per risollevare le sorti della famiglia, si era dato al commercio del carbone.

Il nome Laudomia, piuttosto raro, era stato scelto dalla mamma, che lo aveva letto nel romanzo *Niccolò De' Lapi* di Massimo d'Azeglio e che per prima aveva creduto nelle attitudini letterarie della figlia, incoraggiandola in questa sua vocazione. Nel frattempo Laudomia, ormai diciassettenne, nel 1924 consegue il Diploma presso l'Istituto Magistrale della sua città, iniziando in questo modo una precoce carriera scolastica, che la porta in quei piccoli paesi dell'Abruzzo, dove viene a contatto con quel mondo infantile e rurale, che molto peso avrebbe avuto nella sua attività di scrittrice. Non solo, ma proprio a causa di questo suo apprendistato nel mondo dell'infanzia, il Ministero di Grazia e Giustizia le conferisce l'incarico di rappresentarla presso il Tribunale dei Minorenni dell'Aquila, dandole in questo modo l'opportunità di nuovi percorsi di scrittura. Nel 1941 diviene una componente del Centro di Tutela Minorile, entrando successivamente nel 1952 a far parte del Comitato Esecutivo. Fu quindi 'giudice laico' nel periodo fra il 1946 ed il 1964, cosa che non le impedisce ma che anzi rafforza la sua attenzione nei confronti dei minori, che esprime in un'ampia produzione narrativa volta sia al romanzo che al racconto breve.

Il successo arriva nel 1948, allorché gli "Amici della Domenica" del Salotto Bellonci³ le attri-

buiscono il Premio per l'opera inedita *Il fosso*, una silloge di racconti, che l'anno successivo le fa vincere il Premio Bagutta, fino ad allora mai conferito a una donna, ponendola in questo modo all'attenzione dei critici, mentre Eugenio Montale la paragona a Joyce di *Gente di Dublino*. Nel 1954 esce per l'Editore Casini di Roma *Palma e le sorelle*, con cui vince il Premio Soroptimist. Passata nel 1960 alla Bompiani, pubblica *L'imputata*, con cui si guadagna il Premio Viareggio, mentre la sua opera successiva, *L'adultera*, consegue nel 1964 il Premio Selezione Campiello. Queste due ultime opere vengono tradotte anche in francese ed in spagnolo.

Nel 1969 si trasferisce definitivamente a Roma, dove sia pure non assiduamente frequenta i letterati ed i critici del Salotto Bellonci, ricevendo nella sua casa giornalisti e laureandi desiderosi di conseguire una tesi sulla sua ormai abbondante produzione letteraria, senza per questo smettere il contatto con gli amici in Abruzzo ma soprattutto scrivendo molto. Appartengono a questa stagione *Il bambino di pietra* (1979) - la storia di una nevrosi femminile, che si esprime attraverso il rifiuto della maternità, rifiuto simbolicamente assimilato alla gestazione di un feto calcificato - quindi *Le droghe* (1982).

Malgrado il successo, sia di pubblico che di critica, Laudomia Bonanni non riesce tuttavia ad inserirsi a pieno titolo in quella realtà letteraria, di cui ormai fa parte, anche a causa del suo carattere umbratile e piuttosto scontroso. Continua la sua produzione narrativa, che affianca a numerose collaborazioni a quotidiani e riviste nazionali. Ma quando nel 1985 l'Editrice Bompiani le rifiuta *La rappresaglia*, probabilmente a causa delle sue malcelate simpatie per il fascismo, Laudomia smette definitivamente di scrivere. Muore nel 2002 a Roma per le conseguenze di una caduta in casa all'età di novantaquattro anni, quasi dimenticata

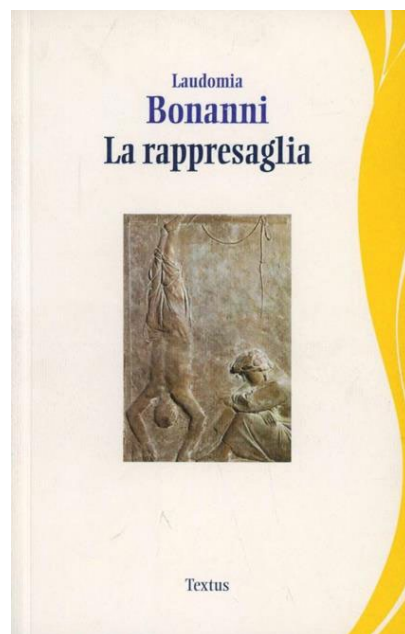
da quel mondo della cultura, che pure l'aveva per molto tempo apprezzata e gratificata. Ed è come se, per usare le parole del suo corregionale Ennio Flaiano in "Un marziano a Roma"⁴, il suo ruolo in quel mondo e in una città come la Capitale fosse, per una come lei, diventato a poco a poco marginale ed inadeguato.

famiglia produttrice dell'omonimo liquore.

4 - Ennio Flaiano, "Un marziano a Roma," Giulio Einaudi Editore, 1960



Laudomia Bonanni (1907 - 2002)



E' soltanto a partire da una decina d'anni che il suo posto nel mondo della letteratura novecentesca è stato riscoperto e rivalutato specie nell'ambito del Società delle Letterate (SIL), che dapprima nel Novembre del 2013, nel corso del Convegno 'L'Aquila - Terre/Mutate', ha organizzato nel capoluogo abruzzese una passeggiata letteraria dedicata alla scrittrice, cui sono seguite una Giornata di Studi, ancora nella città natale nel Settembre 2021, mentre Roma le ha recentemente organizzato una commemorazione presso la Casa Internazionale delle Donne di

Via della Lungara in Trastevere.

"Quando il desiderio di venire raccontate a posteriori non è evidente, non è espresso, quando non si capisce se c'era l'intenzione di rimanere ignote o di rendersi pubbliche, come si fa a sciogliere il dubbio?"⁵

Valeria Consoli

1 - Sperling & Kupfer, 2001

2 - Giulio Perrone Editore, 2022

3 - Maria Bellonci nel 1947 istituisce insieme al marito Goffredo e grazie al mecenatismo di Guido Alberti il Premio Strega, così chiamato in onore dell'azienda di

5 - Giulia Caminito, *Amatissime*, p.167

Rosa Cukor. L'Hollywood al femminile si chiama George

(1983/2023)



Patrizia Salvatori

Il Cinema hollywoodiano del denso Novecento in movimento ha tra i suoi protagonisti più luminosi e indiscussi George Cukor, di cui ormai siamo costretti a fare senza da ben quarant'anni, un regista che come davvero pochi altri ha saputo dare risalto alla femminilità in tutti i suoi lavori sin dall'origine.

E Cukor non può essere definito semplicemente, come dai repetita cinematografici tradizionali, il regista delle dive e basta, seppure la definizione per certi versi possa apparire alquanto esaustiva.

Cukor ha fatto qualcosa di diverso e più grande, ha illuminato a giorno e senza risparmiare uno spot l'energia, l'indole, la delicatezza, la ruvidezza, il vigore travolgente dell'universo femminile. E lo ha fatto così bene e con così tanta ammirata abnegazione che lo star system maschile dell'epoca, dai divi ai produttori, l'ha sempre guardato di traverso, incapace di comprendere fino in fondo questo suo sconfinato desiderio di sublimazione della presenza femminile tanto scenico/scenografica che narrativa. Del resto l'attenzione alla parte rosa del cielo e del Cinema si manifesta in Cukor sin da subito.

Nato a New York da genitori ungheresi di origine ebraica, il piccolo George coltiva già intorno ai dieci anni la passione per lo spettacolo tanto da organizzare per i suoi coetanei piccole recite teatrali scritte da lui stesso. Qualche anno dopo, terminati gli studi superiori, si iscrive alla facoltà di Giurisprudenza per rispetto della tradizione familiare, ma senza alcuna convinzione. E infatti, di lì a poco, interrompe l'università per dedicarsi completamente alle tavole del palcoscenico da Broadway a Rochester, dove incontra e lancia giovani promesse del calibro di Miriam Hopkins, Ethel Barrymore, Bette Davis. Di ognuna di loro riconosce immediatamente il talento, il carisma, la profondità, il fuoco dell'arte. E per ognuna di loro prepara e studia ruoli calzanti e su misura.



"Facciamo l'amore" (1960)

La settima arte lo vede già protagonista a trent'anni, chiamato dall'industria cinematografica dell'epoca per far fronte alle nuove esigenze dettate dall'avvento del sonoro; dunque è in forza prima alla Paramount come direttore dei dialoghi, poi alla Universal Pictures, alla RKO, alla Metro Goldwin Mayer.

Momento clou di questa fulminea carriera è la chiamata alla preparazione di *Via col vento* dove immediatamente viene catturato dalla presenza scenica di Vivien Leigh. Ma, ahimè, viene pure subito licenziato dal produttore e amico David O. Selznik perché accusato di oscurare i ruoli maschili a favore di quelli femminili (pare sia stato proprio Clark Gable ad aver insistito per l'allontanamento).

Nonostante qualche altro inciampo, il relativo disinteresse per la conoscenza della macchina da presa e la poca notorietà al grande pubblico, presto Cukor accresce la sua fama di autore sagace, colto, sensibile e sofisticato ed il suo stile visivo, unito alla predilezione per la commedia piuttosto che per il melò, si rivela assolutamente personale e capace di profondità inaspettate.

Soprattutto c'è in lui la propensione e il fiuto



"Donne" (1939)

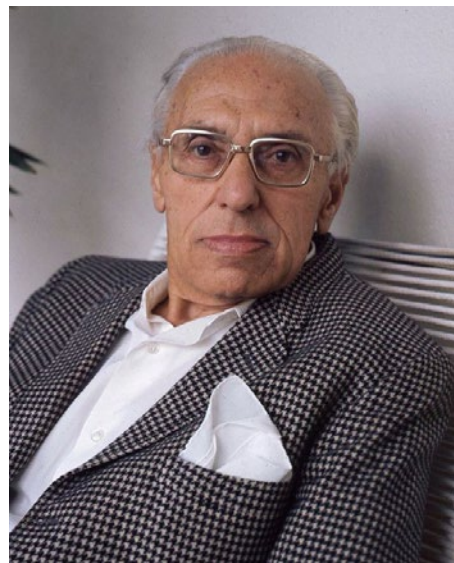


"Scandalo a Filadelfia!" (1940)



"My fair Lady" (1964)

Non puoi avere successo se non accetti il fallimento
George Cukor



George Dewey Cukor (1899 - 1983)



"Diavolo è femmina" (1935)

per il talento femminile, capace di far spiccare il volo a tante attrici tra gli anni Trenta e i Sessanta. Su tutte è Katharine Hepburn a divenire l'icona del regista, ragazza indipendente ed elegante senza mai essere vezzosa, simbolo di un modo altro di mostrarsi donna, forte e leggera al tempo stesso, veicolo di nuove e più complete attitudini anticipatrici.

Tante le pellicole unforgettable di Cukor, da *Febbre di vivere* (1932) a *Donne* (1939), dal *Diavolo è femmina* (1935) a *Scandalo a Filadelfia!* (1940), da *Facciamo l'amore* (1960) al celebratissimo *My fair Lady* (1964). E tanti i premi, le nomination, i riconoscimenti alla carriera.

Di lui piacerà e per sempre il Cinema delle donne, elegante e profondo come i suoi happy end mai banali, dettati non solo dall'industria del periodo ma anche e soprattutto dal positivo femminile delle sue superbe protagoniste.

Date alle donne occasioni adeguate ed esse saranno capaci di tutto. O.Wilde

Patrizia Salvatori



"Febbre di vivere" (1932)

Il potere dissacrante della comicità



Fabio Massimo Penna

Il 2022 per il cinema italiano si è chiuso all'insegna della polemica tra il Consorzio di tutela dei vini d'Abruzzo e l'attore Christian De Sica a causa di una battuta apparsa nel trailer del film *Natale a tutti i costi* (2022)

di Giovanni Bognetti. Quando durante una cena un commensale gli chiede il proprio parere su di un vino ricordando come lo stesso abbia ricevuto il riconoscimento di "bottiglia dell'anno" in Abruzzo, l'attore romano risponde: "E' 'na merda". Detto che i vini abruzzesi sono ottimi, l'Abruzzo ha ottenuto il premio regione vinicola dell'anno, e che De Sica stesso ha ricordato come il personaggio nel prosieguo della scena affermi di aver solo scherzato, a noi interessa, al di là del caso particolare, sottolineare il ruolo dissacrante della comicità che ha la capacità di essere irriverente nei confronti di ciò che comunemente è ritenuto sacro e indiscutibile. La battuta di De Sica non sembra rivolta contro l'Abruzzo ma contro l'atteggiamento snobistico di chi vuole innalzare bevande e cibarie a livello di fatti culturali e artistici. Quanti, atteggiandosi a raffinati sommelier, appena viene aperta una bottiglia di vino ne annusano il tappo, ne osservano con attenzione il colore prima di umettarsi le labbra con piccoli movimenti delle stesse alla ricerca di qualche improbabile retrogusto. Il comico romano con la sua uscita ci ricorda come cibo e bevande andrebbero considerati semplicemente per quello che sono senza cercare inutilmente, nella loro essenza, aspetti culturali e artistici. Una bevanda o un cibo sono buoni o cattivi, non regalano emozioni né fanno sognare. Le emozioni vanno cercate nei dipinti, nelle statue, nei romanzi, nei film. Con una battuta De Sica mette a posto tanti presunti gourmet ricordando come un cuoco o un produttore di vini non potrà mai essere un artista né un filosofo. I comici hanno da sempre il ruolo di svelare le verità più scomode e ricordano il bambino della fiaba *I vestiti nuovi dell'imperatore* che grida al mondo come il re sia nudo. Tradizionalmente, infatti, il ruolo dei giullari e dei commedianti era quello di farsi beffe dei potenti. Lo stesso Molière, ai suoi tempi, si doveva confrontare con un ambiente chiuso e dalle idee ristrette: "i cortigiani del Re Sole (...) si giovarono proprio di questi fattori, i quali contribuirono a creare un'uniformità di gusto e di valori che favorì la crescita accelerata di una cultura chiusa" (William D. Howarth, *Molière - Uno scrittore e il suo pubblico*, Il Mulino, Bologna, 1987). In mezzo a tanto conformismo le commedie di

Molière esplosero come bombe. La satira con la quale il grande drammaturgo francese metteva alla berlina i difetti di chi viveva a corte gli procurò non poche antipatie al punto che pare "vi fosse un gruppo di cortigiani, i quali ritenevano di avere un conto aperto con un commediografo che si era preso troppe libertà; e tali cortigiani non si limitarono a vendicarsi per mezzo della penna" (William D. Howarth, op. cit.). Nel caso del *Misanthropo* (1666), molti videro rappresentato nel personaggio di Alceste il cortigiano M. de Moutausier, il quale minacciò il drammaturgo di prenderlo a bastonate. Lasciamo il geniale commediografo del Seicento e veniamo a



Molière (1622 - 1673)



"Le vacanze intelligenti" (1978) di Alberto Sordi



"Il secondo tragico Fantozzi" (1976) di Luciano Salce

esempi a noi più vicini. Il cinema ha, in alcune occasioni, risarcito gli spettatori delle tante mode culturali imposte dagli intellettuali di grido. Nell'episodio *Le vacanze intelligenti* del film *Dove vai in vacanza?* (1978) di Luciano Salce, l'arte contemporanea viene ironicamente messa alla berlina evidenziandone tutta la pretenziosità e inconsistenza. La satira non potrebbe essere più graffiante: "A quel punto la moglie di Sordi, stanca per la scarpinata, prende la sedia di un custode e si siede in mezzo a una sala mentre il marito va a prenderle un bicchier d'acqua. Passano alcuni turisti e, vedendo il corpaccone di quella donna seduta al centro della sala, credono che si tratti di un'installazione e dicono "Che opera interessante! Rappresenta la condizione della donna!" e altre fesserie con cui dimostrano non la propria incapacità di distinguere l'arte dalla realtà quanto l'incapacità di quell'arte, ossia quella esposta nelle Biennali, di farsi percepire come arte, essendo indistinguibile dalla realtà più fortuita e corriva" (Vittorio Sgarbi, *L'arte è contemporanea, ovvero l'arte di vedere l'arte*, Bompiani/RCS libri, Milano, 2012). Anni di improbabili circonlocuzioni verbali e dissertazioni culturali create per esaltare i discutibili lavori di arte concettuale, land art, arte ambientale, performance, video art, computer art, etc. abbattuti da una sequenza cinematografica. Il film di Salce è una scudisciata nei confronti dei tanti intellettuali che, per il timore di apparire culturalmente arretrati, non si fanno scrupolo di lodare opere che in cuor loro giudicano incomprensibili. Alberto Sordi e Anna Longhi sollevano il velo di ipocrisia che copre gli scritti di tanti critici d'arte e sbattono loro in faccia la realtà, ovvero che alcune opere contemporanee di artistico hanno ben poco. Quello che Salce e Sordi sottolineano è come l'arte contemporanea sia, in molti casi, esclusivamente una questione di marketing. La bastonata più dura nei confronti dei tanti presunti intellettuali che ammorbano l'Italia giunge da quel fenomenale genio della comicità che è Paolo Villaggio. Ne *Il secondo tragico Fantozzi* (1976) la frase del povero ragioniere "La Corazzata Potiemkin è una cagata pazzesca" seppellisce in un colpo solo tutta l'intelligenza che mostrava snobisticamente di amare solo film di alto contenuto culturale. Fantozzi, con la sua frase liberatoria, riscatta il cittadino comune dal timore reverenziale con il quale è stato costretto per anni a guardare alcune pellicole impegnate pena la scomunica da parte degli intellettuali mainstream. Dio sa quanto abbiamo bisogno di comici in grado ancora di graffiare in un'epoca in cui l'uomo sembra aver perso ogni capacità di critica!

Fabio Massimo Penna

Abe (2019) di Fernando Grostein Andrade

Pietà per la nazione che non conosce altra cultura che la propria



Demetrio Nunnari

Che caos! Nato da un palestinese ed un'israeliana, a casa lo chiamano Ibrahim, Avraham, talvolta Ebrahim. Lui invece è solo Abe (Noah Schnapp), dodicenne di New York. Gli amici vanno matti per le auto, i selfie, gli abiti firmati, mentre Abe adora il cibo e cucinare *fusion*,

che unisce – almeno in astratto – i popoli e i sapori. A tavola vede il nonno materno libare quel vino che ad altri famigliari è precluso per via del loro credo, e ne resta perplesso. Poi prende la parola, e sbigottisce tutti poiché vuol fare il *bar mitzvah* ma anche andare alla moschea. Il pranzo, la cena, sono d'una noia senza fine. Uno accusa Israele di aver invaso la Palestina per annullare l'identità della sua gente. L'altro ribatte che gli ebrei, quasi cancellati dalla faccia della Terra dalla follia di un imbianchino, volessero soltanto un focolare tutto loro. Scopre così, fra una portata e l'altra, che in una realtà cosmopolita come poche due religioni monoteiste adorano lo stesso Dio ma non riescono a parlarsi. *Salām Aleikum* e *Shalom Aleichem*; la pace è un'utopia. Ad uno dei pasti della sera, poi, non afferra un laconico commento: gli ebrei sono antisemiti verso i musulmani. Ma è presto detto. "Semita" afferisce alla lingua; ebraico, arabo, aramaico sono lingue semitiche, ed appartengono ai rispettivi popoli come questi ad esse. Poco male. Per l'estate, di nascosto Abe si fa assumere da Chico (Seu George), noto chef brasiliano che a Brooklyn porta lo street food. È dura, ma non mancano i progressi. Il ragazzo sa ora ingegnarsi coi sapori di base, e pure con l'*umami*, il "complesso". Ma col tempo i suoi scoprono l'inganno, e crolla loro il mondo addosso. Confinatolo in camera, litigano furiosamente, complici le ingiunzioni dei parenti. Non c'è più dialogo ormai, e decidono di prendersi una pausa. Sconvolto, poiché crede sia colpa sua, il figliolo però reagisce, e chiama la famiglia al completo ad un Ringraziamento conciliatore in stile semitico *doc*. Un tripudio di pietanze da tutto il Medio Oriente, sia tradizionali che riviste come l'*hummus* col *challah*. Ma qualcuno, persino quella sera, separa i cibi nel suo piatto poiché quel mix è inopportuno. Ci si chiede se i *falafel* siano ebrei, egiziani o yemeniti, e alla fine il discorso torna alla "patria", alla politica recente, la striscia di Gaza e la guerriglia. E quando è troppo tardi ci si accorge che il ragazzo è

fuggito in piena notte. Son vane le ricerche degli uomini di casa; non si trova. Si risolvono allora di tornare ed aspettarlo. Ma il cibo che li ha divisi poco prima, adesso li unisce come per incanto. Scoprono su *Instagram* il profilo di Abe che – da qualche parte, là fuori – posta le foto dell'evento, e ne sono orgogliosi. Quei piatti sono i più buoni del mondo. Bravo, Abe! Dopo il successo del giovane Noah Schnapp in *Stranger Things* (dal 2016 ad oggi), Abe parrebbe l'ennesima prova cucita in fretta e furia su di lui per ragioni commerciali. Ma così non è. La narrazione, seppur dai toni lievi, si snoda difatti sul tema avito del nesso profondo tra l'identità di un popolo e la lingua. E la questione israelo-palestinese presta il fianco. Non passano

inosservati nel film i rimandi numerosi al gesto linguistico; dai nomi di esotiche leccornie (*fattoush*) alla lettura della Torah, al doppio registro arabo-ebraico della preghiera ad ogni desinare. Non a caso, la centralità della lingua è ribadita da un episodio comune ai testi sacri delle tre religioni monoteiste della modernità. Quando gli uomini sfidano Dio costruendo una torre alta fino al cielo, questi li punisce: distrugge il manufatto e trasforma il loro idioma in una miriade di lingue diverse. Niente fulmini o saette, dunque, dall'ira del dio veterotestamentario, ma caos e discordia nei secoli dei secoli. Ed è qui il punto: in una persona che parla c'è una persona che pensa, e se questa parla diversamente da noi divergerà anche il suo pensiero. Abe – a cui i genitori, atei, lasciano libera scelta – è lacerato fra due mondi, ciascuno dei quali non aspetta che di farne un proselita. Comprende a sue spese che pur potendo fare esperienze diverse sarà costretto infine a servirne solo una. E lui non vuole. Al *bar mitzvah* di un coetaneo digiuna per il *ramadan*, e non può non notare come gli ebrei lodino il Signore con il cibo mentre i musulmani quasi ne rifuggono. Appassionato di cucina, parte da questa – dalla *fusion* – nell'intento di cucire una famiglia fatta di culture che non vogliono saperne di legarsi. E sbaglia, poiché le tradizioni, anche tra i fornelli, sono il portato di un lungo processo di concettualizzazione delle idee di una comunità. Dei nostri sensi, vista e udito sono i soli a consentirci di intendere la parola nella duplice veste scritta e orale, e poi elaborarla in termini di dato significativo. Gli altri restano legati ai bisogni corporei, esclusi dalla percezione delle arti concettuali e non. Il pensiero passa per la mente, non per altre vie, e perciò l'audace impresa dello chef in erba è destinata a fallire. Ma la sera disastrosa del Ringraziamento, quando Abe non si sa dove sia, pur nella disperazione qualcuno

spilucca dal suo piatto, e quelle vivande, prima seme della discordia, placano adesso qualsiasi rinitenza. È normale. Privi della capacità di astrazione di cui sopra, gusto, olfatto e tatto sono potenti recettori della memoria ancestrale ch'è in noi. Riaccendono in un effimero istante il ricordo della carezza d'una madre, della fragranza di primavera, delle pietanze della festa. E in un turbine di suoni, aromi, odori da tutto il Medio Oriente i commensali prendono a conversare. Sovviene loro di tempi lontani che credevano perduti, in cui non esistevano né le lingue né le genti e tutti si era uno. E si compie l'alchimia.



"La grande torre di Babele" (1563) di Pieter Bruegel il Vecchio, olio su tavola, 114 x 155 cm., Vienna, Kunsthistorisches Museum

Demetrio Nunnari

Abbiamo ricevuto

Mondo Nuovo 18-24 ft/s

Anno LVII – N. 107

Dicembre 2022

Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema

Il tempo necessario della speranza

- il cinema di Markus Imhoof

Indice

Editoriali

Alla ricerca dell'essenziale

Davide Mazzocco - direttore

Sett'anni dell'Associazione, oltre ottanta di Marcolino

Valentina Noya e Vittorio Sclaverani - curatori

Amnesty International Italia

Emanuele Russo - laudatore, Chairperson

"Io non sapevo cosa fosse un confine"

Intervista a Markus Imhoof

a cura di Valentina Noya e Vittorio Sclaverani;

in collaborazione con Davide Mazzocco,

Francesca Monti, Silvia Pesce e Milad Tangshir

Testimonianze

Maud Corino

Raffaele Falcone

Marco Tullio Giordana

Peter Indergand

Stefan Jäger

Judith Kennel

Dieter Kosslick

Pierre-Alain Meier

Isis Rampf

Antonia Walther

Martin Wiebel

Maurizio Zaccaro

Filmografia

a cura di Francesca Monti

i film di Markus Imhoof sono visibili sul web

<https://markus-imhoof.ch>

ISSN 2280 - 8760

La pubblicazione è dedicata a Marina Panarese, Luisa Perlo e ai migranti di ieri e di oggi

in copertina *Eldorado* (2018)

con il patrocinio di Amnesty International



ASSOCIAZIONE
MUSEO NAZIONALE
DEL CINEMA



MONDO NUOVO
18-24 ft/s

Anno LVII - n. 107
Dicembre 2022

Associazione Museo Nazionale del Cinema ETS

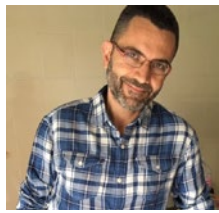
Via Cagliari 34/c 10153, Torino

info@amnc.it - www.amnc.it

Facebook Associazione Museo Nazionale del Cinema

Instagram @associazione museonazcinema

Quando la moglie è in vacanza (The Seven Year Itch, 1955)



Antonio Falcone

Manhattan, New York Country, 1955. Da circa 500 anni nell'isola, una volta sopraggiunta l'Estate, dal mese di luglio, si ripete un identico rito, che era proprio dei nativi americani: quando l'aria diveniva sempre più calda ed il tasso di umidità si rendeva insopportabile, i mariti mandavano mogli e figli in montagna dove il clima era molto più benevolo riguardo la disponibilità di frescura, mentre loro si dedicavano alla caccia, da intendersi non necessariamente come procacciamento del cibo. E quanto succede a Richard Sherman (Tom Ewell), che, come tanti uomini sposati costretti a restare in città a lavorare, ha appena accompagnato in stazione la moglie Helen (Evelyn Keyes), con la quale è sposato da sette anni, ed il figlio Ricky, in partenza verso il Maine. Coltivando il buon proposito di seguire le raccomandazioni esterne dalla consorte nel rammentargli i consigli del medico (niente alcolici e sigarette), il nostro osserva con disgusto il subitaneo darsi da fare dei vari "scapoli causa ferie", appena le "dolci metà" hanno messo piede sul treno. Lui invece, che lavora in una piccola casa editrice specializzata nella ristampa di testi classici, attualizzandone titolo e copertina assecondando pressanti prurigini proprie del "vivere moderno" (*Piccole donne* diviene *I segreti del dormitorio delle vergini*), non chiede altro che, dopo un pranzo al ristorante vegetariano, rientrare nel proprio comodo appartamento, dotato di aria condizionata, seguire una partita alla radio sorseggiando una bibita al lampone spaparanzato sulla *chaise longue* in terrazzo e dedicarsi alla consueta modernizzazione di un testo scritto da un emerito psichiatra, Dr. Brubaker (Oscar Homolka), il quale descrive in un capitolo quella crisi della coppia definita come il "prurito del settimo anno". Proprio tale pizzicorino si farà vivo quando Richard, causa la caduta accidentale di una pianta di pomodori dal piano superiore, farà la conoscenza di un'avvenente fanciulla (Marilyn Monroe), modella ed interprete di spot pubblicitari: la fervida immaginazione del nostro, che lo rende protagonista, improbabile seduttore dal "fluido animale", in varie situazioni piccanti insieme alla segretaria o qualche amica di Helen ed ora alla formosa bionda, andrà presto a confondersi con la realtà, finché... Tratto dall'omonima *piece* teatrale opera di George Axelrod andata in scena nel 1952 al *Fulton Theatre* di New York con protagonisti Ewell nei panni del "buon borghese americano" e Vanessa Brown in quelli della "ragazza", *The Seven Year Itch* vede cooperare allo script il citato Axelrod ed il regista del film, Billy Wilder, alleati nel cercare di fronteggiare l'allora vigente *Codice Hays*, le linee guida improntate al rispetto di una convenzionale moralità adottate nel 1930 dal *Motion Picture Producers and Distributors of America*, per essere poi applicate quattro

anni più tardi. Venne subito messo in chiaro come fosse assolutamente da evitare, esemplare al riguardo quanto fa notare Edoardo Erba nella prefazione alla pubblicazione della sceneggiatura dell'opera originaria (*Piccola Biblioteca Oscar Mondadori*, 2012), la trasposizione del perpetrato tradimento, nella pellicola solo vagheggiato dalla fantasia di Sherman o quella relativa a battute più che allusive. Ovvio allora che la versione cinematografica risulti per certi versi annacquata rispetto all'opera teatrale d'origine e lo stesso Wilder ebbe a dolersene, però è indubbio che il cineasta d'origine austriaca sia riuscito comunque a mettere in scena una classica *sophisticated comedy*, contornata da un'elegante scenografia (George W. Davis, Lyle Wheeler) e da una "pastosa", scintillante, fotografia (Milton R. Krasner), che non rifugge dalla satira, sapida e caustica, rivolta alla morale comune americana. Risulta ben evidente infatti lo sberleffo a certo perbenismo di facciata proprio della classe media statunitense, che si cela dietro le parvenze delle buone maniere e comincia a rincorrere determinate tendenze (il salutismo, la psicanalisi quale panacea di ogni problematica, ma anche la ricerca di determinati agi sociali da soddisfare per il tramite di un consumismo suggerito fino a divenire convenzionale), così come rappresentata dal pavido Sherman, impersonato con rara adesione e spontaneità da Ewell nel mettere su un vero e proprio muro di pulsioni repressate, destinato a sciogliersi quale neve al sole, una volta che farà la sua apparizione la splendida Marilyn nei panni della "ragazza". Il candore ingenuo di quest'ultima, la sua particolare apertura alla vita, lo sguardo sempre perennemente stupito, al pari di quello proprio di un bimbo che osserva il mondo per la prima volta, senza dimenticare la prorompente sensualità, faranno sì che al finora tranquillo impiegato si parino innanzi ogni frustrazione o desiderio mai realizzato. L'impatto teatrale proprio del susseguirsi dei vari *sketch*, appare mitigato da tale magnifica presenza, grazie alla quale il pur sottile filo che unisce realtà e immaginazione, insieme ai rispettivi flussi in odore di reciprocità, appare sempre ben teso. Esemplicitativo al riguardo il dialogo tra Sherman e l'amico di famiglia, immaginario rivale in amore, MacKenzie (Sonny Tufts): "Posso spiegare tutto, la scala, quella bionda in cucina..."; "Un momento, parliamo con calma, quale bionda in cucina?" "Ti piacerebbe vederla, eh? Forse è Marilyn Monroe". Molti poi i richiami cinefili (i più evidenti: *From Here To Eternity*, Fred Zinnemann, 1953; *Creature From the Black Lagoon*, 1954, Jack Arnold, film che Sherman e la ragazza vanno a vedere insieme e che rivela la dolce ingenuità di quest'ultima, triste per la sorte del mostro), all'interno di un linguaggio meta cinematografico, con vari riferimenti ai generi e alle loro convenzioni. Fra

le varie sequenze gustose, ad avviso di chi scrive appare rilevante, ancor prima di quella celebre relativa allo svolazzare della gonna in seguito allo sbuffo d'aria dovuto al passaggio della metropolitana, l'entrata in scena della procace protagonista, enfatizzata dal profilo visibile dal vetro opacizzato della porta d'ingresso nello stabile e poi subito dopo smitizzata dalla sua apparizione con in mano i sacchetti della spesa ed un ventilatore, come fa notare Roberto Campari nel Capitolo V (*L'analisi iconologica del film*), pag. 168, del testo *Metodologie di analisi del film* (a cura di Paolo Bertetto, *Biblioteca Universale Laterza*, 2006). Marilyn asseconda una sana autoironia, idonea a travalicare la profonda insicurezza di fondo, enfatizzata da realistici dubbi e titubanze. L'apparente, eterea, vaghezza prende le forme man mano di un pressante e prorompente disincanto, cui si unisce un candido erotismo denso di richiami e contraddizioni. Un particolare gioco di specchi, fra la quotidianità disarmante di Norma Jeane Mortenson (nome alla nascita della Monroe, poi battezzata come N.J. Baker), la ragazza della porta accanto, e la grande

diva colta nella sua essenzialità, con la nota costante della fragilità imposta dall'incessante trasformismo che il suddetto binomio comporta. Ed è probabilmente questo sotteso e sottile equilibrio fra quotidianità ed onirico, oltre ai suddetti strali lanciati contro le ipocrisie e le incongruenze proprie della società americana a rendere *The Seven Year Itch* un'opera sempre godibile e divertente, non scevra da vari punti di riflessione, anche se non così pungente e sferzante, ma vi è pur sempre il tocco sardonico di Wilder, quanto lo scritto originario del mai troppo celebrato Axelrod. Da ricordare in chiusura il valido commento sonoro di Alfred Newman, che a mo' di contrappunto sottolinea determinate sequenze, con l'impiego funzionale del valzer per pianoforte *Chopsticks* (*Le tagliatelle* nella versione italiana), scritto nel 1877 dalla compositrice inglese Euphemia Allen (usando lo pseudonimo Arthur de Lulli) e, soprattutto, del "diabolico" *Concerto No.2 per pianoforte* di Sergej Vasil'evič Rachmaninov, capace di scatenare istinti belluini da "assalto al forte", anche se, per assecondare il codice morale di cui si è scritto ad inizio articolo, il *coitus interruptus* sarà garantito dal pronto intervento del custode Kruhulik (Gaetano nel nostro idioma, interpretato da Robert Strauss), quando non dalla responsabilità di buon padre di famiglia e marito esemplare del candido Sherman, il quale in fondo aveva bisogno soltanto di un confronto con un'anima pari alla sua, svagata e sognatrice, per sentirsi nuovamente integrato, se non nel sesso sociale, almeno in un alveo esistenziale di concreta umanità.

Antonio Falcone



Il cinema in Tibet: natura e cultura



Leonardo Dini

Il cinema Tibetano rappresenta quasi un mondo a sé, quello ben raffigurato da Bernardo Bertolucci nel *Piccolo Buddha*, uno dei suoi film più riusciti, e nel film Hollywoodiano *Sette anni in Tibet*, così come in altri film che

hanno cercato di fare sintesi del microcosmo Tibetano che modula natura e cultura, da sempre.

Le vette del Tibet, i suoi paesaggi, unici sul nostro pianeta, l'Everest con i suoi 8.000 metri di altezza, sono uno straordinario scenario naturale innato per qualsiasi opera documentaristica e cinematografica. In Tibet la natura si fa film e documento visivo, creando architetture visuali naturali; i monasteri tibetani, a loro volta, raccontano un mondo di misteri insondabili che affascina registi, sceneggiatori e autori, attraverso il tempo. Il Tibet tuttavia ha anche una sua cultura e storia cinematografica indipendente, che inizia nel '900 e prosegue oggi. Ma soltanto nel XXI secolo sta crescendo un nuovo cinema Tibetano, autonomo. Lo hanno rappresentato il *Tibet Film Festival*, diviso tra Dharamsala, Londra, Berlino e Zurigo, e una ampia rassegna del cinema tibetano contemporanea in Australia, il legame culturale del Tibet col mondo inglese rimane tuttora. Ovviamente esiste anche l'altro Tibet rappresentato, con accenti e narrativa del tutto diversa, dal e nel cinema cinese. Il tutto a causa della annosa e quasi infinita *vexata quaestio* della sovranità sul Tibet come territorio. I giovani e nuovi autori Tibetani di oggi sanno unire sperimentazione e tradizioni locali, con una espressione narrativa inedita che sta creando uno stile tibetano nel cinema. Ora, se Bertolucci ha saputo svincolarsi dallo sguardo di regista occidentale per immedesimarsi totalmente e bene nella cultura tibetana, invece la presenza e interpretazione, pure memorabile, di Brad Pitt nel suo film ambientato in Tibet, risente fortemente del suo essere occidentale in oriente, proprio nei luoghi dove ha intrapreso personalmente un altro attore Hollywoodiano, Richard Gere, la difesa della causa della cultura tibetana, facendosene portavoce nel mondo. Ma chi rappresenta ottimamente il Tibet e la sua natura, è il documentario del 1984 di Werner Herzog, *Gasherbrum: Der leuchtende*



"La montagna di luce" (Gasherbrum – Der Leuchtende Berg) di Werner Herzog

berg, titolo italiano: *La montagna lucente*, sulla spedizione di Reinhold Messner del 1970. Messner che nel suo recente film del 2022 *Sturm am Manaslu, Tempesta sul Manaslu*, ha ricreato sull'Ortle le situazioni della sua esplorazione del 1972 dell'Himalaya, così come sono ugualmente interessanti documentari di altri autori occidentali quali *Everest unmasked* di Leo Dickinson, del 1978, sulle montagne tibetane e sull'Everest, opere che hanno forse descritto, in altra forma, meglio il *geist*, quindi l'essenza della cultura locale.

Il rapporto tra esseri umani e montagne, definisce bene la centralità nella cultura Himalayana delle montagne come radice del mondo reale, la stessa che viene iconograficamente raffigurata nei *mandala* tibetani, disegni geometrici astratti nella sabbia che idealmente descrivono il macrocosmo in un microcosmo. Già nel cinema del '900 però il Tibet e l'Himalaya sono presenti con opere come *Il segreto del Tibet*, titolo originale *Werewolf of London*, del 1935, un horror di Stuart Walker e come il sorprendente *Raid into Tibet*, di Adrian Cowells, Chris Menges e George Patterson, film del 1959, proposto nel 1964 che narra una impresa straordinaria, quella di girare in segreto, non dichiarato, un film in simultanea con un altro: *Buddhism in Tibet*: il film fu girato in Nepal nel Mustang, filmando in segreto i profughi e monaci guerrieri Tibetani rifugiatisi in Nepal. Il Tibet talvolta riesce quindi narrato meglio dai documentari poiché spesso la lettura visiva della realtà Tibetana appare nettamente differente da quella dei registi orientali e sempre segnata dalla distanza ontologica tra lo sguardo dei registi occidentali e la natura e cultura autoctona. Tra le innumerevoli, quasi infinite, declinazioni del cinema ambientato nel Tibet citiamo la curiosa commedia del 1986 *Il bambino d'oro*, con Eddy Murphy, e *L'infanzia di un capo* di Eric Valli, del 2000 che descrive la società tradizionale tibetana con accenti poetici.

Più di recente alcuni film hanno descritto il mondo tibetano secondo varie angolature: *Escape from Tibet* del 2012, *Tharlo*, opera del 2015, il docudramma, documentario drammatico, *Paths of the soul*, nel 2015, e *Jinpa*, del 2018.

Infine nel 2022 sono usciti *Shambala*, documentario di Andrea De Fusco su una esperienza Tibetana vissuta a distanza e *Never forget Tibet*, di Jean Paul Martinez che documenta il Tibet attuale.

Circa la docufiction sul Tibet merita una citazione *Solo...uno*, di Mickey Lomb, del 1993, *Cry of the snow lion*, opera del 2002, di Tom Piozet, e *Compassion in exile*. L'impegno ricordato di Richard Gere per il Tibet lo ha portato a partecipare a *Dreaming of Tibet*, nel 2003, e al documentario televisivo internazionale *Beyond Fear*. Anche Harrison Ford si è impegnato per il Tibet come voce narrante in *Dalai Lama Renaissance*,



del 2007, di Khashyar Darvich, l'anno prima nel 2006 era uscito *10 Questions for the Dalai Lama*, di Rick Ray. Circa il rapporto controverso con l'Occidente, il film *Monk with camera*, di Guido Santi, del 2014, esplora il Tibet mediante la esperienza del primo occidentale ordinato abate tibetano. In definitiva se si vuole tracciare una ideale antologia del Cinema di autore sul Tibet, si può proporre come tesi, in senso Hegeliano, il film *Piccolo Buddha*, di Bernardo Bertolucci, kolossal che unisce una sceneggiatura che si rende poesia visiva, alla forza delle immagini, come antitesi *Sette anni in Tibet*, di Jean Jacques Annaud, opera che rievoca in declinazione orientale le atmosfere de *Il nome della rosa*: il film ispirato al romanzo di Umberto Eco, e si può proporre come sintesi *Kundun* di Martin Scorsese, un unicum nel cinema di oltre oceano. Ma in assoluto il film che meglio definisce in cifra *l'animus* e la poetica del Tibet, è forse *Milarepa*, di Liliana Cavani, opera senza effetti speciali e con effetti teatrali. girata in Abruzzo, con l'intento di ricreare sui monti italiani le atmosfere tibetane, film con la sceneggiatura scritta dalla Cavani con lo scrittore Italo Moscati: realizzato nel 1972, riesce a essere ancora attuale, nel mostrare per immagini l'indicibile della essenza del mondo Himalayano.

Leonardo Dini



"Milarepa" (1974) di Liliana Cavani

Le novità (buone e non buone) della Mostra di Venezia

Si apre la Rassegna internazionale del film. Sono cadute alcune discriminazioni ma il metodo di selezione lascia dubbiosi. Una ghiotta retrospettiva sovietica



Mino Argentieri

La riapertura della Mostra di Venezia coincide, quest'anno, con un periodo di crisi per il cinema italiano. Fino a ieri dilatata a dismisura, la produzione già accenna a diminuire notevolmente, tanto è vero che si calcola attorno alle cento unità i film che saranno realizzati nella corrente stagione. E seppure questa cifra vada presa con beneficio d'inventario, essendo forse soggetta a qualche probabile maggiorazione, certo è che ci si allontana dalle alte quote raggiunte nel '61 e nel '62. Il taglio imposto da una politica di estrema cautela non appare soltanto sensibile, ma abbastanza rilevante giacché nell'ultimo biennio si era arrivati a produrre annualmente circa 250 film. Ciò significa, in parole povere, che quel processo di ridimensionamento da noi previsto non solo è iniziato, ma precipita rapidamente, accelerando i ritmi di una congiuntura delicatissima.

A questi sintomi si aggiungono i preoccupanti dati di una situazione in corso di lento, graduale e corrosivo sviluppo. Gli indici statistici, recentemente pubblicati dalla SIAE confermano, ad esempio, che le frequenze nelle sale cinematografiche continuano a calare, senza porre argine a una emorragia che ha ormai assunto un andamento costante. Dai 741 milioni di biglietti venduti nel '61 siamo passati, infatti, ai 728, 6 milioni del '62; regressione questa appena compensata dalla stabilità degli incassi dovuta *more solito* all'aumento dei prezzi, ma tale comunque da convalidare una fase di contrazione finora inarrestabile, anche se non catastrofica. Non a caso Antonio Ciampi, presidente della SIAE, nell'illustrare il panorama dello spettacolo in Italia, ha fatto osservare che sempre più radio, TV, dischi, motorizzazione e il progressivo differenziarsi dei consumi si diffondono nei piccoli centri e nelle campagne, concentrando nelle grandi e medie città lo sfruttamento più intensivo dei film, con ripercussioni che non è difficile immaginare. Questo vuole dire che le perdite registrate nella provincia non solo sottraggono il terreno naturale ai prodotti corvivi, ma determinano orientamenti culturali che tengono conto di un pubblico a livello urbano. Ma vuole dire anche che, nella inevitabile prospettiva di una riduzione dettata da esigenze di mercato, possono accentuarsi i pericoli di una iniziativa produttiva (e non soltanto produttiva), che tende a riunirsi in poche mani e a instaurare un regime competitivo controllato

e condizionato da quattro o cinque società. Che la minaccia, cui ci riferiamo, non sia parso della fantasia lo convalida oggi lo stesso Ciampi che, per la prima volta, nel presentare l'annuario della SIAE, ha esplicitamente parlato di «tendenza alle gestioni accentrate e stabili», non limitando l'accento a questo o a quel settore cinematografico, bensì estendendolo all'industria considerata in ogni ordine delle sue stratificazioni: dall'esercizio al noleggio, alla produzione.

Luigi Chiarini alla direzione del Festival

Dunque mentre molti e inquietanti interrogativi si aprono sull'avvenire della cinematografia nazionale e i cineasti e le maestranze si preparano ad affrontare un inverno, in cui si discuterà intensamente sulla necessità di trovare adeguati strumenti di difesa, non v'è chi

seppelliscono le più brutali e offensive forme di discriminazione nei riguardi di tanta e qualificata parte della *intelligentia* italiana.

D'altro canto, l'inserimento di un critico di formazione marxista come il direttore di *Cinema nuovo*, Guido Aristarco, nella giuria infrange una ignobile pregiudiziale per cui, dal dopoguerra ai giorni nostri, i giornalisti di sinistra sono stati regolarmente esclusi dai collegi giudicanti del Festival di Venezia, benché spesso avessero requisiti per occupare posti nei quali erano spesso ammessi personaggi di scarso prestigio. Bene inteso, sarebbe lecito chiedersi a questo punto se bisognerà aspettare ancora quindici anni perché un Chiarini, un Aristarco e numerosi altri, che hanno dedicato la loro vita allo studio dei problemi cinematografici, siano valorizzati non soltanto nell'ambito di una Mostra internazionale ma anche in quello accademico del Centro Sperimentale, cioè di un organo di formazione artistica alla cui testa si trovano individui famosi per la loro incompetenza e nullità culturale, direttori e presidenti che non sono in grado di esibire nemmeno la pubblicazione di un saggio di qualche consistenza, dirigenti i quali hanno cominciato a interessarsi di cinema nell'attimo in cui venivano loro assegnati ruoli direttivi. E l'obiezione da noi mossa è tutt'altro che dettata da amore per la polemica ad ogni costo, dal momento che il permanere di determinate esclusioni non contraddice

solamente certi pallidi propositi rinnovatori, ma indica altresì che uno sforzo non trascurabile va compiuto ancora per scrostare il sospetto che si sia di fronte a un'azione viziata da sottintesi strumentalistici.

Queste considerazioni, la stima che abbiamo per Chiarini, la sicurezza che egli avrà saputo difendere la Mostra del cinema dalle pressioni estranee all'essenza culturale del Festival, la sua competenza, la sua preparazione, non c'impediscono però di avvertire le modifiche imposte al regolamento della Rassegna veneziana, in luogo di quella radicale e profonda riforma auspicata da molti. Sintetizzato per sommi capi, esse consistono nell'aver soppresso la commissione selezionatrice e nel averne delegato l'autorità e le funzioni alla persona di un direttore che, valendosi del parere consultivo di alcuni suoi collaboratori, decide quali film invitare direttamente e quali accettare di quelli designati dai paesi concorrenti (le nazioni che producono annualmente 70 film), accollandosi gli oneri e gli onori della selezione.

Un rapido panorama dei film prescelti

Ebbene, nonostante le garanzie che Chiarini segue a pag. successiva



non veda l'importanza che il Festival di Venezia acquista per quanti, da un'autorevole istituzione culturale, si attendono indicazioni di ricerca artistica e spunti per trarre consuntivi di natura critica. Secondo una nostra vecchia abitudine, ci rifiutiamo di anticipare giudizi sui film in concorso, così come respingiamo la tentazione di abbandonarci alle ipotesi e ai pronostici. Tuttavia, nell'attesa di entrare nel vivo della Rassegna, ci sentiamo in dovere di esprimere la nostra opinione sulla nuova formula organizzativa adottata a Venezia.

Occorre, anzitutto, notare che, dopo un quindicennio, alla direzione del Festival è stato chiamato un uomo, Luigi Chiarini, la cui opera di studioso, il cui rigore intellettuale sono garanzia di una serietà e di un impegno difficilmente riscontrabili nei suoi predecessori, scelti per doti di servilismo, per la lealtà dimostrata al partito democristiano, per intrighi politici, per la cloroformizzata quiete delle loro idee, per pure qualità amministrative e diplomatiche e per vocazione al conformismo. E', pertanto, inutile nascondersi che la nomina di Luigi Chiarini costituisce una vittoria della cultura e del movimento democratico e parimenti rappresenta il segno dei tempi, che

segue da pag. precedente
fornisce in merito a una scelta oculata e culturalmente severa, sorda a sollecitazioni «esterne» di qualsiasi tipo, sta di fatto che stentiamo ad approvare un sistema che, mentre lascia inalterate le basi di una Mostra esposta alle deliberazioni della burocrazia ministeriale e assai lontana dal raggiungere una strutturazione autonoma, elimina, in fase di compilazione del programma, un organo collegiale che assicura il dibattito attorno ai film candidati e il raffronto delle tendenze critiche. Simili soluzioni, in verità, hanno sì il vantaggio di circoscrivere il torto o la ragione, la gloria e le colpe a un solo individuo, ma non ci convincono, poiché nessuno si reca a Venezia per esaminare o lapidare colui o coloro che hanno predisposto il cartellone. Diminuendo i margini degli apporti individuali, tutt'al più mantenendoli in una oscura clandestinità, al di fuori di qualsiasi regola che non sia quella delle preferenze del direttore, e confinandoli nell'alveo della consultazione, si

corre il rischio di rigenerare, sia pure con parziali correttivi, una strumentazione poco dialettica, laddove ben altre misure riformatrici erano state richieste. A questo prezzo ci sorge anzi il dubbio che, anziché risolvere l'annosa questione della Mostra veneziana, dietro la prestigiosa figura di Luigi Chiarini si sia voluto introdurre un palliativo che nulla cambia e, per parecchi versi, aggrava lo stato di cose precedentemente esistenti. Il che, se da un lato, non ci induce a sottovalutare «il senso» di una Mostra la quale pare volgere le spalle — in modo definitivo — al maccartismo e alle sue ultime propaggini; dall'altro, non ci autorizza a chiudere gli occhi dinanzi a contraddizioni e reticenze significative. C'è piuttosto da stupirsi che la maggioranza dei giornalisti cinematografici italiani, forse distratta dalla giustificata soddisfazione con cui ha accolto la nomina di Chiarini, non si è accorta delle insidie riposte in un ordinamento, che può volgersi a beneficio di qualsiasi orecchiante della cultura, amico di alti funzionari e ministri, solerte e zelante nell'obbedienza alle direttive impartite.

E i film che vedremo? Chiarini, alcune settimane or sono, è stato di una ammirevole franchezza quando ha specificato agli inviati dei giornali italiani e stranieri che non ci saranno riservate opere di singolare valore artistico. Nondimeno è questa una dichiarazione, che se tarpa le ali a tutte le possibili illusioni e riverbera una trasparente amarezza circa le sorti del cinema mondiale, non ha motivo di accreditare pessimistiche supposizioni riguardanti la XXIV Mostra di Venezia. I film che Chiarini ha raccolto promettono di donarci un quadro abbastanza esauriente e indicativo dei «fermenti» che agitano le principali cinematografie, conseguendo così uno fra gli

scopi istituzionali per cui sono nate le Rassegne cinematografiche. Avere allineato i nominativi di registi che si chiamano Akira Kurosawa (*Tra il ciclo e l'inferno*), Louis Malle (*Il fuoco fatuo*), Alain Resnais (*Muriel*), Kaneto Shindo (*L'uomo*), Tony Richardson (*Tom Jones*), Luis Berlanga (*Il boia*), Francesco Rosi (*Le mani sulla città*), Chris Marker (*Il dolce maggio*), Joseph Losey (*Il servo*), J. A. Bardem (*Non succede mai niente*), Jiri Weiss (*La fenice d'oro*), non è pregio di scarso rilievo; così come saggia si profila la

decisione di concedere largo spazio a giovani autori e a registi quali il francese Robert Enrico (*La bella vita*), gli esordienti Franciosa e Campanile (*Tentativo sentimentale*); Brunello Rondi (*Il demone*); i sovietici Ozerov (*La strada maestra*) e Ivan Talankin (*Introduzione* — ci si assicura che si tratta di un film assai interessante); l'inglese Schlesinger (*Billy il bugiardo*), di cui rammentiamo *Una maniera di amarsi*; il polacco Kutz (*Il silenzio*); Shirley Clarke (*Il mondo freddo*); che ha firmato la versione filmica di

The connection; l'americano J. O'Connell (*Una storia del Greenwich village*); il debuttante Riccardo Fellini (*Storie sulla sabbia*), fratello di Federico; Tinto Brass (*In capo al mondo*), un «ex aiuto» di Rossellini alle prese con il suo primo lungometraggio; lo svedese J. Donner (*Una domenica in settembre*); Ugo Gregoretti (*Omicron*), che annuncia un racconto satirico di fantascienza; Baratier (*Confetti al pepe*); Gianfranco De Bosio (*Il terrorista*), la cui prima fatica cinematografica concerne un episodio della resistenza veneziana rivissuto con una sensibilità che esclude la comoda e sterile mozione celebrativa.

Nè va, infine, trascurata l'attenzione riposta da Chiarini sia alla retrospettiva sovietica, folta di titoli ghiotti e di splendidi esemplari sconosciuti al nostro pubblico e a moltissimi cultori del buon cinema, sia alla «personale» di Buster Keaton, comico di impareggiabili virtù, sia alla nutrita antologia di pellicole a netta impronta sperimentale e sociologica, che si richiamano ai dettami del «cinema vérité» e assommano i tentativi appassionati di Cesare Zavattini (*I misteri di Roma*), Chris Marker (*Il dolce maggio*), Richard Leacock (*La sedia* — di Leacock ricordiamo *Primary*, palpitante *reportage* sulla campagna elettorale del presidente Kennedy, e del suo ultimo film sappiamo che documenta le manifestazioni indette per salvare un condannato a morte dalla sedia elettrica); i canadesi Pierre Porrault e Michel Brault (*Perché il mondo continui* — dedicato a un villaggio di pescatori); l'infaticabile Jean Kouch (*Quelli che parlano francese: Rose e Landra*). Auguriamoci, dunque, che le promesse siano mantenute sino in fondo e il Festival mostri una piena e rigogliosa vitalità.

Mino Argentieri

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati.
RINASCITA - ANNO XX/numero 21 - maggio
1963 | Cesare Zavattini - (pag. 27)

Diario di Zavattini. Per telefono da Luzzara



Cesare Zavattini

Luzzara, maggio 1963
Telefono questa puntata del Diario da Luzzara, nella cabina stretta del centralino, che è un caffè. Ma il mio lettore vedrà che non c'è proprio nulla di urgente. Fuori è come

nevicasse col sole perché l'aria è piena di fiori dei pioppi, di quella loro peluria ancor più veloce e fitta delle falde di neve, unita in fiocchi con il seme quasi invisibile nel mezzo; e vedo i luzzaresi che camminano senza meravigliarsene, il che meraviglia me ancor più del fenomeno; la verità è che ogni anno è sempre così in maggio e sono io che non venendo da lustrini più da queste parti in maggio, ne ignoro certi fatti naturali e anche certi aspetti civili, quali sarebbero il primo maggio. Uscito di casa questo primo maggio (ero appena arrivato da Roma) ho voluto risalire con la memoria a prima del fascismo per ricordare una visione del genere, cioè la gente in piazza col garofano rosso all'occhiello, operai, terrazzieri, boscaioli, muratori giovani e soprattutto vecchi, che avevo visto a venti anni con il garofano rosso e mi riapparivano davanti vestiti delle feste, come dicono qui, nella stessa maniera di allora, con la faccia lucida per l'allume del barbiere (diecimila garofani comprano i luzzaresi ogni anno per il primo maggio facendoli venire da Sanremo, e si pagano dieci lire l'uno). In questo momento un luzzarese in strada dà una boccata nell'aria per prendere infantilmente uno dei fiocchi che ho detto; anche i pesci sporgono in questa stagione spesso la bocca fuori dall'acqua del Po perché loro sono ghiotti di questa efflorescenza, e laddove l'acqua non è troppo veloce se ne fa uno strato poltiglioso bianco sporco clic specialmente per i cavedani è considerata la manna della primavera.

I miei compaesani stavano a gruppi sotto la torre, alla base della quale c'erano i tabelloni delle elezioni e chiacchieravano con calma sui risultati. Due sere prima a Bologna un amico mi aveva detto: voi della Bassa siete estremisti, bisogna educarvi. Non sono sicuro di quello che siamo e meno di quello che sono io, ma sentirmi coinvolto a quelli della Bassa mi viene subito una indistinta ebrezza, la si prova ogni volta che qualcuno si toglie il peso della solitudine. Ce n'erano quaranta o cinquanta, fra le biciclette accatastate come trofei e io impiegavo qualche secondo per ciascuno a ricostruire la sua faccia, a fare combaciare quella di oggi con quella di ieri, e per uno era il naso che non combaciava, per un altro la statura o il lampo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

degli occhi o le gambe storte per il reume. Ma in un baleno ritrovavo in ciascuno, sfoltendo le rughe, quella espressione segreta, di intesa, che il cuore aveva fermato in un suo tempo. Quando nella mia vita di cittadino ho avuto incertezze, e continuo ad averle (quelle dell'intellettuale), sono spesso riuscito a uscirne ripristinando dentro di me l'immagine di qualcuno di questi del mio paese e ne ricavo più forza che dalle idee stesse. Riuscivo a sentire i suoni esatti di qualche notte dal 1920 al 1924, come il fruscio attraverso il mio orto di Antonio, il falegname che fuggiva inseguito dalle camicie nere di Volta Mantovana, oppure le urla di Lusetti bastonato nella sua casa. Più passano gli anni più tutto ciò si fa nitido e mi salva meglio dei libri. C'era il canto dei grilli di adesso eppure con una diversità, un particolare tono di quell'epoca di sconfitta, che in me si identifica talvolta con la malinconia stessa.

Dicevo che due sere prima, la sera del 29 aprile passavo a Bologna mentre incominciavano ad arrivare i risultati delle elezioni da tutte le parti d'Italia. Davanti alla Federazione comunista il traffico di auto, di lambrette cresceva ma senza il consueto fracasso. I guidatori spegnevano il motore alcuni metri prima di arrivare al portone, sotto i portici, dentro il quale la folla voleva sapere, e arrivavano così con un soffio, in silenzio, a un metro dalla folla. Arrivati da vari punti della città, probabilmente con trasgressioni fragorose alle norme del traffico per giungere due minuti prima, ora si arrestavano trepidi, timidi, come troppi individui non ancora amalgamati allo stato d'animo degli altri, e stavano senza neppure domandare, in attesa di un segno — chissà quale — che li avvertisse se andava bene o male e li autorizzasse ad un sentimento comune. Intanto parlavo con il giovane socialista Pinelli circa una politica dello spettacolo mentre Nicolai, appena rimproverato a gran voce perché tarda a fare uscire la sua biografia di Di Vittorio, si alzava sulla punta dei piedi per vedere se giungeva la macchina con la quale sarei stato portato a Luzzara.

Secondo Pinelli, il problema di una iniziativa democratica per la politica dei mass-media non va intesa quale opposizione alla tecnica della produzione industriale ma da un lato come capacità di iniziative autonome a livello dell'articolazione distribuzione dei films, e dove è possibile a livello produzione; dall'altro lato come ozio ne politica culturale per giungere ad un controllo e partecipazione democratica alla direzione dei centri di potere culturale con una chiara visione dei tre momenti secondo cui si svolge l'iter sociologico del film: produzione, distribuzione, consumo. (Rin-traccio il pensiero di Pinelli sopra un periodico bolognese). A Pinelli contrapponevo un concetto per me difficile da spiegare, eppure ci ronzo sempre intorno e con Pinelli, che mi ha già mosso forti contestazioni, siamo d'accordo che ne faremo oggetto di un dialogo e in qualche modo lo pubblicheremo. Ora accenno sommariamente. La crisi del cinema è da individuarsi in questo, che il cinema ha come non mai la necessità di esprimersi con la libertà di

ogni altra arte. Le cose nella pratica stanno invece come stanno e non si discorre mai di investire quei *tre momenti* alla radice e tutti e tre i momenti sono di inequivocabile estrazione conservatrice. Il lamento che si faceva una volta per condizionamento delle forme e dei contenuti da parte del sistema di organizzazione del cinema (i tre momenti appunto) era una vaga intuizione, ma oggi è una protesta ovvia e drammatica. Duecento films all'anno (si polemizza parecchio sui questo numero come la chiave della situazione) sono troppi al lume di una prospettiva industriale, per taluno. Ma si tratta a mio avviso in ogni caso, di una quantità fissata astrattamente, innaturalmente se la si considera al lume delle cose che il cinema oramai vuole e può dire, cioè tutto. Duecento è proprio un numero immorale essendo stabilito da un mercato di classe, quando ci vogliono mille, duemila, tremila films all'anno, in altre parole quanti ne occorrono per mantenersi al livello effettivo delle cose da dire le quali (anche nella tesi del film libero cui accennai qui sopra ricorrevano pressappoco queste proposizioni) non possono più accontentarsi delle strutture attuali, dei rituali attuali, con cui il cinema crea le sue opere e le colloca. E' troppo lento ciò che si può ottenere con la politica del centro-sinistra, almeno come si è profilato fino a ieri, e basterebbe ad avvertircene i suoi rapporti con il problema della censura. A me pare che siamo di fronte ad un cinema che ha raggiunto nella coscienza di molti il suo grado di perfezionamento potenziale e che precisamente in questo mirabile momento concorrenziale con la letteratura di fronte alla quale, come è stato detto, ha una speranza di più, è vicino alla morte. La morte è la conseguenza infatti della non adeguata produzione e del non adeguato consumo di ciò di cui possiamo e dobbiamo disporre. Urgono tremila films all'anno. Quattromila, cinquemila, ma non importa che siano lunghi i classici tremila metri e che siano distribuiti nelle sale, urgono nuovi luoghi e nuovi contatti. Non si può fissare il numero. L'editoria dei films sta alla pari dell'editoria libraria dove il numero non è ciò che può essere ma ciò che deve essere nell'ambito di una cultura che non è più subalterna. Naturalmente, è già adombrato sopra, la lunghezza dei films crolla, rispetto alle lunghezze consuete, moltiplicando lo spazio e i modi dei contenuti.

Nei momenti di illusione, considero la possibilità di una televisione che dedica un canale solo al cinema, ma al cinema che fa dei films di cinque minuti, di un quarto d'ora, di quattro ore, insomma dei tempi che le necessità espressive richiedono. La televisione per questo verso potrebbe instaurare una meravigliosa alleanza col cinema e vedremmo nascere il telecinema che significa tutto quello che è possibile con la collaborazione dei due mezzi sul piano strumentale come su quello poetico. Ma si parla purtroppo di restrizioni alla TV. E pensare che volevo proporre che i partiti disponessero di una ora, un'oretta mensile per fare ciascuno un loro proprio programma vigilato

Problemi della cultura 25 maggio 1963 pag. 27 Rinascente

Diario di Zavattini

Per telefono da Luzzara



Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 21 - anno 20

Sabato 25 maggio 1963

Lire cento

Noi, e la democrazia

Del libro di Palmiro Togliatti, "Noi, e la democrazia", si parla in questa pagina. Il libro è una raccolta di scritti, discorsi, interviste, che costituiscono una sintesi della politica del Pci. Il libro è diviso in tre parti: la prima tratta della democrazia, la seconda della cultura, la terza della economia. Il libro è una lettura obbligatoria per tutti gli italiani che vogliono conoscere la politica del Pci.

Sommario

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

Amendola *Avanzata e rinnovamento*

L'anticomunismo delle sinistre democratiche **Novella**

Gramsci *Che cos'è la libertà*

Mourir à Madrid

soltanto dalle leggi; e poi una Tribuna della cultura, come c'è la Tribuna politica, con dibattiti altrettanto ampi e aperti, e il primo potrebbe essere sulla censura.

Siccome la signorina telefonista Guastalla, di Moggio o di Bologna, non so, comincia a dare segni di impazienza per la lunga telefonata concluderò dicendo che non solo si fanno pochi films, escludendo brutalmente tante tematiche, e facendo sorgere l'equivoco che le tematiche tratte dal cinema anche dai maestri siano le tematiche estreme del cinema di oggi, ma neanche quel poco che si fa giunge ovunque, il suo consumo è parzialissimo. E la geografia del cinema, esaminata in base a queste carenze, è come la geografia della fame, ci toglie molte illusioni riformistiche.

Cesare Zavattini

Cronache dal paradiso fra narrazione e cinema



Lucia Bruni

Credo che scrivere un'autobiografia sia un atto di coraggio. Mescolando però nella parola coraggio il doppio significato di audacia e umiltà assieme, condite con qualche pizzico di sana ironia e il desiderio di andare oltre sorvolando su amarezze e sogni infranti

E' quanto Serena Dandini sembra volerci comunicare con questo suo libro "Cronache dal Paradiso" (Einaudi, 2022), sorta di *mise en abîme*, ovvero un gioco di scatole cinesi, dove il racconto delle cronache familiari amplia il suo orizzonte e la microstoria entra con pieno diritto nella grande storia facendosi spazio fra ricordi, riflessioni, nostalgie e quanto riguarda il mondo interiore che ci appartiene. Attraverso talune tappe di memoria della propria infanzia trascorsa in una villa del viterbese, l'autrice accosta il proprio sentire a quello di personaggi famosi o ignorati che hanno cercato nella vita di conquistare con la fantasia o nella realtà quel "paradiso personale" vicino all'assoluto.

Il recentissimo *The Fabelmans* diretto da Steven Spielberg, il quale firma anche la sceneggiatura, sembra indossare l'abito del libro in modo impeccabile: le vicende familiari, i rapporti con l'ambiente e i coetanei, la passione profonda per il cinema che farà da sostegno nei momenti più sofferiti del quotidiano, l'epilogo che gli darà ragione premiando la costanza dell'attesa.

Nel lavoro di Serena Dandini, accanto al narrato di ricordi e personaggi di famiglia, si fanno strada altrettanti personaggi che raccontano la propria storia. Incontreremo l'intrepida Jeanne Baret, che nel Settecento, travestita da marinaio, fa il giro del mondo con la spedizione di De Bouganville; con gli intrighi di Agatha Christie scopriremo molti lati oscuri delle piante; seguiremo il vecchio Claude Monet, ormai quasi cieco, dipingere senza sosta le ninfee della sua casa a Giverny oppure a fianco di Vladimir Nabokov andremo a caccia di farfalle o ancora assieme a Margaret Ursula Mee ci addentreremo nella giungla amazzonica per ammirare il fiore di luna che sboccia una volta l'anno di notte e svanisce all'alba; e ancora entreremo nel giardino di Frederic Eden, il gentiluomo inglese che nel 1887 a Venezia, acquistato un angolo brullo della Giudecca, riuscì a trasformarlo in un "paradiso botanico" attirando l'attenzione di personaggi famosi quali, fra gli altri, Proust, D'Annunzio, Mauriac, James.

E torneremo con Serena Dandini nel suo personale Paradiso Perduto, nella famiglia dove i sentimenti non cessano mai di far sentire la propria presenza e possono indulgere anche a taluni naturali cedimenti. Sentiamo cosa ne pensa l'autrice in una recente intervista.

sta.

[...] "Per superare questo dualismo tra forza e debolezza, mi sono molto aiutata con l'ironia e l'autoironia. E' uno strumento fondamentale per accettare la fragilità, perché ti puoi guardare allo specchio e accettare innescando il meccanismo della risata." [...] "Lo diceva anche Virginia Woolf in un saggio sull'ironia: le donne sono serie ma si prendono meno sul serio, mentre gli uomini devono essere sempre tutti d'un pezzo. Nel libro la lente ironica non manca, anche quando racconto cose molto personali. E' più forte di me, è una questione di sopravvivenza." [...]

Ma il libro è anche permeato di una certa malinconia e nostalgia che si respira fra le righe. Mi viene in mente il film *Still Life* del 2013 diretto da Umberto Pasolini o un lontano *Fuoco fatuo* (1963) di Louis Malle o ancora *Big Fish - Le storie di una vita incredibile* del 2003 diretto da Tim Burton, per citarne alcuni.

[...] "La nostalgia l'ho dovuta un po' riscoprire.", dice ancora Serena nell'intervista, "Ti devi arrendere, la nostalgia è il motore di tutti i film, i libri, i quadri. Ti devi arrendere, sì, ma non ti puoi crogiolare." [...] "Per me ricominciare da zero è stato stupendo." [...] "Non ho mai più avuto paura di non avere soldi, mi interessava solo fare quello che mi piaceva. Quello che desideravo." [...]

Perché non citare qualche film che ci parla di

fuggente (1989) di Peter Weir, oppure *Il discorso del re* (2010) diretto da Tom Hooper, e, di ispirazione storica, *Brave Heart - Cuore impavido del 1995*, diretto e interpretato da Mel Gibson, per fare qualche esempio.

Il libro dà anche respiro a taluni richiami storici, ma senza pedanteria, anzi, con la leggerezza di una passeggiata. Uno per tutti quello descritto con dovizia di particolari sul carattere eccentrico della regina Cristina di Svezia e il suo maestoso ingresso in Roma nel 1655 con al seguito prelati, cardinali, alti ufficiali e carrozze dorate della nobiltà. "Pioniera dei diritti delle donne", la definisce Serena, "una femminista inconsapevole che critica aspramente moine e debolezze del proprio sesso, ma in realtà mette all'indice la mancanza di educazione a cui il genere femminile è condannato da secoli."

Come non ricordare il film del 1933 *La regina Cristina*, diretto da Rouben Mamoulian, con una Greta Garbo nel pieno della sua carriera? Diverse pagine del testo sono dedicate a Wagner, in particolare alla tormentata opera "Tannhauser", il mitico cavaliere trovatore ("specie di cantautore dei nostri tempi", lo definisce Serena) e al suo amore con Venere, abbandonata in seguito al suo destino. Ed ecco spuntare a richiamo il film *La tentazione di Venere* del 1991 per la regia di István Szabò. Altre

pagine sono dedicate alla tenace forza di carattere di Giuseppina Beauharnais, alle vorticose vicende della sua vita, al suo amore con Napoleone che ritroviamo nel film del 1938 *Napoleone e Giuseppina Beauharnais* diretto da Jack Raymond.

Pagine godibili che invitano a entrare nella storia con la levità del romanzo e che, proprio per questa caratteristica, sono di stimolo a volerne sapere di più. Perché penso sia fondamentale dare inizio con convinzione all'avventura della vita e aspettarsi di tutto senza perdersi d'animo. "L'unica gioia al mondo è cominciare. E' bello vivere perché vivere è cominciare, sempre, ad ogni istante." Questo invito fresco e fiducioso di Cesare Pavese nel suo "Il mestiere di vivere" dovrebbe sempre accompagnarci nel cavalcare i disagi del quotidiano. Purtroppo lui per primo non ha saputo raccogliarlo e realizzarlo quando, nell'agosto del 1950, in una camera d'albergo fu trovato suicida. Ma sappiamo che gli artisti, quelli veri, sono sempre i primi a mettersi in discussione, l'importante è impadronirsi e mettere in pratica i messaggi che ci lasciano in eredità per raggiungere, senza scoraggiarsi e a costo di tormentati sacrifici, il proprio personale Paradiso. Se rimaniamo inerti non sapremo mai quante belle opportunità abbiamo perso.

"Fai sempre quello che hai paura di fare", consigliava il filosofo Ralph Emerson.

Ed è anche l'esortazione che troviamo in questo libro e nel film di Spielberg sopra citato.



questa spinta dentro per raggiungere scopi importanti per noi stessi?

Penso a *I sogni segreti di Walter Mitty* del 2013, di Ben Stiller, oppure *Cielo d'ottobre* (1999) diretto da Joe Johnston, o ancora *L'attimo*

Lucia Bruni

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - PODCAST dal 04 gennaio 2023 al 27 gennaio 2023

Daniela Murru legge Gramsci (CXXXVI) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua madre Giuseppina Marcias dalla casa penale speciale di Turi: 29 giugno 1931. |27.01.2023|02:32 | <https://bit.ly/3Dj9hgo>

I dimenticati #70 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Settantesima puntata: Paulina Singerman. Conduce Virgilio Zanolla. |26.01.2023|14:11 | <https://bit.ly/3Hz9rLZ>

Premi Strega | Quarta Puntata - Cesare Pavese, vincitore nel 1950 con "La bella estate" (Einaudi). Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |25.01.2023|05:34 | <https://bit.ly/3wruGjI>

Poesia del '900 (CI) | Pierfranco Bruni legge di Pablo Picasso "Una lingua di fuoco" da "Poesie", 2022, Garzanti. |24.01.2023|03:04 | <https://bit.ly/3kGVJEX>

Luis Buñuel, ricordi e visioni | Seconda Parte - "La morte, la fede, il sesso". Conduce Roberto Chiesi. |24.01.2023|12:42 | <https://bit.ly/3HoszTN>

Daniela Murru legge Gramsci (CXXXV) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a

sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 15 giugno 1931. |20.01.2023|04:27 | <https://bit.ly/3wf9o8m>

I dimenticati # 69 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Sessantunesima puntata: Arthur O'Connell. Conduce Virgilio Zanolla. |19.01.2023|14:34 | <https://bit.ly/3QQzIG5>

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XXX) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al ricordo di Lando Buzzanca | Don Giovanni in Sicilia (1967). |19.01.2023|12:32 | <https://bit.ly/3waFuCt>

Taccuini incredibili di incredibili registi | Prima Puntata - La Storia stran(i)a. Il Cinema democratico di Straub... e di Huillet. Conduce Patrizia Salvatori. |18.01.2023|06:02 | <https://bit.ly/3HaZGu2>

I Premi Strega | Terza Puntata - Giovanni Battista Angioletti, vincitore nel 1949 con "La memoria" (Bompiani). Trama e un brano. Conduce Maria Rosaria Perilli. |18.01.2023|04:13 | <https://bit.ly/3ks3Ogf>

Daniela Murru legge Gramsci (CXXXIV) |

Letture della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua madre Giuseppina Marcias dalla casa penale speciale di Turi: 15 giugno 1931. |13.01.2023|04:30 | <https://bit.ly/3kecbMw>

I dimenticati # 68 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Sessantottesima puntata: Miroslava Stern. Conduce Virgilio Zanolla |12.01.2023|14:11 | <https://bit.ly/3vZSwTo>

I Premi Strega | Seconda Puntata - Vincenzo Cardarelli, vincitore nel 1948 con "Villa Tarantola" (Meridiana). Descrizione dei racconti e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |11.01.2023|03:51 | <https://bit.ly/3IzRGEa>

Poesia del '900 (C) | Pierfranco Bruni legge "Maria venne dal mare" di Francesco Grisi da "Con cuore amico", 1991. |10.01.2023|04:04 | <https://bit.ly/3Qsozo6>

Luis Buñuel, ricordi e visioni | Prima Parte - Memoria. Conduce Roberto Chiesi. |10.01.2023|09:46 | <https://bit.ly/3ZqorXu>

Daniela Murru legge Gramsci (CXXXIII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 1 giugno 1931. |06.01.2023|05:05 | <https://bit.ly/3ig8mWz>

I dimenticati # 67 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Sessantasettesima puntata: Juliano Mer-Khamis. Conduce Virgilio Zanolla. |05.01.2023|14:53 | <https://bit.ly/3GFG7tM>

Schegge di cinema russo e sovietico | Sedicesima Puntata - Sokurov e il compagno Lenin. Conduce Antonio Vladimir Marino. |04.01.2023|13:51 | <https://bit.ly/3jIu2L7>

I Premi Strega | Prima Puntata - Ennio Flaiano (1910-1972), vincitore nel 1947 con "Tempo di uccidere" (Longanesi). Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |04.01.2023|05:07 | <https://bit.ly/3Gc5TnP>

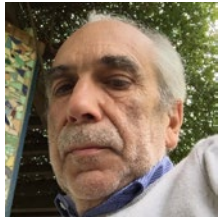


Nicola De Carlo

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

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



Nicola De Carlo

I dimenticati #65 | Andrea Checchi

L'oro di Roma è un film del 1961 diretto da Carlo Lizzani. Il film si basa sui fatti reali del rastrellamento del ghetto di Roma, avvenuto durante la seconda guerra mondiale, nell'ottobre 1943. | https://youtu.be/o_kA86VJ5sE

Gli invasori è un film del 1961 diretto da Mario Bava. La pellicola segnò l'inizio della collaborazione tra Bava e l'attore americano Cameron Mitchell: i due si riunirono in *Sei donne per l'assassino* e nuovamente ne *I coltelli del vendicatore*. | <https://youtu.be/jgt-kUnfimM>
Lo smemorato di Collegno è un film del 1962 diretto da Sergio Corbucci. Il film, con protagonista Totò, sul registro della commedia, è ispirato al caso Bruneri-Canella, realmente avvenuto nel 1926 in Italia. | <https://youtu.be/hCHO-sYG-jI>

Dieci italiani per un tedesco (Via Rasella) è un film italiano del 1962 diretto da Filippo Walter Ratti. Il film narra di due episodi dell'occupazione tedesca di Roma: l'attentato di via Rasella del 23 marzo 1944 e il conseguente eccidio delle Fosse Ardeatine, avvenuto il giorno successivo. | <https://youtu.be/2QV4GnQfQAA>
Colpo gobbo all'italiana è un film del 1962 diretto da Lucio Fulci. | <https://youtu.be/NHPJL-q58r7I>

Italiani, brava gente è un film di guerra del 1964 diretto da Giuseppe De Santis, ambientato durante la Campagna italiana di Russia. | <https://youtu.be/Zq3EVsN2JBs>

Made in Italy è un film ad episodi del 1965 diretto da Nanni Loy. In 27 episodi, distinti in cinque sezioni (Usi e costumi; La donna; Il lavoro; Lo Stato, la Chiesa e il cittadino; La famiglia), il regista descrive acutamente i costumi degli italiani e, tra una sezione e l'altra, viene inserito un intermezzo: quattro operai a bordo di un aereo diretto a Stoccolma anticipano la sezione successiva con un comportamento "tipico" tra compassati viaggiatori svedesi ma, negli ultimi fotogrammi del film, una volta arrivati in Svezia porteranno allegria in un silenzioso bar nei dintorni della capitale. Il film è ambientato in alcuni luoghi caratteristici dell'Italia: Roma, Amalfi, Ravello, Matera, Messina, Napoli, Venezia, Torino, Firenze, ed ancora Sicilia ed alcune zone dell'Italia rurale. | <https://youtu.be/bjqdMyxNhDA>

Il nero è un film del 1967 diretto da Giovanni Vento. | <https://youtu.be/OHvYWiXXukQ>

La sconfitta di Trotsky è un film tv del 1967 diretto da Marco Leto. | <https://youtu.be/YnrV-QiFofUc>

I dimenticati #66 | Suzanne Grandais

Erreur tragique è un cortometraggio muto del 1913 diretto da Louis Feuillade. | <https://youtu.be/JgYoYBvrnM>

Il nano (Le Nain) è un cortometraggio muto del 1912 scritto e diretto da Louis Feuillade. Fa parte di *La Vie telle qu'elle est* (o *Scènes de La Vie telle qu'elle est*), una serie di film realizzati da Feuillade tra il 1911 e il 1913, film il cui scopo era quello di illustrare una morale e di emozionare il pubblico. | <https://youtu.be/DqHo-58FagFs>

I dimenticati #67 | Julia-
no Mer-Khamis

Not Quite Paradise è una commedia drammatica britannica del 1985 diretta da Lewis Gilbert. È stato originariamente pubblicato in Europa con il titolo *Not Quite Jerusalem*, adattato da Paul Kember dalla sua opera teatrale omonima del 1982. | <https://youtu.be/3h7Y5YATFss>

Deadly Heroes è un film d'azione diretto da Menahem Golan, del 1993. *Deadly Heroes* è noto per essere uno degli ultimi film usciti sotto lo standardo della 21st Century Film Corporation di Golan. La società è fallita poco dopo. | <https://youtu.be/9yGysIyxX44>

The Last Warrior (noto anche come *The Last Patrol*) è un film d'azione americano del 2000 diretto da Sheldon Lettich | <https://youtu.be/-EHLZSk6HyU>

Arna's Children è un film documentario olandese-israeliano del 2004 diretto da Juliano Mer Khamis e Danniell Danniell. | https://youtu.be/_V--Lo84O3w

Salt of this Sea è un film palestinese del 2008 diretto da Annemarie Jacir ed è stato selezionato ufficialmente al Festival internazionale del cinema di Cannes nel 2008. | <https://youtu.be/6iNVYvhf9Vw>

I dimenticati #68 | Miroslava Stern

Schiavi dell'odio (La posesión), regia di Julio Bracho (1950) | <https://youtu.be/oelzex6DEL4>

Il mostruoso dottor Crimen (El monstruo resucitado), regia di Chano Urueta (1953) | <https://youtu.be/JEZDz23QbUU>

Le tre moschettiere (Wings of Youth) è un film muto del 1925 diretto da Emmett J. Flynn. La sceneggiatura di Bernard McConville si basa su *Sisters of Jezebel*, racconto di Harold P. Montayne apparso su *Real Life Stories* del gennaio/aprile 1924 | https://youtu.be/UoY_kzLh0dc

La bestia magnifica (Lucha libre), regia di Chano Urueta (1953) | <https://youtu.be/hx4Xh-QblwYg>

Estasi di un delitto (Ensayo de un crimen) è un film del 1955 diretto da Luis Buñuel. | <https://youtu.be/TwAxExaKcE>

School for Tramps (spagnolo: *Escuela de vagabundos*) è una commedia messicana del 1955. È stato prodotto da Fernando de Fuentes. | <https://youtu.be/dWfYj5ZBmY>

I dimenticati #69 | Arthur O'Connell

La città nuda (The Naked City) è un film del 1948 diretto da Jules Dassin. | <https://youtu.be/V-W4MZI3T38>

L'uomo dal vestito grigio (The Man in the Gray Flannel Suit) è un film del 1956 diretto da Nunnally Johnson in CinemaScope. È tratto dall'omonimo romanzo bestseller di Sloan Wilson. | <https://youtu.be/HeGMAM9Dgvo>



Montecarlo è un film del 1956 diretto da Samuel A. Taylor. Sebbene non accreditato nei titoli, alcune fonti riportano che il film fu in realtà

diretto da Vittorio De Sica, e Samuel A. Taylor venne citato come regista per motivi di co-produzione tra Stati Uniti e Italia. | <https://youtu.be/qFbUOzFEDW4>

Il sole nel cuore (April Love) è un film del 1957 diretto da Henry Levin. Il film ebbe una candidatura agli Academy Awards del 1959 per le migliori musiche e per la miglior canzone "April Song" di Paul Francis Webster. | <https://youtu.be/LsWTbf9NxE>

Gli evasi del terrore (Voice in the Mirror) è un film del 1958 diretto da Harry Keller. | <https://youtu.be/oi9lWAA9CGs>

Operazione sottoveste (Operation Petticoat) è un film commedia del 1959 diretto da Blake Edwards, interpretato da Cary Grant e Tony Curtis. | <https://youtu.be/rqQhU3Eipzw>

Angeli con la pistola (Pocketful of Miracles) è un film del 1961, diretto da Frank Capra. Remake del film *Signora per un giorno* (1933) dello stesso regista. | <https://youtu.be/LboClcUJOeI>

Matt Helm il silenziatore (The Silencers) è un film statunitense del 1966 diretto da Phil Karlson. Il film è ispirato al libro omonimo (*The Silencers*) di Donald Hamilton del 1962. | <https://youtu.be/N8plu-ESBhs>

L'ultima valle (The Last Valley) è un film del 1970 diretto da James Clavell. | <https://youtu.be/qjqEd36wnAQ>

I dimenticati #70 | Paulina Singerman

Devi sposare Paulina (Hay que casar a Paulina 1943) è un film argentino in bianco e nero diretto da Manuel Romero ispirato all'opera di George Evans, presentato per la prima volta il 31 marzo 1944 e interpretato da Paulina Singerman e Francisco Álvarez. | <https://youtu.be/dIFmXramnJE>

Luisito (Luisito 1943) è un film argentino in bianco e nero dall'Argentina diretto da Luis César Amadori. La sceneggiatura basata su un'idea di Florencio Parravicini, ha debuttato il 24 maggio 1943 e interpretato da Paulina Singerman, Santiago Arrieta, Adrián Cúneo e Julio Renato. | <https://youtu.be/JumfKR-DfhKE>

A cura di Nicola De Carlo

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

La televisione del nulla e dell'isteria (LXVIII)

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

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



Massimo Cacciari



Piero Sansonetti



Paolo Del Debbio



Sandra Milo



Mauro Corona



Alessandro Cecchi Paone



Alessia Marcuzzi



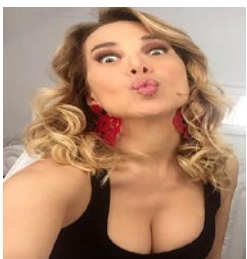
Alfonso Signorini



Antonella Clerici



Divino Otelma



Barbara D'Urso



Fabio Fazio



Gigi Marzullo



Flavio Insinna



Bruno Vespa



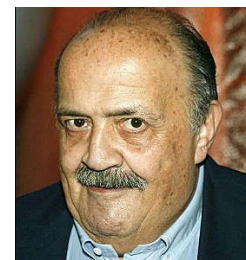
Maria De Filippi



Mario Giordano



Massimo Giletti



Maurizio Costanzo



Vittorio Sgarbi



Simona Ventura



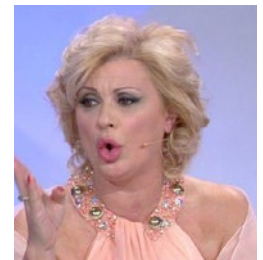
Teo Mammucari



Mara Venier



Mara Maionchi



Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente



Gigi e Ross



Gialappàs Band



Tiziano Crudeli



Angela Troina (Favolosa cubista)



Luca Barbareschi



Cristiano Malgioglio



Platinette (M. Coruzzi)



Daniela Santachè



Rocco Siffredi



Iva Zanicchi



Emilio Fede



Valeria Marini



Alba Parietti



Vladimir Luxuria



Paola Pirego



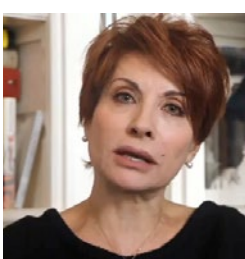
Morgan Marco Castoldi



Flavio Briatore



Antonino Cannavacciuolo



Alda D'Eusanio



Alessandro Sallustri



D. Parenzo e G. Cruciani



Lele Mora



Maurizio Belpietro



Federica Panicucci



Patrizia De Blank



Vittorio Feltri



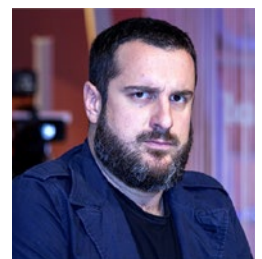
Mario Adinolfi



Piero Chiambretti



Loredana Lecciso



Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio



Il porto delle nebbie (1938) di Marcel Carné

Dove vai?
Mah... Non lo so.
Allora andiamo dalla stessa parte.

Jean (Jean Gabin) e Nelly (Michèle Morgan)

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinema'

Magazine on-line di cinema 2015

Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 –
Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte

Contemporanea

ISSN 2431 - 6739



Responsabile Angelo Tantarò

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

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza

Cecilia Mangini, Luciana Castellina,
Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di **Diari di Cineclub** è a cura di
Nicola De Carlo

Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it

La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantarò
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:

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

Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com
per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF
www.cineclubroma.it

www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.conseguenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aamod.it/link/
www.usnexpo.it

Diari di Cineclub

www.prolocosangiovanivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistralzoristano.it
www.ilgremiodelsardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.cineforumdonorione.com
www.cinecordia.it/wordpress
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.associazionebandapart.it/
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
<https://suonalancorasam.com>
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladicinemaindipendente.com
[Il marxismo libertario.it](http://www.marxismo.libertario.it)
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinefestival.movie.blog
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it

www.istitutocinegrafico.org
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2
www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources
www.rassegnalicia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org/it/
Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società
www.festivalfike.com
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it
www.lafestadeifollinola.wordpress.com/



Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:
<https://bit.ly/2JA5tOx>



Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:
<https://bit.ly/2YEMrjr>



Per Diari di Cineclub | Canale YouTube:
www.youtube.com/diaridicineclub

