



"Camminando nella sconfinata pianura" (Settembre 2024) di Massimo Pellegrinotti

Gena Rowlands (1930-2024): e ci innamorammo perdutamente

Affascinante diva, rappresenta tutto quello a cui un'attrice può mai aspirare, donna straordinaria con un volto contornato da capelli biondi, una dolce leonessa con uno smisurato talento, eccezionale interprete di *Minnie and Moskowitz* (1971), *Una moglie* (1974), *La sera della prima* (1977), *Gloria* - *Una notte d'estate* (1980) e tanti altri capolavori. Con il marito John Cassavetes (1929 - 1989) una gran bella geniale coppia



Accadde 50 anni fa. 1974 - 2024 #8

Una moglie, un'attrice, semplicemente per sempre Gena

Con *Una moglie* John Cassavetes affida ancora una volta alla moglie-musa recentemente scomparsa il compito di rappresentare i più oscuri paesaggi dei sentimenti umani



Lorenzo Pierazzi

Un regista scomodo

Una moglie è una pellicola che si colloca nella parte centrale dell'attività di John Cassavetes. Siamo nel 1974 (il film arrivò nelle sale americane il 18 novembre) e il regista newyorkese sta per compiere 45 anni. Da vent'anni è sposato con l'attrice Gena Rowlands, che sarà la protagonista di quasi tutti i suoi film, ed ha alle spalle sei lungometraggi: *Ombre* (Shadows) del 1959, *Blues di mezzanotte* (Too Late Blues) del 1961, *Gli esclusi* (A Child is Waiting) del 1963, *Volti* (Faces) del 1968, *Mariti* (Husbands) del 1972 e *Minnie and Moskowitz* del 1972. Ognuna di queste pellicole rappresenta una tappa importante nel percorso artistico di Cassavetes e soprattutto la dimostrazione tangibile di quanto per lui sia difficile accettare il sistema delle *major* che permette di avere grandi budget a disposizione ma, allo stesso, richiede in cambio il prezzo altissimo di dover sottostare alle "note di regia" dei produttori. Tra alti e bassi, non disdegna così di abbandonare il ruolo di autore per prestare la sua intensa maschera d'attore ad importanti colleghi, come in *Contratto per uccidere* (The Killers) del 1964 per la regia di Don Siegel, *Quella sporca dozzina* (The Dirty Dozen) del 1967 di Robert Aldrich, che gli valse una candidatura al premio Oscar come miglior attore non protagonista, e *Rosemary's Baby - Nastro rosso a New York* del 1968 per la regia di Roman Polanski. Senza disdegnare anche apparizioni per il piccolo schermo: dalla serie *Alfred Hitchcock presenta* (Alfred Hitchcock presents) del 1956 a *Colombo* (Columbo) del 1972, quest'ultimo dove ritrova il suo Peter Falk che, con

indosso il famoso impermeabile sgualcito, "si permette" di incastrarlo nel ruolo di un direttore d'orchestra e pianista di fama internazionale che uccide la sua allieva-amante prediletta. Dopo *Una moglie*, Cassavetes sarà nuovamente dietro la macchina da presa soltanto altre cinque volte: *L'assassino di un allibratore cinese* (The Killing of a Chinese Bookie) del 1976, *La sera della prima* (Opening night) del 1977, *Una notte d'estate* (Gloria) del 1980, *Love Streams - Scia d'amore* (Love Streams) del 1984 e *Il grande imbroglio* (The Big Trouble) del 1985. E se in *La sera della prima* e *Love Streams - Scia d'amore* sarà anche attore, soprattutto la prima pellicola rappresenta un omaggio potente e sincero alla figura di Gena Rowlands, compagna preziosa di una vita e attrice prediletta di una carriera. Un'attrice brava e anche pluripremiata: proprio per *Una moglie* (Golden Globe, National Board of Review) ma anche per *La sera della prima* (Orso d'Argento al Festival del Cinema internazionale di Berlino) oltre che destinataria di una serie di candidature (Oscar compreso). Dal canto suo, gli ultimi film girati riservarono a John Cassavetes non poche soddisfazioni di critica. Un'anima turbolenta come la sua, allergica allo *star system* hollywoodiano (non a caso lui e la moglie non andarono oltre a delle semplici candidature agli Oscar) riuscì a centrare nel suo palmares un Leone d'Oro al Festival di Venezia per *Una notte d'estate* e un Orso d'Oro al Festival del Cinema internazionale di Berlino per *Love Streams - Scia d'amore*. Nel pieno della sua maturità artistica, una tremenda forma di cirrosi epatica iniziò inesorabilmente a minare la sua tempra e la sua fine prematura, a soli 59 anni, ci ha sicuramente privato di tanti altri meravigliosi film.

Una moglie, Mabel. Un marito, Nick

La moglie del titolo, e madre di tre figli, è Mabel, compagna dell'operaio edile di origine



italiana Nick Longhetti. La coppia è legata da un sentimento di dolce affetto e complicità ma il marito, uomo che sa essere molto premuroso, è spesso preso dal troppo lavoro e torna a casa nervoso e intrattabile. Mabel è una donna emotivamente fragile, alla ricerca costante di affetto e attenzione da parte della famiglia e degli amici. Quando la situazione diventa per lei insostenibile, ha un grave crollo psichico e Nick, assieme al dottore di famiglia, prende la decisione di farla ricoverare in un ospedale psichiatrico. Dopo alcuni mesi fa ritorno a casa dove l'attendono i parenti che si aspettano di trovare una Mabel finalmente guarita. Nell'intento di apparire perfettamente ristabilita, però, la donna non sa più come comportarsi e non riuscendo a sostenere la situazione, chiede di poter rimanere da sola. Le crisi hanno però il sopravvento e durante una di queste, i parenti vengono fatti allontanare frettolosamente e Nick le tira uno schiaffo per cercare di farla ragionare. Ancora nel pieno della crisi, Mabel si chiude in bagno e cerca di ferirsi ai polsi con una lametta ma il marito riesce in tempo ad evitare il peggio. I bambini, che hanno assistito alla violenta scena, vedono la madre sanguinante, nella casa regna il caos. Nel finale ritorna la tranquillità, Mabel riprende piena coscienza, mette amorevolmente a letto i figli e, grazie a quella reciproca complicità che li accomuna, si prepara per coricarsi a letto assieme a Nick.

Una moglie, una storia sempre di attualità

Una moglie è uno straordinario e lucido incrocio tra realtà e finzione. Mabel, alias Gena Rowlands, è la moglie del film ma anche la vera moglie di Cassavetes. È una donna sempre perennemente dentro una crisi di nervi, ma

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

anche un'attrice che interpreta con grande lucidità e serietà professionale la maschera che le affida il marito. Mabel è una donna che incarna il sogno spezzato di un'emancipazione femminile che non c'era (e che forse, ahimè, ancora non c'è). È una donna che vive nel turbinio della sua famiglia ma, in realtà, è fondamentalmente sola. È una donna che sembra tenere a bacchetta marito e figli, ed invece subisce continue umiliazioni e frustrazioni. La felicità domestica, l'ennesimo specchio che dovrebbe riflettere la gioia del sogno americano, non esiste. Mabel diventa così la rappresentazione totale di un rapporto di coppia malato, dove Nick l'ama a tal punto dal non saper cosa rimproverarsi quando si comporta verso di lei in maniera esageratamente violenta. Sotto la direzione di Cassavetes, Gena Rowlands e Peter Falk sono qualcosa che va ben oltre il ruolo dell'interprete. Sono due co-autori della pellicola che disegnano con le loro espressioni del volto e del corpo gli stati d'animo del dolore, della disperazione, della tenerezza, del rimorso. Un duo indimenticabile, ennesima variante del rapporto di coppia all'interno del matrimonio e soprattutto ennesimo fulgido esempio di rappresentazione della banalità quotidiana che diventa astrazione simbolica di concetti profondi, che rimanda con la memoria a mirabili esempi come *Così bella, così dolce* (Une femme douce) del 1969 di Robert Bresson, al contemporaneo *Scene da un matrimonio* (Scener ur ett äktenskap) del 1973 di Ingmar Bergman e al successivo *Tre donne* (3 Women) del 1977 di Robert Altman.

Una set domestica, commistione tra vita reale e cinematografica

L'istanza autobiografica presente in *Una moglie* è prepotente. Già detto del ruolo di Gena Rowlands (moglie dietro e davanti la macchina da presa), la madre di Nick è interpretata dalla vera madre di John Cassavetes mentre quella di Mabel dalla madre dell'attrice stessa, in un consapevole gioco di incastri tra vita reale e vita cinematografica che tanto rivela le ambizioni e gli orizzonti del cinema del regista. Eppure, non sempre il pensiero del regista è stato così cristallino, anche perché Cassavetes è stata una delle figure più enigmatiche del cinema statunitense del secondo dopoguerra. Il suo approccio al cinema, se da un lato ha nobilitato la produzione indipendente e sperimentale attraverso forme fino ad allora inedite, dall'altro è sempre stato consapevole di scomodare il mercato cinematografico delle *major* di quegli anni. Anche perché Cassavetes rivoluziona l'approccio del regista con l'attore: rigetta il metodo dell'Actor Studio per affidarsi ad un lavoro corporeo incentrato sull'esuberanza e l'exasperazione della "maschera" del personaggio. Questa sua filosofia attoriale lo conduce, quindi, su un duplice terreno inesplorato:



l'apertura di una scuola dove insegnare ad aspiranti attori le proprie rivisitazioni sulla performance e, allo stesso tempo, affidare l'interpretazione dei personaggi principali dei suoi film ai suoi stessi familiari.

Cassavetes autore che predilige una particolare attenzione per il volto e il montaggio

Per il regista newyorkese il ritmo del montaggio e la scelta dell'inquadratura sono sempre stati fondamentali e *Una moglie* non si sottrae a questa ricerca continua. In questo film quello che possiamo definire il "respiro" tra un'inquadratura e l'altra è legato essenzialmente alla sensibilità del regista di mettere in scena le falle del rapporto dei coniugi piuttosto che il loro definitivo sgretolarsi. La peculiarità del cinema di John Cassavetes risiede proprio nell'abbondanza di *respiri* presenti fra un'inquadratura e quella successiva. Ogni movimento, ogni espressione del volto, è sempre amplificato,



quasi come se la macchina da presa fosse completamente disinteressata al procedere della narrazione per permettere alle sfumature di sbocciare negli interstizi della vicenda. Come nel caso degli sguardi di Nick verso la moglie che spesso coincidono con degli sguardi fissi nel vuoto; così come nel caso dei tic nervosi di Mabel, sempre più evidenti e incessanti che scandiscono la sua quotidianità.

Il secondo elemento che caratterizza la cinematografia di Cassavetes riguarda la sua idea di inquadratura del volto, la

parte del corpo che meglio di altre amplifica il pathos narrativo. Già a partire dai suoi film precedenti, infatti, i lineamenti, la fisionomia e la mimica facciale erano parte integrante degli intrecci sentimentali che si andavano costruendo sullo schermo. Perché nel cinema di Cassavetes nulla è lasciato al caso: il volto possiede un'aura totalizzante che avvolge l'opera e la sovrasta; i volti dei protagonisti potrebbero da soli risolvere la narrazione senza che venga profferita una sola parola, quasi si trattasse di una pellicola muta. Cassavetes, infatti, delega al volto il compito di "trasportare" le differenze sociali e personali: il viso di Nick porta con sé la fatica quotidiana di un mestiere usurante e difficile; il volto di Mabel invece seppur angelico e materno, si rivela allo stesso tempo fragile e nevrotico. Tra l'altro, a differenza di Nick, i lineamenti del volto della donna non portano su di sé i segni della fatica quotidiana ma la sofferenza e il risentimento imposti dal suo ruolo sociale di madre e moglie della *middle class* statunitense. Ed allora Cassavetes, anche in questa pellicola, si dimostrerà ancora una volta un vero maestro nel saper rendere i volti dei suoi attori dei veri e propri paesaggi dei sentimenti umani.

Lorenzo Pierazzi

Un caro e affettuoso saluto a Salvatore Piscicelli



Alberto Castellano

Ho conosciuto Salvatore Piscicelli tanti anni fa quando girò i primi film e faceva ancora il critico, la nostra amicizia era saldata da una comune visione del cinema (e

del mondo), da una grande passione cinefila, dalla condivisione di autori (Sirk in testa), capolavori, cinematografie. Ne abbiamo fatte di lunghe chiacchierate sul cinema americano, francese, giapponese. Poi per alcuni anni da quando si trasferì a Roma ci perdemmo un po' di vista e ci incrociavamo quando faceva dei blitz a Napoli e a Pomigliano dove era nato. Ma non avevamo mai perso i contatti anche se non ci vedevamo spesso per i problemi di salute che cominciò ad avere. Poi negli ultimi anni complice il libro "La magnifica ossessione - Il cinema di Salvatore Piscicelli" a lui dedicato e da me curato per l'editore Martin Eden, avevamo ripreso un'intensa frequentazione telefonica e via mail per mettere a punto il progetto editoriale e scambiarci punti di vista e scelte degli autori dei saggi fino alla struttura definitiva del volume. Ma non parlavamo solo di questo, ero diventato anche un suo interlocutore privilegiato quando mi accennava a qualche nuova idea per un film, mi faceva leggere qualche intervento critico sul suo blog, mi sottoponeva le sue "Note sul poliamore", un progetto letterario al quale lavorava da anni e mi onorò anche di una sua prefazione a un mio volume sul cinema americano. Nelle varie presentazioni della monografia non potendo essere presente, aveva sempre voluto esserci per partecipare in collegamento video o solo audio. Piscicelli se n'è andato

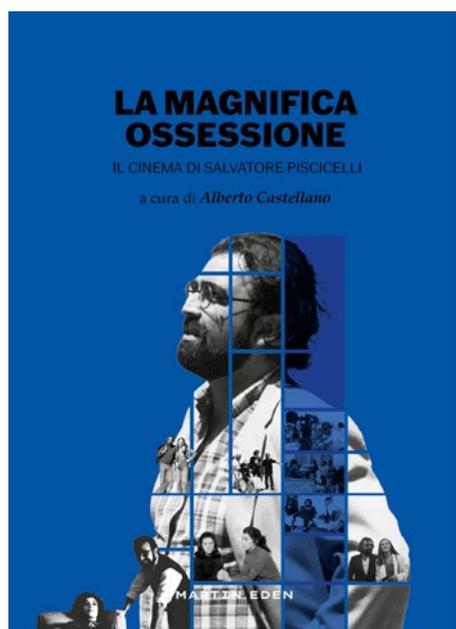


Salvatore Piscicelli (Pomigliano d'Arco, 1948 - Roma, 21 luglio 2024)

prematuramente senza mai rinunciare fino alla fine ai suoi progetti, alla sua creatività, alla sua lucidità nell'analisi del cinema e non solo, alla sua voglia di comunicare al mondo la sua determinazione a fare cinema, il suo desiderio di continuare a inseguire un sogno. Ho perso un amico, un grande interlocutore per condividere passioni e riflessioni, un singolare uomo di cinema fuori dagli schemi, dagli opportunismi, dai compromessi, un imprescindibile cineasta con cui confrontarsi sul cinema del passato ma anche sulla contemporaneità. L'omaggio dello scorso anno con una retrospettiva completa dei suoi film e un volume comprensivo di quindici saggi scritti da critici e studiosi con entusiasmo, è stato oggettivamente tardivo visto che Salvatore ha cominciato a girare cortometraggi e documentari negli anni '70 e i suoi primi lungometraggi di fiction risalgono ai primi anni '80 con ottima accoglienza critica e partecipazione a festival, ma alla luce di quello che è successo il progetto è riuscito se non altro a rendergli giustizia in vita, a tributargli il dovuto omaggio mentre era ancora in attività. Il critico che amava Fassbinder, Sirk, Mizoguchi, Ozu, Rossellini, passato alla regia nel 1980 con il folgorante, coraggioso esordio *Immacolata e Concetta* senza smettere di scrivere articoli e saggi sempre illuminanti e con la vocazione dell'autore indipendente, si

ritagliò subito prepotentemente uno spazio tra le infinite rappresentazioni possibili di Napoli e della napoletanità, rivendicò subito un modo diverso di raccontare la città, i suoi linguaggi, le sue degradazioni e le sue pulsioni violente. Fece irruzione con storie forti e spigolose che non cercavano il consenso e non scaturivano da una programmatica intenzione di scandalizzare o provocare il dibattito politico, ma dalla genuina tensione a trasgredire linguaggi e stereotipi con soluzioni formali audaci e messe in scena originali e sofisticate. S'impose subito come autore di talento e personalità, non per le implicazioni sociologiche o le ripercussioni retoriche. Oltre tutto non operava in un contesto storico-politico "vantaggioso" e l'uscita dei suoi film non era accompagnata dalle fanfare multimediali. Ciò che ha reso l'operazione Piscicelli meno complicata è proprio una filmografia scarna, un'esiguità dei film girati, una dilatazione del tempo tra un film e l'altro che lo rendono il più autore degli autori, il suo rifiuto fisiologico-psicologico di fare un film dietro l'altro, la tendenza a trasformare la non prolificità in un modus operandi che gli ha consentito di ritagliarsi zone di riflessione, spazi significanti (a differenza di tanti autori o presunti tali che al contrario credono che è la quantità di film girati

segue a pag. successiva



"La magnifica ossessione. Il cinema di Salvatore Piscicelli". Alberto Castellano (a cura di), Martin Eden. Il volume è stato presentato su Diari di Cineclub n. 129, Luglio 2024

segue da pag. precedente
a generare una qualità che dà loro la patente
autoriale).

In linea con la *politique des auteurs* sull'asse
Cahiers-Bazin, Piscicelli di volta in volta ha

cambiato genere, contesto, tipologie, sempre
all'insegna di un cinema "politico", indipen-
dente, di chi si è mosso all'interno di un siste-
ma che non ha ripudiato con rigidità ideologi-
ca, ma riuscendo ad esprimere le sue idee, a

raccontare le sue storie con budget quasi
sempre risibili, con autoproduzioni che gli
hanno consentito una libertà espressiva che i
finanziamenti ministeriali o altri gli avreb-
bero negato.

Uno dei punti di forza del cinema piscicelliano sono le ambientazioni, le loca-
tion che l'autore non ha mai trattato come
sfondo ma quasi come (co)protagoniste
delle storie passando con disinvoltura dall'en-
trotterra agricolo di *Immacolata e Concetta* alla
periferia off limits di *Le occasioni di Rosa*, dal
caos metropolitano di *Blues metropolitano*
alla periferia degradata di *Baby Gang*,
dalla zona flegrea di *Rose e pistole* agli in-
terni borghesi di *Regina*, *Il corpo dell'ani-
ma*, *Alla fine della notte*, *Vita segreta di Maria
Capasso*, all'ambientazione volutamente
indefinita di *Quartetto*.

Attraversare in lungo e in largo il cine-
ma di Piscicelli significa incrociare i
suoi personaggi così diversi ma che ri-
conducono tutti a un *sensu* deleuziano,
significa intrecciarli nell'ottica di un in-
tellettuale che ha inteso il cinema come
naturale protesi espressiva, come fisio-
logico prolungamento del suo percorso
e della sua formazione, come possibilità
di dare forma alle sue sotterranee attra-
zioni – con citazioni raffinate spesso
mimetizzate – per l'antropologia strut-
turalista e per molte declinazioni del
post-strutturalismo, dai concetti di simula-
cro, simulazione, seduzione di Klossowski
alla sessualità foucaultiana, dalla psico-
analisi freudiana-lacanianiana al decostru-
zionismo di Derrida.

Alberto Castellano



"Immacolata e Concetta - L'altra gelosia" (1980)



"Vita segreta di Maria Capasso" (2019)



"Le occasioni di Rosa" (1981)

Joker e Parasite: le metropoli quali luogo dell'infrapolitica

Vita e politica dell'uomo in uno spazio invivibile



Ángel Quintana

In un saggio su Los Angeles, il filosofo Jean Luc Nancy riteneva che la nuova città avesse perso le sue origini, le strade e i suoi spazi di convivenza, modificandosi in una serie di percorsi che tracciano camminamenti senza identità.

Los Angeles rappresenta questo modello nel quale è ben visibile l'annullamento del potere esercitato dal centro di una città: "A Los Angeles le periferie si sono propagate e hanno inquinato tutto. E così, la miseria e la degradazione sono penetrate insidiosamente dappertutto".

Nel 2019, due film hanno segnato un ritratto della città come luogo di assenza di ogni legame col territorio, spazio diventato degradato con alti livelli di emarginazione sociale. Le due produzioni cinematografiche segnalate sono state realizzate in due paesi diversi e si sono basate su presupposti apparentemente molto distanti tra loro. Tuttavia, entrambe queste opere hanno coinciso nella stessa analisi su questo tipo di città emergente, in considerazione del fatto che la spersonalizzazione prodotta dall'urbanizzazione selvaggia non poteva che generare nuove forti condizioni di disagio causa prima di malessere e rivolte sociali. Queste due opere sono stati i film più premiati del 2019. *Joker* è il film realizzato dal regista Todd Phillips, vincendo il Leone d'Argento alla Mostra del Cinema di Venezia, mentre *Parasite* è l'altro film in questione diretto dal regista sud coreano Bong Joon-ho, vincitore della Palma d'Oro al Festival di Cannes, premiato successivamente con l'Oscar quale miglior film dell'anno. *Joker* ci trascina nella fittizia città di Gotham City in cui si realizza una crudele dissezione del sogno americano, incentrato sulla crisi dello spazio urbano e sulla destrutturazione di tutti quegli spazi di libertà che avevano caratterizzato la nascita delle metropoli.

Parasite di Bong Joon-ho ci porta invece a Seoul

mostrandoci il contrasto netto tra due modelli sociali e urbani attraverso la scansione del sistema di vita della popolazione. In contrapposizione alla città residenziale creata come spazio sicuro e sorvegliato, supportata da un razionalismo architettonico che la disumanizza, nasce la città sotterranea denigrata per la vita di sopravvivenza che si svolge, in cui gli esseri umani si trasformano in parassiti a causa di un sistema sociale che tende a considerarli semplice residuo.

Joker e *Parasite* partono da una visione della città come paesaggio esteriore, mostrandoci però anche l'esistenza di un agglomerato che condiziona la vita interiore dei suoi abitanti. Entrambi i film mostrano città in cui gli squilibri mentali dei protagonisti destabilizzano le relazioni umane. *Joker* e *Parasite* ci appaiono come sintomi di uno stato mentale di questo mondo del XXI secolo, attraversato dalla durezza di una precisa concezione urbanistica. In *Joker*, la città di Gotham City ci appare appesantita a causa della continua mancata raccolta nelle strade dei rifiuti urbani, motivo la chiusura forzata di numerosi stabilimenti de-diti a questo servizio: "E' la mia impressione o le persone stanno peggiorando sempre di più?". E' questa la domanda che all'inizio del film Arthur Fleck, Joker, rivolge all'assistente sociale. La città che si vede è assediata da una piaga di ratti giganti. La gente manifesta, si rivolta e diventa violenta come risposta a questa rabbia interiore. Risalta uno stato di assoluta sfiducia verso la politica che si trasforma in violenza nelle strade.

All'inizio di *Parasite*, invece, Seoul parte da un punto di vista di un appartamento collocato in un seminterrato. È questa l'abitazione della famiglia Kim. Una finestra fa passare un po' di luce in una stanza molto povera. Già dalle prime ore del mattino degli ubriachi stazionano davanti all'abitazione, mentre le macchine comunali fumigano la strada per cercare di eliminare le cimici puzzolenti che infestano l'ambiente circostante. Quando nel quartiere inizia a piovere forte, la loro stanza si allaga facilmente. La famiglia Kim è per di più condannata

all'invisibilità sociale, essa può essere solo aiutata dall'amministrazione comunale in quanto famiglia bisognosa che sopravvive, nessuno di loro ha un lavoro grazie al quale procurarsi da mangiare. Hanno però invettiva, sfruttano le connessioni internet dei vicini per poter dare qualche segnale della loro esistenza, così da poter segnalare che anch'essi fanno parte di quel mondo.

Provando a tracciare parallelismi tra i due film, risalta evidente che entrambe le due storie si caratterizzano per una deflagrazione di violenza. Il personaggio di Joker diventato psicopatico alimenta con le sue azioni violente il lato più oscuro della società. Le masse deluse dalle promesse non mantenute della politica finiscono per trasformare la sovversione di un pazzo, smarritosi nella confusione della propria identità, facendone un paladino di una rivolta tutta individuale.

In *Parasite*, la famiglia Kim sfrutta la ricca famiglia Park, ne occupa gli spazi della loro casa trasformandone l'architettura, finendo poi per usare violenza nei suoi confronti usurpandone i suoi privilegi di classe.

Mentre con *Joker* si può notare come una rivolta collettiva possa essere alimentata da un individuo, con la famiglia Kim di *Parasite* si sovvertono precisi sistemi di potere attraverso l'ingegno, concentrando la propria rivale nell'ansia di conquistare la propria visibilità nel mondo.

Entrambi i film, rispetto alla deriva che hanno verso una rappresentazione simbolica di rivolta degli oppressi, possono far nascere congetture sulla lettura politica che se ne può fare. Alla luce di ciò, è necessario tenere presente che non troviamo in queste opere due visioni che stabiliscono una lettura marxista incentrata sulla lotta di classe, né si può parlare di due opere che ci portano a pensare a una lettura incentrata sugli effetti del populismo e delle nuove rivolte politiche. Nel caso del *Joker*, prima della sua uscita, emersero alcune ipotesi riferite all'influenza di postulati anarchici nella configurazione specifica del personaggio.

segue a pag. successiva



"Joker" (2019) di Todd Phillips



"Parasite" (2019) di Bong Joon-ho

segue da pag. precedente

Alcune riflessioni simili sono emerse anche a proposito di *Parasite*, per le quali diversi critici hanno parlato del film di lotta di classe, un termine diventato ricorrente da parte loro. Ma probabilmente un punto essenziale per poter comprendere meglio la caratterizzazione politica di entrambi i film, è quello di prendere come base di partenza le riflessioni condotte attorno al cosiddetto *pensiero infrapolitico*. Mentre la politica, secondo i postulati moderni, riguarda ciò che la lega, a prescindere da tutto, al potere, l'infrapolitica fa riferimento al potere su un versante tutto negativo. Come se il potere in sé nella politica si ritirasse, come se smantellasse la sua azione, ridimensionandosi all'inverosimile. L'infrapolitica emerge e risalta come la politica del non-potere, una politica che si muove contro sé stessa. L'infrapolitica si basa sull'idea che il mondo sia formato dal niente, ipotizzando nuove modalità di definire altre strade che consentano di contrastare lo sfruttamento e la sofferenza dei diseredati.

Il critico letterario Alberto Moreiras ha concettualizzato questo fenomeno come qualcosa che nasce dal fallimento di tutti gli interrogativi, di tutte le domande etiche senza risposta riferite alla politica. Come qualcosa che nasce dal bisogno umano di auto-rivelarsi, senza un inizio e calcolo alcuno. Possiamo ipotizzare che, in modo sfumato, *Joker* e *Parasite* proponano una soluzione infrapolitica pensando al mondo dei diseredati nell'attuale sistema politico?

Per rispondere a questa domanda, in *Joker* è utile fare riferimento al mondo dei fumetti. *Joker* infatti è un personaggio creato da Bill Finger, Bob Kane e Jerry Robinson, introdotto nell'aprile 1940 del primo numero del fumetto *Batman*, pubblicato dalla DC Comics.

Nel corso degli anni il personaggio è stato oggetto di numerose rivisitazioni diventando uno



Gotham City

dei cattivi più riconosciuti della cultura popolare, il perfetto nemico di Batman.

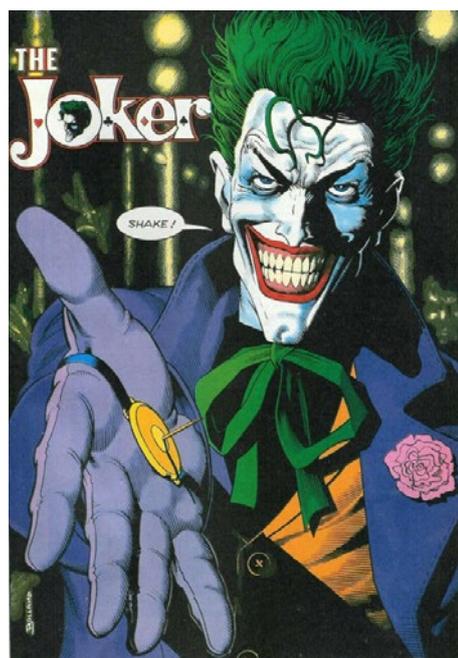
Questa figura è segnata dal carattere psicotico, dalla sua indole a progettare azioni orientate al male e da una presunta componente anarchica tesa a distruggere i valori della società. È interessante sottolineare come nell'universo dei fumetti, con *Joker* salti fuori il mondo sotterraneo delle grandi città, Gotham City è anche questo. Una città che compare con tutta la mitologia della figura di Batman al pari della metropoli oscura e minacciosa, zeppa di criminalità in cui opera. Un tema, infatti, comune delle storie ambientate a Gotham City è la dilagante corruzione della politica, il discredito delle autorità e il degrado delle istituzioni cittadine. Il municipio di Gotham City e la stessa polizia appaiono come sistema corrotto in un nido di vespe. A partire dal modo in cui queste agiscono, se ne evidenzia il degrado dei valori democratici e dell'impotenza in cui la forza della legge si muove, in una realtà e in un mondo che non crede più alla sua autorità. In questo contesto, la figura di *Joker* risalta come vittima di un sistema che prova ad approfittare delle sue deficienze.

Il film di Todd Phillips propone delle differenze rispetto ai componimenti classici sviluppati dal mondo del fumetto.

La prima differenza è che nel film il personaggio di *Joker* pretende di essere l'immagine stessa dell'origine del caos e della rivolta, incarnati propriamente dalla sua figura. In questa storia, Bruce Wayne, *Batman*, non appare come un suo diretto antagonista, perché gli eventi narrati sono ambientati prima della creazione di *Batman*, quando Bruce Wayne era ancora un bambino. Quando suo padre, Thomas Wayne, intendeva acquisire potere politico in Gotham City per liberare la città da

un paesaggio invaso dalla spazzatura oltre che dal disordine sociale imperante. Nonostante l'idea di una condizione di un mondo immaginario e di alcuni passaggi anacronistici, la città raccontata simboleggia un preciso momento storico. Per Todd Phillips, il paesaggio urbano disegnato sembra stabilire un chiaro collegamento con il nuovo panorama politico che governava gli Stati Uniti nel momento in cui veniva realizzato il film, quello proprio di un paesaggio dell'America repubblicana in cui iniziava a governare Donald Trump. Arthur/*Joker* è un clown considerato pazzo, è uno che continua a ridere per niente, fino a che questa risata non finisce per trasformarsi in un incubo. Arthur è un essere bipolare che riconosce la propria malattia mentale ma che riesce a trasformare la sua patologia in una risata. "Di che stai ridendo? Cos'è che ti rende così allegro?", gli chiedono alcuni che lui incontra, mentre *Joker* non smette di ridere. Nel tempo che Arthur racconta alcune barzellette annotate sul suo quaderno sporco in cui si prende gioco di tutto ciò che di più orribile circonda la società, non ha consapevolezza che si sta prendendo gioco di se stesso. Per *Joker* la risata non è un modo per ritrovare la felicità, né un modo che possa sembrare provocatorio. Ridere appare un gesto assurdo e pericoloso, quanto l'ossessione di Arthur di diventare attore assoluto di un *cabaret* la cui acquisizione della comicità non può che trasformarsi in tragedia. *Joker* di Todd Phillips non può essere visto come l'apologia di uno psicopatico o come quello di un leader antisistema, poiché Arthur non vuole essere leader di alcunché, la sua azione non appartiene alla politica ma all'infrapolitica. *Joker* non può emergere perché lui è sepolto dalle rovine del proprio sistema. Todd Phillips si muove all'interno di un'antica tradizione che parte dalla figura del giullare all'interno della corte, cioè come di qualcuno che viene considerato quale essere marginale della società, utile giusto a far ridere i potenti. A partire da questo, nel tempo si sviluppò la nascita del carnevalesco. Arthur/*Joker* si comporta proprio come il giullare di una corte nel programma televisivo di Gary Glitter, interpretato da Robert De Niro, che approfitta della sua presenza davanti al pubblico per dichiarare convintamente: "Non credo a niente. La mia vita è una commedia". Progressivamente, il giullare televisivo si ritrova catapultato in un vero carnevale che invade le strade e le piazze di Gotham City. *Joker* compie dentro di sé un'introspezione del carnevalesco che non è troppo lontana dal senso con cui il filosofo e critico letterario Mikhail Bakhtin (1895 - 1975) ne aveva analizzato il portato. Nel suo studio sullo scrittore François Rabelais (1494/5 - 1553), umanista, medico e frate francescano francese, considerato uno dei più importanti protagonisti del rinascimento francese, noto soprattutto per il romanzo *Pantagruel e il Gargantua*, Bakhtin considerava che nel Medioevo il carnevale appariva come il trionfo di una liberazione transitoria fuori dal controllo dominante, che fuoriusciva provvisoriamente

segue a pag. successiva



Il Joker - un supercriminale immaginario creato da Bill Finger, Bob Kane e Jerry Robinson

segue da pag. precedente
dai rapporti sociali gerarchici, dai privilegi, regole e tabù. Il carnevale scardinava ogni perpetuazione e normalizzazione, indicava un altro possibile futuro. I protagonisti del Carnevale erano giullari e clown che "incarnavano una forma di vita speciale, reale e ideale". Nel Carnevale, la parodia collettiva della vita ordinaria che occupava le piazze diventava una sorta di visione del mondo che si univa grazie alle risate del popolo.

La critica ha paragonato *Parasite* di Bong Joon-ho a *La cérémonie* (Il buio nella mente, 1995) di Claude Chabrol, cosa che anche lo stesso regista ha riconosciuto in diverse interviste, esplicitandolo poi chiaramente nel momento di ritirare la Palma d'Oro al Festival di Cannes: "Mi sento molto grato, sono sempre stato ispirato dal cinema francese. Tutti i miei ringraziamenti vanno a Henri-Georges Clouzot e Claude Chabrol!". *La cérémonie* racconta la storia di una ragazza analfabeta, Sophie Bonhomme, interpretata da Sandrine Bonnaire, che fa amicizia con la postina Jeanne, interprete Isabelle Huppert, sulla quale pende un'accusa di aver ucciso sua figlia. Entrambe progettano una vendetta in casa della famiglia Lelièvre, nella quale lavora come domestica Sophie. La famiglia Lelièvre incarna tutti i valori dell'alta borghesia provinciale. In questo caso, la lotta di classe emerge nel rapporto conflittuale tra padroni e lavoratrici, esaltato attraverso una tensione e una spaccatura irreparabile che sfocerà in un autentico massacro. Appare strano, però, usare questa terminologia tutta marxista di fronte al film del regista coreano Bong Joon-ho, soprattutto se si tiene conto che si tratta di un'opera su personaggi che vivono al livello più basso della

società, considerati dalla storia come gli ultimi del sistema sociale. Il film racconta cosa succede dal giorno in cui il figlio della poverissima famiglia si spaccia per essere un laureato in inglese, cosa che gli consentirà di trovare un lavoro insegnando la lingua a una ragazza di famiglia molto ricca. Da questo momento in poi, i membri della famiglia Kim elaborano una strategia per introdursi nel mondo dei ricchi, destabilizzarlo e sfruttarne la loro ricchezza. Se cerchiamo il significato del termine parassita nel dizionario, scopriamo che esso si riferisce all'esistenza di un organismo

scherno della nuova famiglia che loro ospitano. Di converso, il film tratteggia la forma di questa classe operaia come se si trattasse di un ceto turpe e irresponsabile, in possesso di spregevoli vizi morali, con comportamenti etici riprovevoli e caratterizzata perfino da un loro sgradevole odore ripugnante. È una forma di classe sociale dedita all'inganno, che imbrogliava nelle relazioni sociali e che combatte per impadronirsi di piccoli spazi di potere che le consentano di sopravvivere con maggiore comodità. Bong Joon-ho sembra voglia indicarci che si sia davanti a una classe operaia senza valori morali, preoccupata solo dell'usurpare il posto del suo prossimo, non potendo ricevere alcuna opportunità dal sistema sociale. Nel finale del film sembra chiaro che se la classe sociale subalterna fallisce nei suoi obiettivi, è solo a causa dei propri errori, mai a causa del blocco o dell'azione esercitata da quanti sul piano sociale stavano più in alto di loro. Di coloro, cioè, che sono stati ingannati e aggirati, approfittando dei loro stessi privilegi senza che se ne rendessero conto. La classe borghese non è descritta in *Parasite* come un'élite che può essere messa in discussione per i loro errori, vizi o mal-



vivente che invade un altro organismo sfruttandone la vitalità e l'energia. La lotta di classe propriamente intesa, e per come era stata originariamente concepita, indicava le classi superiori come il ceto parassitario. Il concetto marxista del plusvalore si basa sull'idea che i benefici che la classe superiore acquisisce derivino dallo sfruttamento dei subalterni. Il plusvalore rende chiaro che i veri parassiti sono i potenti. La classe superiore è quella che si nutre della vita, delle fatiche e del sacrificio delle classi più povere. Nel film *Parasite*, la lotta per il potere è rappresentata a livello simbolico dall'architettura. Il seminterrato inondato dall'acqua piovana della famiglia Kim è stretto, tetto, costruito su diversi livelli dove, infine, risalta il gabinetto come fosse un altare innalzato alla miseria. In netto contrasto, la casa della nuova famiglia si caratterizza per la sua ampiezza, per il rapporto esistente tra le grandi vetrate e la vista sull'ambiente esterno naturale, per la sua luminosità e per la pulizia estrema dello spazio. All'interno di catacombe presenti in questa grande dimora si trova un labirinto. Le catacombe sono lo spazio utilizzato per la sopravvivenza clandestina in cui è consentito vivere ad altri esseri umani, ai nuovi topi della società. *Parasite* non rappresenta le classi superiori come classi disumanizzate, ma le osserva come se fossero classi virtuose, prive di cattiveria morale, generose quando si tratta di concedere lavoro, che condividono il loro benessere materiale e la loro ricchezza. La condizione ordinaria di questa famiglia la porta ad essere ingenua e vittima delle menzogne, delle sceneggiate e dello

vagità. Ma che cos'è che provoca una rivolta così rabbiosa dei poveri? Da dove proviene la lotta per occupare una posizione privilegiata rispetto all'essere semplici servitori dei ricchi? In *Parasite*, la rivolta è una ribellione intesa a migliorare la propria condizione di vita, per salire dalle catacombe alla superficie. Ciò che Bong Joon-ho critica non è la classe superiore, ma è il disordine sociale che esplode quando le mostruosità – e il parassitismo – diventano una modalità di sopravvivenza nelle classi svantaggiate. Queste si sentono anche legittimate a dover condividere la ricchezza, per cui la loro azione mira solo a mettere in crisi l'esistenza di chi vive meglio di loro non curandosi della miseria del mondo. Questione che coinvolge direttamente il comportamento dei ricchi, i quali con il loro atteggiamento negano la realtà sociale esistente. Todd Phillips e Bong Joon-Ho hanno finito per dirci tutto questo in un momento in cui i sogni, le utopie e le speranze hanno ceduto, in un'epoca in cui la metropoli è diventata luogo di malessere generalizzato abbinato a tanti sprazzi di follia. Il tempo della insurrezione è un tempo di esplosioni, ma è anche un tempo in cui non emerge alcuna alternativa sul futuro. Non siamo certamente nel tempo del nichilismo come negazione di ogni speranza, siamo invece in quell'altro territorio dell'inftrapolitica in cui si possono solo mettere in discussione errori riferiti a una visione egemonica della politica.

Àngel Quintana

* Traduzione dallo spagnolo di Marco Asumis

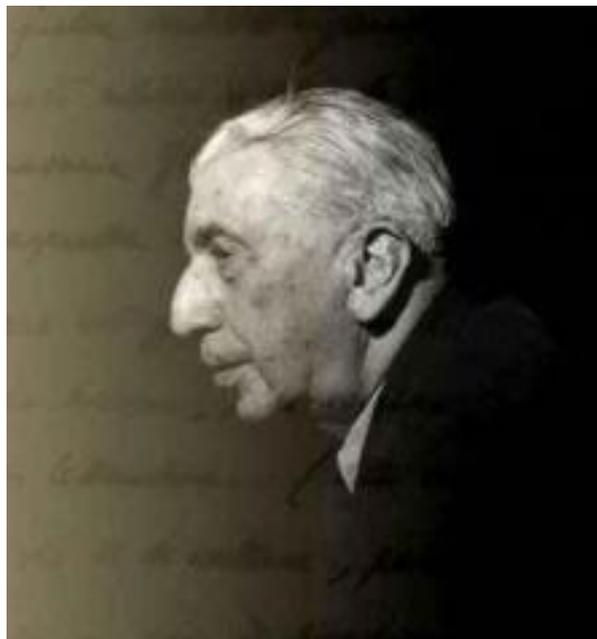


Realismo e socialismo in pittura secondo Umberto Barbaro



Stefano Macera

Gli studi d'arte novecenteschi hanno fortemente riconsiderato la pittura lombarda, per lungo tempo ridotta a episodio minore della vicenda espressiva italiana. In particolare, ne hanno individuato il tratto specifico in una forte tendenza al realismo. Una percezione diffusa risolve ciò nella valorizzazione delle novità caravaggesche, alla base di diversi svolgimenti dell'arte moderna. Ma per gli studiosi, così come per gli appassionati maggiormente inclini all'approfondimento, la questione è più articolata. Perché la spinta realistica precede di molto il Caravaggio, annoverando esempi di rilievo già nel XV secolo. E soprattutto, persiste assai oltre la morte di questa figura chiave della pittura occidentale, inoltrandosi nel pieno Settecento. Oggi, tra gli addetti ai lavori tali argomenti sono condivisi senza riserve, ma in passato non sono mancate obiezioni, formulate anche da critici di primo piano. Dal nostro punto di vista, è interessante rilevare che, tra coloro che si sono battuti per l'arte lombarda, figura pure Umberto Barbaro. Ai giorni nostri, questi è citato soprattutto in quanto teorico e critico del cinema, nonché come uno dei fondatori del Centro Sperimentale di Cinematografia. Ma, in virtù dell'ampiezza dei suoi interessi, egli ha fornito contributi di primo piano anche agli studi letterari e a quelli artistici. Sotto il secondo profilo, potrebbe essere scambiato per un mero seguace di quel Roberto Longhi



Roberto Longhi (1880-1970), unanimemente considerato tra i maggiori critici d'arte del XX secolo

che è stato il principale artefice della scoperta di un realismo padano. Tuttavia, lo scambio tra i due si presta a letture meno unilaterali. L'influenza longhiana sul Barbaro scrittore di cose d'arte risulta evidente ma,



Umberto Barbaro (Acireale, 1902 – Roma, 1959), teorico e critico cinematografico, non fece mancare il suo qualificato apporto al dibattito artistico

quando insieme hanno realizzato i documentari su Carpaccio e Caravaggio, è stato l'allievo a spingere in direzioni nuove il maestro. Portandolo, come sottolinea Gian Piero Brunetta nell'introduzione a *Neorealismo e realismo I*, a una maggiore attenzione alle implicazioni sociali dell'operato degli artisti. Una svolta non da poco per un critico, il Longhi, che viene ricordato dai più come esclusivamente concentrato sulle questioni formali. Ma torniamo alla battaglia critica di cui sopra. Il modo in cui ha coinvolto Barbaro è benissimo esemplificato da uno scritto del 1955, dedicato a Fra Galgario² (1655-1743). A originarlo è stata una mostra dedicata, nella nativa Bergamo, a questa singolare figura di ritrattista e frate laico. Le osservazioni che vi si ritrovano colpiscono per puntualità e profondità, anche quando scaturiscono dalla polemica con Leonardo Borgese, valente pittore e critico del principale quotidiano della borghesia nostrana: il *Corriere della Sera*. Fiero oppositore della linea di Longhi e altri, questi la liquidava in quanto "ben strana mania". Consistente, a suo dire, nel "voler stabilire ad ogni costo



Giuseppe Ghislandi, successivamente Vittore Ghislandi, detto Fra Galgario, Autoritratto, 1732, Bergamo, Accademia Carrara

un tradizionale antico realismo lombardo, e di voler quindi mostrare, come realisti, come illuministi, come socialisti, dei pittori che non se lo sognano affatto". Nel rispondere a quello che definisce "pontefice massimo della critica quotidiana", Barbaro difende con energia la rilettura della vicenda artistica italiana in corso, salutandola positivamente la retrocessione "di alcuni dei valori tradizionali in pro di altri". Certo, si lascia andare a frecciate figlie del suo tempo, arrivando a indicare in Borgese "un critico per industriali". Ma vince il duello a distanza quando torna sulla cosiddetta "mania" di far passare per socialisti i pittori d'un tempo lontano.

segue a pag. successiva

1 Umberto Barbaro, *Neorealismo e realismo I: Letteratura e arti figurative*, Editori Riuniti, 1976.

2 Umberto Barbaro, *Fra Galgario*, articolo in principio uscito sulla rivista *Il Contemporaneo*, poi inserito nella raccolta *Neorealismo e realismo I*.

segue da pag. precedente

Perché la questione non è quella di attribuire loro uno specifico orientamento politico-ideale. Il punto è un altro: "sono del socialismo, e dal socialismo vanno rivendicati a se



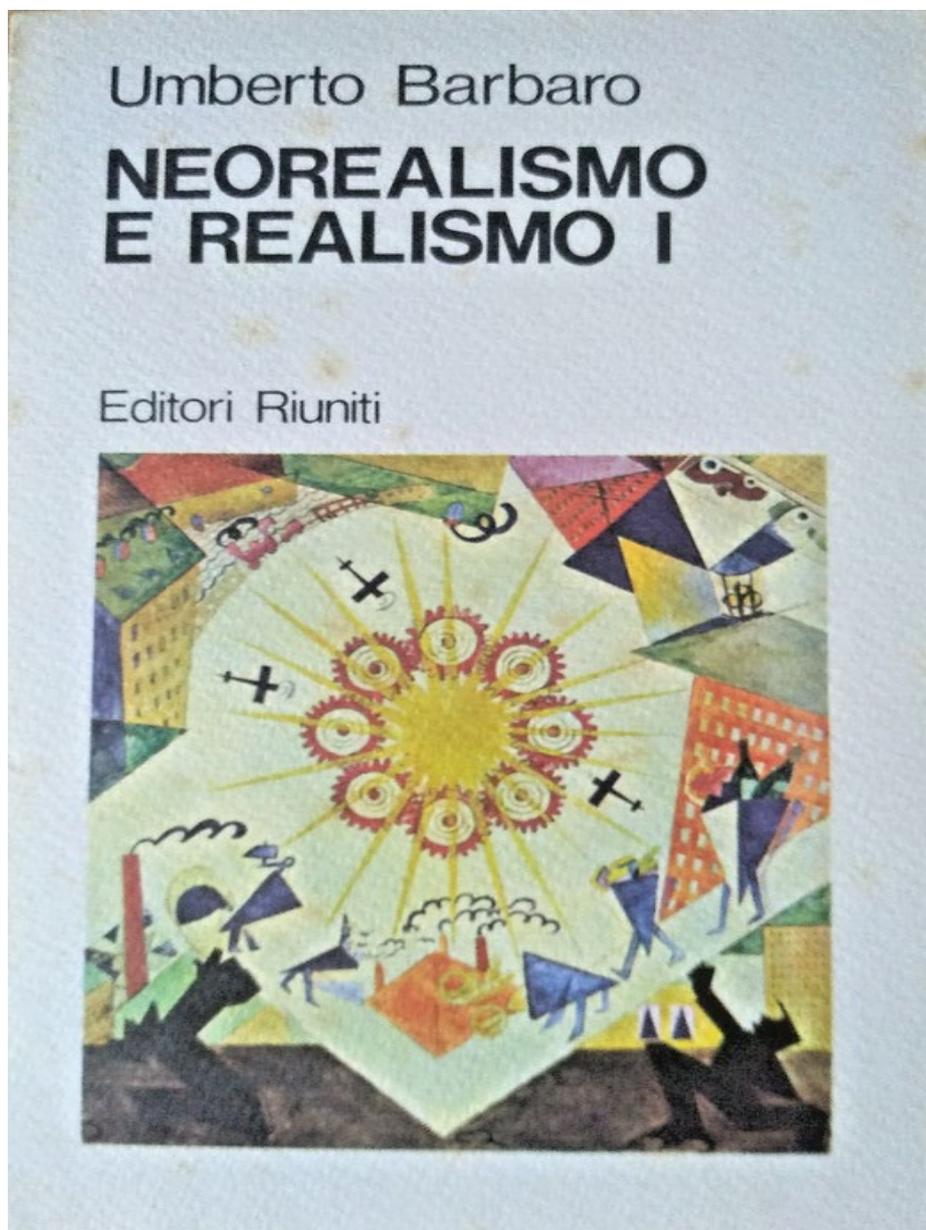
Leonardo Borgese (1904-1986), valente pittore e critico d'arte, si oppose con decisione alle riletture dell'arte italiana proposte dal Longhi

ancora più pronte ad acciuffare e stringere che non ad unirsi nella preghiera". Tale analisi concreta lo pone nelle condizioni di controbattere meglio al Borgese, che aveva sprezzantemente definito Fra Galgario "un adulatore, un agghindatore, un paludamentatore", decontestualizzando la sua efficace resa di vestiarî raffinati. A ben vedere, "i famosi paludamenti, e gli orpelli e il girovagare di panneggiamenti di raso e broccato" che "avvolgono le figure della classe nobile", per il pittore non sono un fine in sé. Vanno collocati in opere in cui i "volti" sono "ironizzati finemente nella loro sfatta sensualità e nella distrazione gaiamente imbecille di una classe al tramonto". Oggi, peraltro, il risvolto critico di siffatta ritrattistica risulta comunemente accettato dai critici. Ma quel che rileva di più è che, muovendo dall'artista in questione, Barbaro riferisce di un realismo che "non dà documenti crudi, ma preziose, insostituibili

testimonianze, in una ricca gamma di tipi, della situazione dell'epoca e perfino di precisi rapporti umani". D'altronde, compito dell'arte realista non è raggiungere quella resa fotografica che tanto piace all'odierno pubblico delle mostre. Né soffermarsi più del necessario sugli aspetti miseri e squallidi dell'esistenza, col rischio di trasformarli in occasioni di spettacolo. La sua funzione è un'altra, persino più stimolante per le singole personalità creatrici. Quella di scavare nelle pieghe del reale, facendo affiorare, oltre ogni apparenza, i tratti qualificanti di una società. E' qui, forse, che risiede il principale punto di contatto con il socialismo. In effetti i propositi di quest'ultimo, coincidenti con la liberazione dalle catene di gran parte dell'umanità, non potranno essere mai attuati senza una comprensione profonda, non più ideologica, di quel che accade nella vita associata.

Stefano Macera

stesso, almeno come precedenti, tutti i valori effettivi dell'arte e della cultura, di ogni tempo". Quale lontananza dall'iconoclastia di certi intellettuali rivoluzionari degli anni '70 o di altri periodi segnati dalla contestazione dell'esistente! Chi vuole trasformare il mondo, non necessariamente deve rinnegare tutto il passato. Anzi il socialismo, ideale altissimo di emancipazione umana, rivolto in particolare agli sfruttati e agli oppressi, non può non raccogliere l'eredità delle più avanzate produzioni espressive d'ogni fase. Le quali, del resto, si sono sempre scontrate con le spinte conservatrici presenti (o dominanti) nella società. Per dire, era opinione di Barbaro che la rivoluzione caravaggesca avesse avuto conseguenze più dirimpenti in area olandese e spagnola che non in Italia. Qui, "l'opera di reazione della Controriforma" ne aveva mitigato gli effetti. In sostanza la cultura cattolica, pur ridefinitasi per fronteggiare l'ascesa protestante, non poteva certo avviare gli artisti sulla strada della ricerca del vero e dell'adesione al dato naturale. Semmai chiedeva loro di contribuire alla persuasione dei fedeli, ovvero a una finalità cui si prestò fortemente il barocco trionfante. Attenzione, però: queste considerazioni, dall'evidente portata generale, non nascono da un semplice partito preso. Barbaro le opere d'arte le sapeva osservare, cogliendo con acume il significato del più minimo dettaglio. Confrontandosi con i ritratti di Fra Galgario, egli ne restituisce sia gli elementi comuni sia i tratti differenzianti, attraverso descrizioni tanto fulminee quanto incisive. Per esempio, citando il *Ritratto di giovane con scultura*, asserisce che il pittore "ci dà un modello appagato nella sua sensibilità d'artista". Laddove, a suo avviso, una *Figura di giovane prelado* ci "dice chiaramente di aver rinunciato troppo presto alle pompe mondane e di Satana mentre la bocca ancora ride alla vita e le mani nervose sembrano



Umberto Barbaro "Neorealismo e realismo I" pubblicato nel 1976 da Editori Riuniti

Alain Delon (1935- 2024)

"Devo tutto alle donne, ho fatto questa carriera per loro"



"La prima notte di quiete è la morte, perché è la prima notte in cui si dorme senza sogni".

Daniele Dominici (Alain Delon) in risposta alla domanda di Spieder (Giancarlo Giannini): "Perché la morte è la prima notte di quiete?"

"La prima notte di quiete" (1972) di Valerio Zurlini

Horizon: An american saga, di Kevin Costner

Come posso io odiare John Wayne e poi amarlo teneramente quando prende improvvisamente in braccio Natalie Wood negli ultimi minuti di *Sentieri selvaggi*?
Jean-Luc Godard



Tonino De Pace

Nella prefazione dell'edizione del 1957 de *Il western* (editore Cappelli), di Jean-Louis Rioupeyrou e André Bazin, lo stesso Bazin scrive: *Il western è il solo "genere" cinematografico le cui origini si confondono quasi con quelle del cinema (...)*. La ragione di questa condivisibile ve-

rità sta proprio nella natura di questo cinema che, come accade per la tragedia greca antica, raccoglie in sé tutti i sentimenti umani, in un primo di emozioni che faticano a rincorrersi, tra amore, odio, speranza, dolore, sapienza, altruismo e devozione. È infatti nella stessa prefazione che poco più avanti il pensatore e studioso francese aggiunge: *Così, alla base del western, si trovano riunite l'etica dell'epopea e della tragedia. Nel concetto corrente, il western è epico per la condizione umana dei suoi eroi, per la leggendaria gamma delle loro gesta.*

È proprio su questa leggendaria gamma delle gesta degli uomini del west che John Ford ha creato il suo grande cinema, quello degli spazi aperti – e a proposito di citazioni è proprio il regista americano ad avere detto: *Amo l'aria aperta, i grandi spazi, le montagne, i deserti (...)* *Mi piace assaporare il profumo onesto dell'aria aperta. È un bisogno per me.* - divenuto epico, insieme al suo autore, proprio per la irripetibile sensibilità che gli ha permesso di trasportare dentro le immagini dei suoi film quest'epica, questa tragedia, quel mito divenuto vivente e immortale, anzi in alcuni casi creandolo come *topos* eterno dell'esistenza. Il cinema successivo e pre-sessantottino di Monte Hellman ne costituisce esplicita conferma. Il western così diventa palcoscenico di confronto tra coraggi e paure, tra la ruvida essenza della vita e il rimpianto eterno per una terra promessa, per una frontiera irraggiungibile.

Ci pare che questo sia il western nel suo anelito diviso tra conquista e abbandono, tra coraggio e pietà e che l'occhio di maestri come Ford o l'*alieno* Leone che dell'epopea aveva assimilato, pur da straniero, ogni dettaglio, lo abbiano reso in ogni sfaccettatura. Il resto lo



hanno fatto gli altri, quell'arcipelago autoriale e artigiano che ha contribuito a pieno titolo a fare grande quell'epica da Boetticher, a Daves, da Sturges a Mann, fino alla sublimazione metafisica nell'elaborazione dei complicati anni '60 del secolo scorso ad opera del già citato Monte Hellman.

L'insufficiente excursus sul genere che, grazie a ben altre capacità, ha fatto consumare davvero fiumi di inchiostro riversato nei testi letterari che hanno affrontato il western come genere fondante del cinema, come terreno di confronto e soprattutto come genere in cui si sanano le contraddizioni, dimostra la ricchezza dei temi che questi film hanno affrontato nel tempo e che continuano a macinare senza sosta. Dimostrano anche l'indubbio fascino che queste storie di rivincita esercitano sul pubblico, anche su quello ideologicamente più distante da ogni facile seduzione, come dimostra la frase di Godard.

Un genere sicuramente dai tratti imperialistici, ma paradossalmente anche dai tratti in cui si rinviene la possibilità di una vendetta sociale delle classi subalterne. Insomma il western porta con sé le contraddizioni che lo fanno vivere, nonostante tutto, uguali e speculari a quelle che vive il pubblico che ama il genere, saltando ogni steccato ideologico e politico che vuol dire eludere quell'imperialismo sottile, quell'idea

terra come conquista, quell'idea di frontiera come espansione e quei mondi senza legge, dove la legge è del più forte. Anche il pubblico politicamente orientato sa eludere questi canoni di genere e vivere i film come un'esperienza di vita.

Per altro verso questi film in quella messe cinematografica infinita, sono serviti a delineare i tratti degli States, ma servono anche per riflettere sulla sua radice proliferante, un ceppo dato continuamente per morto, ma che ad ogni nuova stagione sembra rinascere gettando nuovi germogli. Il western, quindi, sotto apparenti nuove vesti, sembra rifiorire e quindi rimorire in un alternarsi di storie che sembrano tutte uguali, tra la polvere e il sudore, tra il sangue e la morte, ma che in fondo uguali non sono perché il western raccoglie le storie della vita, come tutto il grande cinema, e le vite per quanto possano assomigliarsi, alla fine sono tutte differenti.

È su questo retroterra solido e immarcescibile che Kevin Costner ha fondato la sua autorialità registica, è su questa epopea immortale che il suo cinema, quello da lui diretto – ma per certi versi anche quello di cui è stato solo attore – si è mostrato in tutta la sua malinconica essenza di cinema perduto, anche fuori tempo, ma tenacemente ancorato ad una volontà

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente
ricostruttiva che per certi versi ha del commovente.

Riepiloghiamo i suoi titoli: l'esordio avvenne nel 1990 con *Balla coi lupi*, *L'uomo del giorno dopo* è del 1997, *Terra di confine - Open range* è del 2003 e, infine *Horizon: An american saga* è di quest'anno, con la prima parte, sulle quattro previste, già in sala.

Si tratta di tre western espliciti, pienamente veri western, appartenenti al genere e l'altro *L'uomo del giorno dopo* quasi un para-western con quell'anima fondante della Nazione americana tanto più forte e radicale da sembrare quasi un prequel del western tanto forte è il senso identitario sotteso nella storia e nei suoi personaggi, oltre che nel clima da nuova frontiera che si respira nel film.

D'altra parte il pensiero dell'attore-regista sul western è quello sintetizzato nell'intervista rilasciata al festival di Cannes in occasione della proiezione della prima parte del suo nuovo film nella quale si legge tutta l'attenzione che l'autore rivolge al western come strada maestra del proprio fare cinema: *Horizon è esattamente ciò di cui voglio che il mio cinema parli. (...) Abbiamo la tendenza a pensare ai western come film semplici, ma non lo sono affatto. Vivere a Parigi o a Los Angeles è semplice, ma non nel West. Le persone avevano problemi veri, non condividevano la lingua, c'erano armi ovunque e nessuna legge. Quando Hollywood fa western semplici, li trovo banali, per niente attraenti. Un buon western deve avere un livello di complicazione, ci deve essere qualcosa in gioco, deve avere compassione, epica, scontri a fuoco e umorismo...»¹.*

Se ne deduce che Costner abbia sempre soltanto lavorato su queste tensioni dettate dalla storia e dal suo essere profondamente identificabile come attore e come regista in quel flusso della storia del cinema che ha raccontato la creazione del sentimento degli Stati Uniti, il loro progressivo consolidarsi, la loro immediata riconoscibilità in una più larga accezione della storia come evento continuamente immanente anche nel presente. È proprio vero che negli Stati Uniti ogni evento sembra l'inizio o la fine di un western, colorando di mito, dunque, anche la storia contemporanea, quella che ci appartiene. In fondo anche l'attentato a Trump diventa un western con la salvezza dell'eroe e l'iconica fotografia paragonabile a quella per la quale Eastwood ha fatto *Flags of Our Fathers*. La conquista, la frontiera, la rivincita su un mondo ostile diventano il carburante di quest'anima incendiaria che ha il western. Trump se ne è appropriato e quella fotografia, come molte altre nel tempo, segnerà quei sentimenti che appartengono all'eroe solitario e invincibile, una specie di cavaliere della valle solitaria come nel quasi omonimo film del 1953 di George Stevens.

Non è un caso dunque che Costner, il cui cinema è intriso di questi valori, sia anche l'anima di *Yellowstone*, la serie televisiva che traduce in

un linguaggio più al passo con i tempi la malinconia di un'epoca perduta e la caparbia volontà di John Dutton, il capo famiglia della stirpe, di restare ancorato a valori e tradizioni reinterpretandoli in chiave politico-capitalista in una ennesima corruzione genetica di



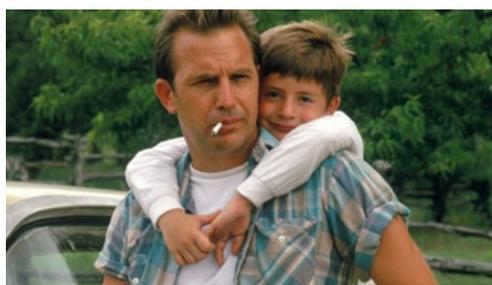
"Balla coi lupi" (1990) di Kevin Costner



"L'uomo del giorno dopo" (1997) di Kevin Costner



"Terra di confine - Open Range" (2004) di Kevin Costner



"Un mondo perfetto" (1993) di Clint Eastwood

quello che era stato il sincero afflato del western classico.

Horizon: an American saga già dal titolo riafferma il valore edificante di un pensiero e quasi di una ideologia, titolo a suo modo definitivo così come definitivo vuole essere quel film, come giustamente rileva Aldo Spiniello su "Sentieri selvaggi".

In questa sua veste di film che sembra venuto da un altro pianeta a rinverdire amori cinefili delle matinée domenicali, *Horizon* mostra, in questo primo capitolo, tutto il suo armamentario di spunti narrativi che diventano altrettanti corpi narranti di ogni western che si rispetti. Il cattivo, qui raddoppiato nelle vesti

dei fratelli Saykes, il buono soccombente, qui molti buoni soccombenti, la donna redenta, la donna non redenta, ma in fondo sincera, gli immancabili nativi americani dotati di una saggezza pragmatica e violenta, i cercatori d'oro, l'uomo bianco, il cavallo compagno di vita e morente, il bambino che diventa adulto, la carovana in cerca di una terra migliore, l'intellettuale deriso, il desiderio sessuale represso e soprattutto l'uomo bianco tranquillo che sa il fatto suo e vuole farsi i fatti suoi ma che, come il Cavaliere bianco di Proietti, non bisogna disturbare e soprattutto provocare perché maneggia la pistola meglio di chiunque altro e stende tutti quelli che gli rompono le scatole senza pietà. Il suo passato è oscuro, ma drammatico, la sua sapienza è infinita come la sua generosità e il suo altruismo è quasi evangelico. Quest'uomo è nel film Hayes Ellison, e lui è Kevin Costner in una identificazione necessaria tra l'eroe e la scena, così come accade sempre e così come già Eastwood in *Unforgiven*. Un personaggio che ha accompagnato Costner per parecchi anni, una figura che è divenuto il suo alter ego e tanto forte sentiva quel legame che uno dei suoi figli si chiama Hayes.

È per queste ragioni che forse un capitolo a parte andrebbe scritto per l'attore americano. Servirebbe ad indagare a fondo sulle ragioni di questa impresa titanica, in fondo così poco compresa dal pubblico italiano con un drammatico flop a botteghino da consigliare i distributori a fare slittare - a quando non si sa - l'uscita della seconda parte del film che era prevista per il mese di agosto. Un flop tra l'altro immeritato in queste dimensioni.

Ma tornando al tema del film e del suo autore soprattutto, non va dimenticato che Costner è stato l'iconico interprete di *Un mondo perfetto*, forse una delle vette del cinema di Eastwood (già fatto di vette più che rispettabili), un film che, al di là dei propri meriti, rappresenta un ideale passaggio di testimone tra eredi di un passato cinematografico in quella versione buona in cui sia Eastwood, sia Costner hanno sempre declinato i propri personaggi che sembrano sempre drammaticamente fuori tempo in un mondo di cattiverie e sorpresi.

Non si discosta da questa condizione Hayes Ellison nella riproduzione di quell'eroe silenzioso e paziente che tanta terra e sudore e sangue ha visto e sofferto per arrivare ad una sorta di taciturna saggezza che diventa la misura della sua vita.

È questa misura del western per l'attore e regista americano, l'idea di un mondo complesso e imperfetto, l'idea di una storia infinita che non finirà mai di appassionare chi abbia voglia di sentire i racconti dei sentimenti ruvidi e immediatamente riconoscibili dei protagonisti di quei film.

In altre parole anche Costner come Ford vorrebbe poter dire come si chiama e che nella vita fa western.

¹ Da: <https://hotcorn.com/it/film/news/horizon-an-american-saga-kevin-costner-intervista-cannes-cinema-film/>

I fantasmi d'autunno



Natalino Piras

Quando ero poeta di strada vedevo i fantasmi uscire dai cespugli, *tuppas* si dicono in sardo, una significanza di bosco, di foresta, di selva. Era il culmine dell'estate che proiettava l'autunno. Potevano essere il cuore di luglio, tutto quanto di instabile genera la calura, oppure un agosto che non finiva mai e ignorava il confine di settembre come tempo insieme della raccolta e di inizio dell'anno contadino e pastorale. Settembre è in sardo *capitanni*, *cabidanne*, *cabudanne*, dal latino *caput anni*.

Erano fantasmi di terra e fantasmi che uscivano dalle acque del fiume che costeggiava l'orto, dalle messi tagliate, dai fuochi controllati intorno a un enorme albero di noce, dai bagliori notturni della cenere dove avevamo abbrustolito le pannocchie di granturco. Erano fantasmi familiari nonostante fossero carichi di terrore e tremore, sagome danzanti che l'immaginario ritagliava dai racconti per bambini e gente grande, *Sa mama 'e su sole* che usciva sulla punta di mezzogiorno, e *S'Erkitu* del cuore della notte, uomo trasformato in bue muggente forte pena, costretto in una torma di altri diavoli corazzati di fuoco e catene. Come gli orchii di tutte le narrazioni, attraversanti i Sentieri dei Morti nel *Ritorno del re* (*The Return of the King*, 2003), terzo episodio del *Signore degli anelli* (*The Lord of the Rings*) di Peter Jackson, da Tolkien. I Morti sono sagome di gas azzurro, condannati a vagare in eterno senza pace per non essere accorsi in aiuto a Isildur, pena da cui li libererà Aragorn dopo che questi fantasmi riusciranno indispensabili per sconfiggere le armate di Sauron nella battaglia di Minas Tirith.

L'autunno addensa il Medioevo come tempo storico e come tempo ciclico, ritornante, come termine di paragone di cui né arte, né pittura, né letteratura né cinema possono fare a meno. È un Medioevo dove i fantasmi sono sempre nostri contemporanei. Cerco di raccontare questa immanenza nel libro *Brujas* (2006). *Brujas* vuol dire streghe, caccia alle streghe. Regge la narrazione l'instabilità dei fantasmi, il loro apparire e scomparire, la loro sostanza, che è quella di cui sono fatti i sogni. Buoni e no. Liberatori e opprimenti. Significativo *su garriatore*. È colui che carica, che opprime. *Garriatore*, uno degli appellativi del demonio in sardo, è l'incubo dentro il sonno. Sta lì, faccia da puffo che a un certo punto assume ghigno diabolico, essenza del niente che avanza a riempire l'intera scena dell'incubo. Quanto più è impalpabile tanto più carica di peso. Tu senti il fruscio di *garriatore* che sale le scale come *Dracula*, il vampiro inventato nel 1897 da Bram Stoker ispirato a Vlad l'impalatore, è strutturante l'intera storia del cinema, dal capolavoro del muto *Nosferatu* (1922) e tutti i remake sino alla versione (1992) di Francis Ford Coppola.

Garriatore è il dolore del tuo stesso spirito che



"Nosferatu il vampiro" (1922) di Friedrich Wilhelm Murnau

si fa giro di vite, il vuoto come attrazione. Precipiti dentro la tentazione del male, *sa tentassone* si dice in sardo. Surplus di peso è la tua impotenza, l'urlo si strozza in gola. Ti svegli ma rimane l'incubo. Viene in mente un sonetto di Andreas Gryphius, grande poeta e drammaturgo tedesco del Seicento, al tempo della Guerra dei Trent'anni e delle persecuzioni religiose. Dice, con linguaggio da visionario barocco, scorgendo paesaggi di colore fosco, rivolgendosi a un «voi» che è poi un «noi»: *sbagliate nello stare desti e sbagliate anche nel sonno*. Così *garriatore* 400 anni fa. E oggi? Dice uno che di nome fa Felice Tenero e che nonostante tutto vede spazi di luce in questo tempo: «Se non hai mai vissuto il pericolo della guerra, la solitudine di essere carcerato o l'afflizione della fame, stai meglio di 500 milioni di esseri umani, se ti sei alzato questa mattina con più salute che malattie, allora tu hai più fortuna di milioni e milioni di persone». Oltre *garriatore*, là sta la speranza. Ma bisogna riuscire a vederla.

Insistendo sulla caccia alle streghe, le *brujas*, dice un mio alter ego da romanzo, Malcom Loyola, che per loro l'autunno ha un impatto

visivo. Un paesaggio che sembra dipinto da Bruegel e da Bosch messi insieme, dove è già inverno di acque gelate con sopra bambini e bambine che pattinano. Non c'è una dimensione dell'infanzia, quanto invece un presagio di roghi. Chi sa quante di quelle bambine e bambini saranno *bruja*s et *bruja*s. Vecchie buone per il rogo come quella del film *Dies irae* (1943) del danese Carl Theodor Dreyer che apre proprio con bambini e bambine che a torma invocano il fuoco per la strega, quando già l'autunno del Medioevo era cronologicamente finito. *Dies irae* è ambientato nel 1623 ma è prima di tutto una dolente parabola sull'intolleranza e la superstizione, girato mentre i nazisti occupavano la Danimarca. Nell'autunno del Medioevo c'erano il passato e i prodromi. «L'autunno è la stagione in cui sembrano esasperarsi tutte le fecondità e tutte le contraddizioni della natura. Si manifesta a nudo, senza maschere, l'esaltazione delle tendenze profonde di un'epoca». Così, al tempo della peste, riflette Malcom Loyola, citando chi sa chi, aggirandosi tra i contagiati, fingendo che il Covid lo avesse attaccato.

segue a pag. successiva



"Dies irae" (1943) di Carl Theodor Dreyer

segue da pag. precedente

Tanti ne ardevano, di roghi, nell'autunno del Medioevo. Nel 1320, l'inquisitore Bernardo Gui, quello del *Nome della rosa* (1980), il romanzo di Umberto Eco e il film (1986) di Jean Jacques Annaud faceva recitare a streghe ed eretici una formula di abiura, dopo che erano passati nella fabbrica della tortura e magari in attesa della forca, della scure e del fuoco: «Abiuro tutti gli errori e le eresie che contraddicono la fede cattolica di Nostro Signore Gesù Cristo». Errori e cose ereticali erano l'adorazione di immagini non sacre, magie e sortilegi, ostie, acqua benedetta e olio santo utilizzati fuori dall'ambito sacramentale. Bernardo Gui imponeva ai notai di trascrivere degli interrogatori solo le parole che riguardavano la questione al momento dibattuta. Le parole trascritte dovevano ben essere capaci di dire la «Verità», quella che rivelava la «*practica inquisitionis heretice*». Se non c'erano prove bisognava inventarle. Dopo Bernardo Gui, più di un secolo dopo, nel 1437, lo stesso papa Eugenio IV promulgò una bolla indirizzata a tutti gli inquisitori, deplorando che tante persone praticassero numerose forme di magia, adorassero gli spiriti malvagi e stringessero patti con loro. In conseguenza di ciò dovevano essere arrestate, trascinate davanti ai tribunali dell'Inquisizione e, «col soccorso dei locali vescovi, processate in base al diritto canonico, dopo di che le si sarebbe dovute punire».

Una maniera per uscirne indenni, dice Malcolm Loyola a Virna Muscu, fingendo di essere rinsavito, era il riso dei folli.

Quanti folli nell'autunno del Medioevo, quanti giullari, quanti nani e giganti, quanti Gargantua e Pantagruel, e Baldus, e Morgante e Margutte, sino al re dei re dei senza senno: Don Chisciotte. Ma siamo già nel Seicento, fuori dal Medioevo, il secolo Cervantes ma pure di Shakespeare e Lope de Vega che di tutta questa umanità dolente di savi e di pazzi, ma pure di rivolte sanguinarie contro tutte le istituzioni del potere dell'Inquisizione, sepperò come renderne testimonianza nei loro romanzi, nel loro teatro della vita e della morte. Nel Seicento ardevano sempre i roghi ma i *brujos* e le *brujas* resistevano: non volevano rendere lo spirito, specie all'inquisitore. Avevano la vita come fine.

Poi il silenzio, un silenzio riempito di visioni, nei momenti di tregua che lasciava l'inquisitore.

Fuori, scampati ai sotterranei della tortura, nell'autunno della caccia alle streghe, si aggiravano i mendicanti, quelli che né la fame né la guerra né la peste erano ancora riusciti a mettere in durature catene. I mendicanti venivano messi alla berlina, nei paesi protestanti e in quelli cattolici. Non appartenevano più a nessuna comunità se non a quella del *campo brujo* che non è una comunità vera e propria ma un luogo di espiazione e di pena, un posto adatto per erigere forche e roghi.

Cinematograficamente, per tornare al cinema, al western come cinema americano per eccellenza dice il grande André Bazin, ci sono

due classici di John Ford, *Sentieri selvaggi* (*The Searchers*, 1956) e *Il grande sentiero* (*Cheyenne Autumn*, 1964), entrambi da opere letterarie, i romanzi di Frank S. Nugent e Mari Sandoz, che sono nella spina dorsale della questione. Nel primo, John Wayne è vent'anni che insegue fantasmi, l'altro è canto dolente della scomparsa della civiltà indiana, la perdita dell'innocenza originaria, «Il fatto che l'uomo bianco dica sempre menzogne, questione che più attuale non si può».

I fantasmi dell'autunno, anche di questo, che molto di avvicina all'estinzione della civiltà dell'uomo, è pervaso di *Canticos*, come scrivo in *Diari di Cineclub* ottobre 2018.

«La prima assonanza è con *Canticle*, quanto accompagna la dizione di *Scarborough Fair* di Simon&Garfunkel. *Canticle* è come una preghiera e richiama i nostri *canticos*, dentro e fuori la chiesa come luogo del sacro.

Ero sui vent'anni quando sentii la canzone all'Ariston di Nuoro. Avevo pagato regolarmente il biglietto e per questo, solo per risentire quella struggente melodia, vidi *Il laureato* (*The Graduate*, 1967, regia di Mike Nichols dall'omonimo romanzo di Charles Webb, 1963) per tutte le altre volte che lo replicarono. Me ne andai via, ultimo spettatore, che fuori era notte fonda. E dire che il film inizia con un altro capo d'opera, *The Sound of Silence* e ha come corpus narrativo *Mrs. Robinson* (Dustin Hoffman su un'Alfa Romeo Duetto diretto a Berkeley per riconquistare Katharine Ross) un tema importante e rivoluzionario come *Bella ciao*. *Cucù Mrs. Robinson*: chi se la scorda Anne Bancroft che seduce Benjamin destinato a rubare dall'altare, dove sta sposando uno che non ama, sua figlia Elaine.

Tanti anni fa, sul finire dell'estate, alla prima delle notti bianche, a Nuoro, con Nino Pericu e su tenore "Mialinu Pira" di Bitti, abbiamo messo su *Maghias*, opera di fantasmi incentrata su Don Marulfo (Dalton Trumbo- Garcia Marquez- Juan Rulfo nella formazione del nome)

che va alla cerca di Gavino De Lunas, struggente voce, il più grande *cantadore* a chitarra della tradizione sarda, combattente della Resistenza, uno dei martiri delle Fosse Ardeatine. La voce di Delunas, è registrata da un vecchio disco: *Si mi olto tottu in giru, bido solu abba e bentu, pro me tottu est ispaventu, chi mi brivat de respiru* (Se mi guardo attorno in giro, vedo solo acqua e vento, per me tutto è spavento, che mi priva di respiro). A un certo punto la cantica di Gavino si armonizza con *Mrs. Robinson* di Simon&Garfunkel e al ripetersi di *tip tiriri ti tiriri ti* tocca a su Tenore contrastarlo, con un *tippi tappa tuppone* di forte accento barbarico. Come a preludio del rimbombo cupo che si sente alle Ardeatine, uno dei 355 colpi alla nuca opera dei nazisti, e la voce di Pericu che esclama: «Ma lo sparo non riuscì a far tacere il bardo».

Colonna sonora, per musica da film: la sua capacità di narrazione. Anche dei silenzi. Certo bisognerebbe avere la capacità tecnica di Amédée Ayfre, prete, che contrapponeva l'estetica del realismo cinematografico al cinema religioso. Ayfre ci ha lasciato preziose letture sulla pista sonora dei film che correva parallela alla dentellatura della pellicola. C'è in queste letture come una interazione di racconti tra di loro distanti solo geograficamente. Ma uniti appunto nella capacità di narrazione. Come nel tempo curvo (la definizione è di Cesare Segre) di *Cent'anni di solitudine* che mette in sintonia di visione e d'ascolto tutte le Macondo del pianeta: ogni volta aggiungendo nelle sue curvature qualcosa che si era dimenticato o tralasciato. Come quando, per tornare a Delunas, uno rivede le Ardeatine nella carrellata sugli uccisi dentro le grotte di San Isidro, in *Giù la testa* (1971) di Sergio Leone. Nel mucchio dei cani spenti (Garcia Lorca) ci sono anche il padre e l'innumerabile prole di Juan Miranda (Rod Steiger), bandito messicano cooptato nella rivoluzione di Villa-Zapata-Madero da

segue a pag. successiva



"Il laureato" (1967) di Mike Nichols

segue da pag. precedente

John Mallory (James Coburn), rivoluzionario irlandese in fuga, con il vessillo verde dell'Ira nascosto tra le sue robe. Il tema *Sean Scion Scion* di Ennio Morricone è ripetuto come fuga in avanti e flash back. Sta appieno nella funzione che hanno i *canticos* nel cinema. A voce di donna, assolo lirico, vale molto il finale di *Giù la testa* che aggiunsero quando il film fu restaurato. Si scopre che Mallory e il suo ex amico e compagno di lotta armata, da lui ucciso perché sotto tortura ha tradito, amavano la stessa donna.

Ricordo che dopo aver sentito *Scarborough Fair* al cinema sono andato al suo inseguimento come se stessi cercando il Graal. Allora non esistevano musicassette e altri media di immediata riproducibilità tecnica di immagini e suoni, perlomeno in Barbagia. Internet c'era già ma stava altrove. La cerca di *Scarborough Fair* ebbe termine quando scoprii che la sua versione italiana, *La fiera del perdono*, cantata dai Califfi, la si poteva sentire anche nei jukebox dei nostri bar. La voce di Delunas invece, la ascoltavo spesso, nella *cukina* scura di casa mia, nel rione di Buntanedda, una 45 giri fronte/retro come quello contenente la colonna sonora di *Per un pugno di dollari* (1964) e *Per qualche dollaro in più* (1965). Il fischio e altri rumori assemblati dal genio di Morricone che suonavano, in quell'estate del 1968, a intervallare le notizie che la radio e la tv in bianco nero, davano dell'invasione della Cecoslovacchia, i carri armati sovietici nelle strade di Praga. Come a Budapest nel 1956.

La musica e le canzoni dei film sono la parte che intera il tutto. Nella finzione ma pure nella storia e nelle storie. Non potrebbe esistere, per stare nel western, *Mezzogiorno di fuoco* (*High Noon*, 1952, regia di Fred Zinnemann, musiche di Dimitri Tiomkin) senza l'ossessivo e quanto mai narrante tema musicale *Do Not Forsake Me, oh My Darling*. Scandisce il tempo reale-tempo filmico del film. Come un tic tac d'orologio. Il motivo che accompagna tutto l'andare dello sceriffo Kane nelle deserte strade di Hadleyville, adattato a rivoluzione messicana lo si ritrova in *Tepepa* (1969, regia di Giulio Petroni, musiche di Ennio Morricone,

ma ci sono anche nella stesura del racconto e nei *canticos* di Franco Solinas e Ivan Della Mea. Oppure, per stare alla solitudine dei giusti in *My Rifle My Pony and Me* e *Cindy* che tutti insieme cantano *Dude* (Dean Martin), Colorado (Rick Nelson) e *Stumpy* (Walter Brennan) in *Un dollaro d'onore* (*Rio Bravo*, 1959, regia di Howard Hawks, musiche di Dimitri Tiomkin). E dire che questo film, inserito nel 2014 nel National Film Registry della Library of Congress, Hawks e quel gran pezzo di reazionario di John Wayne (lo sceriffo John T. Chance) lo pensarono come risposta patriottica all'«antiamericano» *Mezzogiorno di fuoco* che trasponesse in western la caccia alle streghe durante il maccartismo.

Molti altri *canticos* sono rimasti nei precordi. Dico di alcuni: Il tema di Lara che identifica *Il dottor Zivago* (*Doctor Zhivago*, 1965, dall'omonimo romanzo di Boris Pasternak, 1958, regia di David Lean, musiche di Maurice Jarre), il fischiare nella jungla una marcia militare da parte dei fucilieri scozzesi prigionieri dei giapponesi in, sempre di David Lean, *Il ponte sul fiume Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, 1957, dall'omonimo romanzo di Pierre Boulle, *Le Pont de la rivière Kway*, 1958, musiche di Kenneth Alford, Malcom Arnold, Nat Ayer, Henry Carey), ancora Morricone della *Battaglia di Algeri* (1966) di Gillo Pontecorvo, la stasi solenne che segue le bombe degli occupanti francesi e dei combattenti algerini, *Queimada* (1969) con l'organo che apre *Abolicão*, l'urlo rapace come strozzato in gola de *Il buono il brutto il cattivo* (1966), e il ritmo quasi elegiaco dell'*Addio a Cheyenne* in *C'era una volta il West* (1972).

Ricordo le canzoni tzigane dei *I lautari* (*Lautarii*, 1972) di Emil Loteanu, e pure la cadenza forte, come esplosioni di trombe e tamburi, a passo di legionario, delle musiche di Miklós Rózsa in *Ben-Hur* (1959), nella versione pluri-Oscar di William Wyler. I titoli di testa sono un inizio roboante dopo che un pastore annuncia con il corno la nascita di Gesù (*A Tale of Christ* è il prosieguito del titolo originale, tratto dall'omonimo romanzo, 1880, del generale sudista Lew Wallace).

Tutto porta al *Kyrie* della Messa in Do Minore di Mozart in *Un condannato a morte* è *fuggito*

(*Un condamné à mort s'est échappé – Le Vent souffle où il veut*, 1956, capolavoro di Robert Bresson dalle memorie di André Devigny, tenente Fontaine come nome di battaglia), stacchi solenni nell'essenzialità delle parole, delle sequenze, del montaggio. La Resistenza, che è un atto di guerra, riesce qui a stabilire una sua armonia fondante nella Storia.

Ci sono molti film che vivono di canzoni. Alcune banali, balneari, altre durature, alcune patriottiche altre sovvertenti. Come il grido degli anarchici riecheggiante *El Ejército del Ebro* che si oppone agli assassini stalinisti, nella guerra civile spagnola (1936-1939) in *Terra e libertà* (*Land and Freedom*, 1995, di Ken Loach).

Insieme a *Il laureato*, film di canzoni è *Easy Rider* (1969), di Dennis Hopper, Peter Fonda, Terry Southern. *The Weight*, il peso, è su tutte.

I pulled into Nazareth, I was feelin' about half past dead;

I just need some place where I can lay my head.

"Hey, mister, can you tell me where a man might find a bed?"

He just grinned and shook my hand, and "No!", was all he said.

Take a load off Fannie, take a load for free;

Take a load off Fannie, And (and) (and) you can put the load right on me.

Il finale è ancora un inizio e riguarda Richard Attenborough, attore e regista britannico, scomparso nell'estate 2014 a 90 anni. Il film in questione è *Viaggio in Inghilterra* (*Shadowlands*, 1993), storia d'amore tra C.S.Lewis (Anthony Hopkins), medievalista a Oxford, e la poetessa americana, malata di cancro, Joy Gresham (Debra Winger). Ci voleva Richard Attenborough a non far cadere nel patetico una storia così. Il paesaggio inglese, autunnale, fotografato dal film è consono alla sua grandezza. Nella sequenza iniziale, un coro di studenti e professori di Oxford intona *Veni Sancte Spiritus*, sequenza della messa di Pentecoste. Il canto si ferma al *lucis tuae radium*. È il canto del vento e della luce, quanto ne resta in questo tempo.

È la memoria dei fantasmi, a futura memoria.

Natalino Piras



"Giù la testa" (1971) di Sergio Leone

Fotografare i fotografi

Agenzia Magnum e Alex Majoli: dentro il reportage

Documentare con le immagini probabilmente nasce con la fotografia stessa



Moreno Diana

La possibilità di raccontare storie di grande impatto, nonché la realtà quotidiana, vede la luce già nel 1877, grazie a John Thomson e Adolf Smith, due reporter londinesi che immortalano i quartieri più poveri della città tra le pagine del volume *Street Life in London*.

Negli anni trenta, però, con l'esplosione dei grandi conflitti della metà del Novecento, la fotografia di guerra assume un ruolo di rilievo nell'editoria mondiale, che porterà nel 1947, a Parigi, alla fondazione della prestigiosa agenzia fotografica Magnum Photo, da parte di Henry Cartier Bresson, Robert Capa, David Seymour, George Rodger, William Vandivert e Maria Eisner. L'idea è quella di rappresentare gli interessi dei fotografi e aiutarli nella pubblicazione e nella distribuzione dei loro lavori mettendo il foto-reporter al centro nelle scelte editoriali.

Col trascorrere degli anni l'Agenzia Magnum cresce fino a diventare una vera e propria istituzione nel mondo della fotografia di reportage e oggi conta circa un centinaio tra i membri più famosi e prestigiosi, con un archivio di oltre un milione di immagini, rimanendo sempre fedele alla sua missione di diffondere reportage che raccontano il cambiamento e gli avvenimenti del pianeta.

Nella sua storia ha ospitato nomi prestigiosi del Novecento: fra i più celebri, oltre ai già citati fondatori, ricordiamo Joseph Koudelka, Renè Burri, Steve McCurry, Martin Parr ed Elliot Erwitt. Quest'ultimo a soli ventotto anni, a causa delle morti precoci di Capa e Seymour, diviene presidente della società per circa tre anni.

L'ingresso in Magnum Photo da parte di nuovi iscritti ha un rituale ben preciso e molto rigido.

In una prima fase il candidato presenta un suo portfolio fotografico e la commissione assegna una *nomination* all'aspirante, il quale, in una seconda fase, dovrà mostrare un altro suo lavoro.

Se nuovamente accettato si passa alla terza fase, nella quale per due anni il candidato viene affiancato ad un socio effettivo dell'agenzia e solamente, se giudicato idoneo, verrà assunto come membro effettivo. Una curiosità che forse non tutti sanno è che Magnum Photo è di proprietà dei suoi soci che agiscono come azionisti a tutti gli effetti.

Nonostante il duro processo di affiliazione la presenza italiana ha avuto una grande importanza: oltre alla fondatrice Maria Eisner che ha radici nostrane, negli anni hanno collaborato fotografi del calibro di Ferdinando Scian-

na e Paolo Pellegrin.

Importantissima anche la figura di Alex Majoli che diventato socio nel 2001, ne diventa presidente dal 2011 fino al 2014.

Majoli nasce a Ravenna nel 1971 e già all'età di quindici anni dimostra un precoce interesse per la fotografia, lavorando con gli studi più importanti della sua città.

Nel 1990 entra a far parte dell'agenzia milanese Grazia Neri realizzando importanti reportage sulla guerra nei Balcani, in corso in quegli anni. Ha documentato la caduta



Alex Majoli, autoritratto



Brasile, Santos (1995)



Kosovo, Padesh (1999)



Angola, Luanda (2000)



"Leros" (1994)

del regime talebano in Afghanistan e successivamente l'invasione dell'Iraq in Kuwait. Successivamente inizia un reportage di ampio respiro sugli ospedali psichiatrici, terminato col manicomio di Leros in Grecia, uno dei suoi lavori più importanti. In quest'isola per circa un ventennio ha funzionato un brutale manicomio dove venivano rinchiusi i malati senza un controllo medico e infermieristico. Una situazione degenerata in violenza, terrore e abbruttimento dei reclusi. Majoli, arrivato nel 1994 per la prima volta, ha potuto immortalare, con il suo intenso e potente bianconero, questa tragica realtà.

E' testimone con le sue immagini dei conflitti nel mondo per conto di Newsweek, The New York Times Magazine, Granta e il National Geographic. Lavora inoltre ad un progetto del Ministero della Cultura francese sulla trasformazione sociale della città di Marsiglia.

I suoi lavori indagano la realtà e la raccontano in modo semplice ma efficace, se ne assorbono le sensazioni grazie anche ad uno studio delle diverse prospettive artistiche.

Le sue immagini danno voce a coloro che non ne hanno, un'arte che richiede una particolare sensibilità di fronte ad ogni genere di situazione e una notevole competenza tecnica ed estetica.

In una sua intervista egli stesso dichiara: *Ho sempre percepito la fotografia come una cosa fisica, di carta, qualcosa di tangibile. Per molto tempo, specialmente in Italia, è stata considerata l'illustrazione delle parole scritte dai giornalisti, con la differenza che la fotografia mostrava delle cose realmente successe, mentre le parole potevano inventare. Credo che bisogna avere il tempo per guardare le immagini. Oggi per farlo, sugli schermi del nostro smartphone, usiamo i pollici, vediamo decine e decine di immagini al secondo senza nemmeno comprenderle. Io uso l'indice, ancora. Per scattare, per raccontare, diversamente si rischia di perdere la bussola. Nessuno ci obbliga ad andare veloci. Io penso che si debba rallentare nella vita, si debba andare più nel profondo, si debba capire di più, piuttosto che pensare di aver capito.*

Alex Majoli oggi vive e opera a New York dove produce il suo lavoro continuando nella ricerca di libertà e riflessione personale.

Moreno Diana

Teatro

Titizé - A Venetian Dream

Parte da Venezia per una tournée italiana ed europea



Giuseppe Barbanti

Sino al 13 ottobre, tutte le settimane dal giovedì alla domenica, va in scena sul palcoscenico del Teatro Goldoni di Venezia *Titizé - A Venetian Dream*, lo spettacolo-evento coprodotto da Fondazione Teatro Stabile del Veneto-Teatro Nazionale, compagnia Finzi Pasca e compagnia Gli Ipocriti Melina Balsamo pensato per il rilancio di uno spazio che ha più di quattro secoli di storia. L'opera è scritta e diretta da Daniele Finzi Pasca, tra i membri fondatori dell'omonima compagnia di base a Lugano in Svizzera, che nei suoi 40 anni di attività internazionale ha realizzato oltre quaranta spettacoli, fra cui tre cerimonie olimpiche, due spettacoli per il Cirque du Soleil e otto opere liriche, che hanno calcato i palcoscenici di circa 600 teatri e festival in 46 paesi di tutto il mondo, per oltre 15 milioni

di spettatori. Una compagnia internazionale formata da attori, acrobati, musicisti e interpreti multidisciplinari per un allestimento destinato a un pubblico italiano e internazionale di tutte le età (a partire dai 7 anni), che utilizza il linguaggio universale della clowneria, della danza, della musica e del teatro acrobatico. "La drammaturgia dei nostri spettacoli usa con parsimonia le parole ma ci interroga con immagini contraddittorie, allusioni e miraggi", è l'affermazione programmatica con cui si aprono le note di regia di Daniel Finzi Pasca. Ed effettivamente gran parte di *Titizé - A Venetian Dream* il titolo che in veneziano significa "tu sei", proprio a sottolineare anche con la sonorità dell'espressione il carattere universale dell'esperienza proposta per coinvolgere intimamente un pubblico eterogeneo e di ogni età, conduce lo spettatore in un universo rarefatto e surreale. Non sono pochi i quadri in cui viene privilegiato l'impianto anche poetico della messa in scena, spaziando dalle evoluzioni, con diverse variazioni sul tema, degli acrobati

sui trapezi al gigantesco cerchio in cui una coppia di acrobati in costume d'epoca, la donna addirittura bendata, finisce con il ruotare vorticosamente su se stessa sul proscenio separato dal resto del palco da una gigantesca griglia di maschere stilizzate. La narrazione, volutamente allusiva, si sviluppa in un gioco caleidoscopico che intreccia diversi piani di significato, anche musicale come quello costituito dal concerto di bicchieri a quattro mani, due delle quali di un curioso esecutore, tormentato nella finzione scenica dalle zanzare. Ma lo splendore, le atmosfere, la poesia e i misteri che abitano e agitano Venezia fanno a più riprese capolino nel ben strutturato allestimento di Finzi Pasca: dal grande delfino teleguidato che ad un certo punto compare improvvisamente finendo con lo svolazzare anche sulla testa degli spettatori alla clowneria con cui, ricorrendo eccezionalmente ad un iperbolico grammelot, vengono evocate le "altre" Venezie, non solo quella spiaggiata del Lido ma anche le realtà abitative della Terraferma. L'operazione di allestire non solo una commedia comica ma anche allo stesso tempo dello stupore pare più che riuscita. Il cast è dei dieci talentuosi interpreti, tra cui acrobati, attori e musicisti.

Giuseppe Barbanti



* Le foto sono di Viviana Cangialosi

**I biglietti sono in vendita a partire da 20 euro presso la biglietteria del teatro Goldoni di Venezia e sul sito www.teatrostabileveneto.it/titize-a-venetian-dream-teat-doni-venezia

Biblioteca del cinema "Umberto Barbaro"

Sospensione forzata causa lavori PNRR



A partire dall'8 Luglio la Biblioteca del cinema "Umberto Barbaro" è stata costretta a chiudere fino a data da destinarsi per consentire la realizzazione dei lavori di ristrutturazione del Villino Corsini con i finanziamenti PNRR.

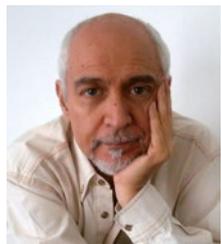
All'inizio del mese di Maggio scorso comunicammo, con la giusta enfasi, la bella notizia della riapertura della Biblioteca Barbaro presso Villino Corsini - Villa Doria Pamphilj - Largo 3 giugno 1849, snc, Roma. Grazie all'interessamento della Direttrice Mariarosaria Senofonte e al presidente Giovanni Solimine e la costante collaborazione della responsabile Biblioteca Villino Corsini, Anna Barenghi, fu rinnovata la convenzione con **Biblioteche di Roma** e il supporto di **FICC Federazione Italiana dei Circoli del Cinema** e **Diari di Cineclub**, che dopo anni di forzata inattività il patrimonio documentale di grande importanza culturale risultava di nuovo consultabile. **Diari di Cineclub** continuerà ad aggiornarvi sugli sviluppi futuri della Biblioteca del cinema Umberto Barbaro.

Per qualsiasi informazione sulla Biblioteca scrivere a: bibliotecabarbaro@gmail.com

* Ricordiamo che al momento l'unica pagina ufficiale e aggiornata è quella presente su Facebook: <https://www.facebook.com/bibliotecaubertobarbaro>

I dimenticati #111

Gianni Agus



Virgilio Zanolla

Mi sono sempre domandato una cosa: quando due attori interpretano una scena comica, e il canovaccio lascia spazio all'improvvisazione, come fa la 'spalla' a non ridere? Si ha un bel dire "È il mestiere": fossi stato al posto del bravissimo Gigi Reder, nella famosa scena del film *Vieni avanti, cretino!* di Luciano Salce (1982), dove Lino Banfi si presenta in uno studio dentistico credendo si tratti di un bordello, non sarei mai stato in grado di trattenermi, sia nel pronunciare le battute sul «quanto mi tira», sia nell'assistere alla reazione stupefatta del mio interlocutore. Ebbene, il campione indiscusso del «mestiere» - ovvero della professionalità - in situazioni come quella appena descritta è un attore che ha fatto da 'spalla' a colleghi del calibro di Totò, Peppino De Filippo, Raimondo Vianello, Paolo Villaggio, Alberto Sordi, Ugo Tognazzi, Walter Chiari, Macario, Carlo Dapporto, Gino Bramieri, Carlo Campanini, Paolo Panelli, Lino Banfi, Pippo Franco, Franchi e Ingrassia e altri ancora, senza mai tradire il minimo indizio di giovialità davanti alle loro battute, e senza mai mostrare alcuna sudditanza psicologica: sto parlando di Gianni Agus. Il segreto, lui disse a Paolo Ferrari nel corso di un incontro-intervista a *Ieri e oggi* (1975), è che «bisogna crederci. Perché se ci credo io, ci credono anche gli altri». A dirla tutta, definire Agus una 'spalla' suona ingiustamente riduttivo, perché in qualsiasi scena comica, al suo cospetto ogni interlocutore, a tratti, diveniva a sua volta 'spalla'; egli si è sempre mostrato all'altezza del collega a cui porgeva la battuta, tanto che, sebbene nel panorama dei nostri attori del secondo Novecento non sia considerato come meriterebbe il suo talento, sul web si è preso la rivincita: chi non mi crede, legga i commenti degli spettatori nei molti video in cui appare in scenette con De Filippo-Pappagone, Villaggio-Fracchia, Vianello, Totò e via dicendo: lì i meriti artistici vengono sempre equamente ripartiti...

Giovanni Battista (detto Gianni) Agus, era nato a Cagliari il 17 agosto 1917, da una famiglia di avvocati (ma dal fratello Giorgio ebbe nel 1949 il nipote Gianfranco Agus, attore e conduttore televisivo). Nella città natale, dove studiò Economia e Commercio e si diplomò ragioniere, intraprese le prime prove attoriali recitando nella compagnia filodrammatica della Manifattura Tabacchi. Non ancora ventenne si trasferì a Roma: qui seguì i corsi del neonato Centro Sperimentale di Cinematografia, diplomandosi nel 1938. Nel frattempo aveva trovato spazio nella compagnia Merlini-Cialente, prendendo parte, in un piccolo ruolo, alla prima rappresentazione italiana del dramma *Piccola città* di Thornton Wilder; subito dopo, e per cinque anni, lavorò in quella del grande Ruggero Ruggeri, del

quale - pare - fosse incaricato anche di lucidare le scarpe di scena (poco male, se si considera che il sommo Haydn fece altrettanto per quelle dell'operista Niccolò Porpora). Il suo esordio davanti alla macchina da presa avvenne nello stesso 1938, in una comparsata nel biografico *Giuseppe Verdi* di Carmine Gallone; a seguire, quello stesso anno figurò nelle commedie *Inventiamo l'amore* di Camillo Mastrocinque, nel ruolo di un invitato alla festa, e *I figli del marchese Lucera* di Amleto Palermi, con Armando Falconi, Gino Cervi e Sergio Tofano, e nel 1939 in altre due commedie, *Napoli che non muore* dello stesso Palermi e *Io, suo padre* di Mario Bonnard.

Negli anni più duri della guerra l'attività del Nostro fu ridotta al minimo: egli si esprime quasi solo sulle tavole del palcoscenico, che costituirono per lui una grande scuola formativa; fece di tutto, passando con estrema dattilità dal teatro di prosa al cabaret, alvaudeville, al varietà, alla rivista, all'avanspettacolo: insomma, da Cialente e Ruggeri a Michele Galdieri, Totò,



Anna Magnani, Wanda Osiris. Particolarmente felice fu l'incontro con quest'ultima, la regina della rivista italiana, che dopo le esperienze con Macario e Dapporto nel '46 entrò nella compagnia di Garinei e Giovannini imponendosi con spettacoli che hanno fatto la storia del teatro leggero e del costume del nostro dopoguerra, quali *Si stava meglio domani* (1946-1947), *Domani è sempre domenica* (1947-1948), *Grand Hotel* (1948-1949), *Sogni di una notte di quest'estate* (49-50), *Il diavolo custode* (1950-1951) e *Gran Baldoria* (1952-1953). Non ancora trentenne, lavorando con lei e altri grandi protagonisti, come Rascel, Gianni visse da interprete la stagione dorata del nostro varietà, nei favolosi allestimenti allora nel loro massimo fulgore. Con la Osiris, al secolo Anna Maria Menzio, avviò una lunga relazione sentimentale destinata a chiudersi soltanto nel 1952, quando, innamoratosi di Liselotte (Lilo) Weibel Walter, un'avvenente ballerina austriaca

che lavorava nella compagnia, eletta qualche anno prima Miss Austria, la sposò e nel 1959 ebbe da lei il figlio David. La Weibel fu anche attrice, apparendo in alcuni film con Totò; con lei, nel 1953, il Nostro prese parte al varietà di Billi e Riva *Caccia al tesoro*, e nel 1954-1955 a *Giove in doppio petto* di Garinei e Giovannini, la prima commedia musicale italiana, accanto a Dapporto (Giove) e Delia Scala (Lia). In questo fortunatissimo allestimento Gianni, che impersonava il dio sotto le spoglie mortali dell'onorevole Sartori, marito di Lia, ottenne un lusinghiero successo personale; ma nell'omonimo film, diretto da Daniele D'Anza nel 1954 e interpretato dagli stessi protagonisti dell'opera teatrale, la sua parte fu appannaggio di Dapporto, che si produsse nel doppio ruolo di Giove in cielo e sulla terra.

Erano gli ultimi anni della grande stagione del varietà, perché il gusto degli spettatori stava rapidamente cambiando: all'ammaliante Osiris, che affiancata dai suoi boys, cantando suadenti motivi scendeva da uno scalone come una Venere in terra, era subentrata la vivacissima Delia Scala, cantante, attrice e fantastica ballerina, che le si poneva in netta antitesi, nel segno prepotente dei tempi nuovi. Gianni intanto aveva ripreso col cinema: apparendo in commedie all'italiana, musicarelli ed esempi di 'neorealismo rosa', non senza qualche esito di maggiore incisività, come *Le miserie del signor Travet* di Mario Soldati (45), tratto dall'omonima commedia di Vittore Bersezio, che lo vide nel ruolo di Velàn accanto a Carlo Campanini, Gino Cervi, Alberto Sordi e Vera Carmi, la parte del conte d'Almaviva in *Figaro qua, Figaro là* di Carlo Ludovico Bragaglia (50), rivisitazione in chiave comica della commedia di Beaumarchais, con Totò nel ruolo di Figaro, Rascel in quello di don Alonso e Isa Barzizza in quello di Rosina, e il coraggioso dramma sentimentale *In amore si pecca in due* di Vittorio Cottafavi (1954), con Giorgio De Lullo, Cosetta Greco, Alda Mangini e Vera Carmi. Sul set, talvolta Gianni interpretava parti e situazioni ispirate dalle scenette già rappresentate in teatro nell'avanspettacolo, lavorando magari con gli stessi colleghi.

Attore completo e carismatico, grazie alla forte presenza scenica e alla bella voce venne chiamato a lavorare anche in altri settori dello spettacolo, sicché presto divise equamente il suo tempo tra teatro, cinema, radio e tv. In radio prese parte a trasmissioni di successo come *Bis* (1955), *Il gonfalone* (1959), *Caccia grossa* (1966), *Gran varietà* (1966-1979), *Piccola storia dell'avanspettacolo* (1976), *La domenica delle meraviglie* (1992), alla televisione, che gli diede una straordinaria popolarità, cominciò nel 1954 prendendo parte nella riduzione televisiva di operette come *Al cavallino bianco* di Ralph Benatzky e *Il paese dei campanelli* di Carlo Lombardo e Virgilio Ranzato; seguì con le pubblicità nei Carosello, e quale conduttore, presentando nel 1958, in coppia con Fulvia Colombo, l'ottava edizione

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

del Festival di Sanremo, quella che vide la vittoria di Domenico Modugno e Johnny Dorelli con la canzone *Nel blu dipinto di blu*. Ma sempre più spesso, vi si affermò come attore, in sceneggiati e serie tv (*La donna di fiori*, 1965; *Il conte di Montecristo*, 1966; *I fratelli Karamazov* e *Una tranquilla villeggiatura*, 1969; *L'amico delle donne*, 1975; *La granduchessa e i camerieri*, 1977; *Tamburi nella notte*, 1982), in show, commedie e spettacoli di varietà (*Canzonissima*, 1958; la parodia televisiva *Romeo e Giulietta* di Franco Seghizzi, 1964, dove il Nostro vesti i panni di Mercurzio; *Dal primo momento che ti ho visto*, 1976; *Bambole, non c'è una lira!*, 1977; *Giochi al varietà*, 1980; *Stasera niente di nuovo*, 1981; *Al Paradise*, 1985, dove prese parte a una parodia dei *Promessi sposi* accanto al Quartetto Cetra, interpretando Don Rodrigo; *Senator*, 1992). A renderlo una figura imprescindibile nella comicità nostrana furono soprattutto i sapidi sketch interpretati con alcuni 'mostri sacri' di cinema e televisione, da Totò a Carlo Dapporto, da Peppino De Filippo a Paolo Villaggio, da Vianello a Franco e Ciccio. Chi non ricorda le sue espressioni tra lo sbigottito e l'irritato davanti agli «Eqque qua» e ai «Piriché» di Pappagone in *Scala Reale* (1966), i suoi veloci cambi di umore e le sfuriate da capufficio al cospetto dell'impedito Giandomenico Fracchia in *È domenica ma senza impegno* (1969), ne *Il cattivone* (1970), nella serie *Giandomenico Fracchia, sogni proibiti di uno di noi* ('75), e più tardi anche sul grande schermo, in *Fracchia la belva umana* di Neri Parenti (1981)?

I decenni Sessanta-Ottanta furono per lui ricchi di soddisfazioni professionali, a partire dal cinema: nel '61 Luciano Salce lo volle ad impersonare un gerarca repubblicano nel suo bellissimo *Il federale*, e Sergio Corbucci gli affidò il ruolo dell'esaltato podestà Pennica ne



Gianni Agus con la moglie Lilo Weibel



"I due marescialli", (1961) di Sergio Corbucci Gianni Agus con Vittorio De Sica e Totò

I due marescialli, accanto a Totò e Vittorio De Sica; con Totò il Nostro lavorò altre cinque volte: in *Totò di notte n° 1* ('62) e *Totò sexy* ('63),



Gianni Agus e Peppino de Filippo (Pappagone, in "Scala Reale", 1966)

diretti entrambi da Mario Amendola, in *Totò e Cleopatra* di Fernando Cerchio (id.), ne *Le motorizzate* di Marino Girolami (id.) e in *Totò Ye Ye* di Daniele D'Anza (1967). Tra i molti altri film, apparve inoltre ne *L'immorale* di Pietro Germi (1967), in *Mordi e fuggi* di Dino Risi (1972), nel lirico e drammatico *Il venditore di palloncini* di Mario Gariazzo (1974), in *Camera d'albergo* di Mario Monicelli (1981), dove interpretò se stesso, e nel fortunatissimo *Culo e camicia* di Pasquale Festa Campanile (id.). L'ultimo suo ruolo davanti alla macchina da presa fu quello del padre della protagonista in *Matilda* di Antonietta De Lillo e Giorgio Magliulo (1990).

L'attore, regista, scrittore e sceneggiatore britannico Peter Ustinov, che parlava fluentemente varie lingue tra cui l'italiano, avendo ripreso e ultimato il libretto dell'opera *Una prova del matrimonio*, tratta da una commedia di Gogol', di cui nel 1868 il compositore russo Modest Mussorgsky musicò il solo primo atto, intenzionato a rappresentare a Milano quest'inedito allestimento - un misto di prosa e canto - aveva riunito una compagnia con Franca Valeri, Ottavia Piccolo, il nostro Agus, Daniele Formica, il tenore Ezio Di Cesare e il baritono Giulio Fioravanti, stabilendo di prender parte alle prime due recite, facendo poi subentrare nel suo ruolo l'attore cagliaritano; ma quando scoprì la bravura di quest'ultimo cambiò idea e assegnò volentieri la parte soltanto a lui.

Interprete completo e versatile, Agus non tra-

scurò neppure il doppiaggio, prestandosi in più di un'occasione a conferire a qualche personaggio la sua specialissima voce ricca di sfumature e vibrazioni, come fece ad esempio nel 1978, doppiando Jacques Herlin nella miniserie tv *Il furto della Gioconda* di Renato Castellani. Né si dimenticò del teatro di prosa e dei classici, coi quali aveva esordito in palcoscenico: affrontando con misura e grande sensibilità, soprattutto nei suoi ultimi anni, personaggi molto impegnativi quali Tiger Brewn ne *L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht diretta da Giorgio Strehler nel 1973, il Conte ne *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello, nell'allestimento di Mario Missiroli nell'80, e Lamberto Laudesi in *Così è (se vi pare)* ancora di Pirandello, per la regia di Giancarlo Sepe nell'83, e il protagonista ne *Il matrimonio del signor Mississippi* di Friedrich Dürrenmatt, per quella di Marco Parodi (1988). Di queste sue prestazioni at-

toriali andava giustamente fiero, fino al punto di prendersi garbatamente in giro, come quando, in un celebre sketch con la coppia Vianello-Mondaini in *Stasera niente di nuovo* (1981), nella parte di un potente funzionario Rai dalla risata nervosa e stentorea, caldeggiando un maggior coinvolgimento nel programma di quel «grande attore» che è Gianni Agus, definito «versatile», «eclettico» e «splendido» ricorda «che ha dimostrato di saper passare dal teatro leggero al teatro drammatico come ne *I giganti della montagna*, con la stessa identica bravura». Ma la rivista e l'avanspettacolo erano sempre nel suo cuore: non solo ebbe a rievocare i fasti sia in radio che in tv, altresì, in un'ospitata al *Maurizio Costanzo Show*, sollecitato dal conduttore si divertì a insegnare a un giovanissimo Christian De Sica come a fine spettacolo si sfilava in passerella.

Colpito da infarto, Gianni Agus si spense improvvisamente il 4 marzo 1994 nella sua casa romana, all'età di settantasei anni, sei mesi e quindici giorni. Le sue esequie si tennero tre giorni dopo nella chiesa di Sant'Agnese. Le sue spoglie riposano a Roma nel cimitero Flaminio. In un'altra chiesa, la basilica di Santa Teresa d'Ávila in Corso Italia, una targa ne ricorda l'attività di benefattore. Poco più di otto mesi dopo, l'11 novembre, si spegneva a Milano, ottantanovenne, Wanda Osiris.

Virgilio Zanolla

Mostre

Emotion. L'arte contemporanea racconta le emozioni

A cura di Danilo Eccher. Chiostro del Bramante - dal 29 novembre 2023 al 29 settembre 2024



Pia Di Marco

Entro nel Chiostro del Bramante, un fungo gigantesco nasconde la biglietteria, una scritta al neon non promette bene: *be afraid of the enormity of the possible*.

"Scusi, potrei avere l'audio-guida?" Chiedo all'assistente che vidima il bi-

glietto.

"Il codice Qr..."

"Sì?"

"Lo inquadri", mi dice. Le affido il mio smartphone e lei inquadra. Compare una schermata con un elenco di audio. La voce-guida avverte che entrare dentro le emozioni può essere sconvolgente: bisogna mettersi alla prova, la *mental coach* interverrà alla fine di ogni audio dedicato alle installazioni che la mostra prevede. L'emozione non filtrata dalla razionalità richiede tempo, occorre trovare il ritmo: "Osservate i piccoli punti colorati sul pavimento del Chiostro, siete in un tempo diverso, fatto di pause e di eventi, di pieni e di vuoti". Non li vedo - i punti, dico -: sull'antica pavimentazione è steso il linoleum grigio, in un angolo è sistemato un flipper, i ragazzi della caffetteria, tre orientali di lingua romanesca, giocano sferrando colpi secchi con le manopole. Entro nella prima sala: ampie zone di blu e di nocciola sulle pareti indicano il globo terrestre, terre abbozzate, percorse da fili elettrici rossi - le connessioni folgoranti delle emozioni. Nella seconda sala, luci psichedeliche simulano l'aurora boreale, l'autore ha sofferto il freddo per ricavare questa impressione da riprodurre nella sua installazione: vortici di luce s'allargano, implodono, fioriscono di nuovo, proiettati da uno specchio sul pavimento, mentre un gong vibra dalle profondità insondabili dell'assenza del mondo.

Mi ricordo di un locale notturno sulla riviera adriatica, si chiamava *Honey Pot*, vaso di miele: "Sta per... quella cosa là, insomma, hai capito?" aveva detto uno della comitiva. Ma io, quel pomeriggio, m'ero comprata una maxi t shirt stinta che m'arrivava all'inguine e che cosa volesse dire vaso di miele non l'avevo capito. Avevo quindici anni, tutti gli altri ne avevano dieci di più, non conoscevo nessuno, era la comitiva del mio ragazzo, lui quella sera neppure

c'era, ballavo, forsennata, ed era la prima volta, luci psichedeliche frammentavano tutto, facce, mani, corpi, colori, mi girava la testa.

La voce del codice Qr è cambiata, la *mental coach* chiede: "Stai provando emozioni? Senti qualcosa? Dove? Nella testa? Nel petto? Nella pancia? È piacevole?"

Nella sala successiva ci sono due funghi giganteschi simili a quello sistemato all'ingresso della mostra, più un fungo di dimensioni ridotte, rosso a pois: sembra lo scenario dei Puffi, azzurrogli gnomi dalla vena sarcastica sotto spore poco rassicuranti. Sono funghi allucinogeni - parola dell'audio-guida. Allucinazione come punto di contatto con la Natura, come apertura della Coscienza verso l'insondabile segreto dell'Essere. Dai Misteri Eleusini alle ammucchiate nell'appartamento di una che conosco, giusto a pochi passi da qui, negli anni Ottanta del secolo scorso, tutti si sono procurati



allucinazioni con droghe da funghi o con l'eroina: e le chiamavano "Natura". Il rumore assordante di una sega elettrica invade la stanza, sulla parete di fronte ai funghi si vede un filmato in bianco e nero: gli alberi cadono, un ragazzo manovra la sega, un altro suona il violino. Dal legno degli alberi caduti alla vita rinnovata del suono di uno Stradivari, recita la didascalia: la penetrazione nella Natura, resa possibile dai funghi allucinogeni, si compie nella vicenda di alberi morti e rinati nella musica.

"Fate questo percorso da soli o con un compagno che vi conosce, fatelo tutto, poi gettate nel cestino l'angoscia che vi ha provocato": sul muro di una galleria tappezzata di stoffa nera si legge questo cartello, ripetuto più e più volte. Batman, a forma di erma gigantesca, bianchissima, mi sovrasta,



mi fissa, sorride maligno, apre le braccia per afferrarmi, giro l'angolo, un altro Batman in agguato mi aspetta, dov'è il cestino?

"Senti qualcosa? Dove? Nella testa? Nel petto? Nella pancia? È piacevole?"

chiede imperterrita la voce registrata della *mental coach*.

Comincio a sentire dolore al petto.

Nella sala successiva, quadrati luminosi tra il rosso e il rosa s'illuminano uno dentro l'altro segnando una profondità illusoria: il dolore al petto si fa più acuto, cerco l'uscita, arrivo al via tra un'altra sala e la caffetteria:

"Non si sente bene? - l'assistente della biglietteria appare all'altro capo del percorso espositivo - c'è ancora una sala da vedere".

Entro a fatica: dal soffitto pendono oggetti che non sono più in grado di riconoscere; forse, roba da mangiare.

"Dov'è l'uscita?" chiedo con una smorfia che non riesco a controllare, i dolori al petto si sono fatti più acuti.

I colpi sordi del flipper risuonano nel cortile; arrivo a una porta secondaria, di fronte, barriere di truciolo nascondono lavori di ristrutturazione: sono lì ormai da anni e gli artisti di strada ci appuntano iconografie spiazzanti. Come questa, che mi balza agli occhi: la mano della statua di Costantino ai Musei Capitolini e, a riscontro, la manina del cursore del mouse: il dito (posticcio, ma pur sempre efficace) del colosso imperiale indica l'Assoluto e a riscontro, il piccolo indice formato da pixel impone "Assoluti" a ogni minimo spostamento del mouse. Il potere sacro, pervasivo, inamovibile di un dio in terra e quello in continua modificazione del web: che emozione! Il dolore al petto mi è passato, scorro il dito - il mio - sullo schermo dello smartphone, chiudo la scheda dell'audio-guida.

Pia Di Marco

*Il Chiostro del Bramante è in Via della Pace (Piazza Navona, Roma)



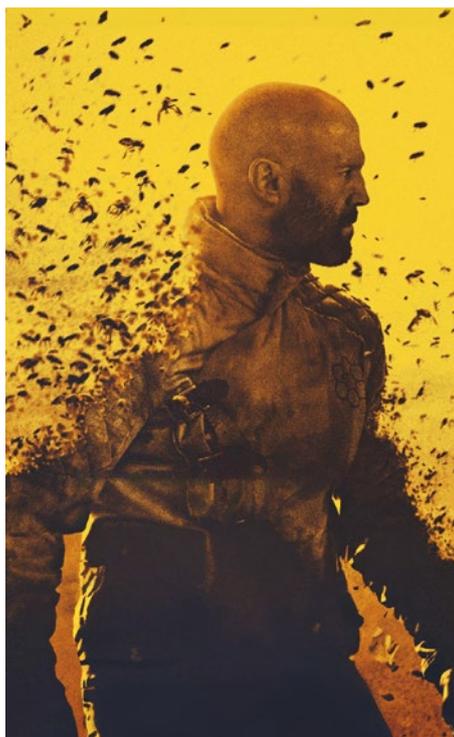
The Beekeeper (2024), il film, il doppiaggio e l'audiodescrizione. La penna del descrittore tra miele e sangue



Vittorio Renzi Laura Giordani Amedeo C. Genet

C'è un prolifico sottogenere dell'*action* interpretato da attori nerboruti che domina una buona fetta di mercato da oramai quasi un cinquantennio. I personaggi cui prestano le loro fattezze sono eroi trasversali, che ritornano, film dopo film e saga dopo saga, perlopiù con le medesime caratteristiche, identificandosi con il corpo/maschera dell'attore. Tra i vari discendenti di Stallone e Schwarzenegger, c'è anche il cinquantenne britannico Jason Statham, il quale in oltre vent'anni di carriera, si è ritagliato un ruolo particolare: quello dell'eroe proletario, dato dal suo aspetto rude, di poche parole, da operaio che si è svegliato storto. *The Beekeeper* è in qualche modo l'iperbole di questo personaggio, del *fenotipo*-Statham: da Frank Martin, autista della malavita che snocciola poche e semplici regole alle quali i suoi clienti è bene che si attengano (la trilogia di *The Transporter*, iniziata nel 2002), a Jonas Taylor, l'uomo che prende a cazzotti enormi squali preistorici (*Shark - Il primo squalo*, 2018, e relativo sequel). Quello incarnato da Statham è il tipico antie-roe amorale del nuovo millennio che vive in disparte, fuori dal sistema e si fa gli affari suoi. E tuttavia aderisce inflessibilmente a un suo personale codice di giustizia che lo obbliga a intervenire in caso di ingiustizie e soprusi ai danni dei più deboli. Drasticamente e senza mezze misure.

L'aspetto più interessante di *The Beekeeper* è quello di aver tematizzato questa caratteristica:



Adam Clay è infatti l'apicoltore del titolo, una figura che, sin dagli albori della storia – come ben illustrano gli inventivi titoli di testa – è dedicata alla cura e al mantenimento del bene più prezioso, ovvero le api e il loro alveare. Dove *alveare* sta giocoforza per *società*. Ben presto scopriamo infatti che quella dei Beekeeper è un'organizzazione paramilitare di veterani super addestrati, fuori dai radar di qualsiasi agenzia governativa o commissione di controllo, che agiscono di propria spontanea volontà, quando è necessario, per ripristinare gli equilibri del mondo. Nel caso specifico, l'innescò che fa entrare in azione Clay è il suicidio di un'anziana pensionata – presso la cui casa di campagna è inquilino – dopo che è stata raggirata e derubata di tutti i suoi risparmi da un'operazione di *phishing*. Ma quello che questi criminali non sanno è che Clay viveva nella stalla della povera vittima e le era affezionato. A complicare le cose, c'è il fatto che la figlia della donna è un'agente dell'FBI. Ma come si possono perseguire legalmente i responsabili di questa organizzazione criminale quando si scopre che fa capo nientedimeno che al giovane e arrogante rampollo della Presidente degli Stati Uniti? È uno scrupolo che può limitare l'azione di un agente federale, non certo quella di un cane sciolto come Adam Clay. Soprattutto se è molto, molto arrabbiato.

A dirigere la baracca c'è la mano di David Ayer, il quale, dopo il buon esordio con *Harsh Times - I giorni dell'odio* (2005) – ma ancora prima aveva collaborato alla sceneggiatura del primo *Fast and Furious* (Rob Cohen, 2001) e di *Training Day* (Antoine Fuqua, 2001) – è andato specializzandosi nel genere *action*, nelle sue varie declinazioni, seppur con esiti non proprio memorabili.

Nell'universo caleidoscopico del cinema, vi sono pellicole il cui inizio non è meramente un prologo narrativo, ma un'epifania che cattura l'essenza stessa dell'opera. È il caso di *The Beekeeper*, il cui incipit si rivela una sontuosa sinfonia visiva e tematica, un preludio che susurra allo spettatore, invitandolo a un viaggio

di scoperta e riflessione, anche se in buona parte disatteso.

Le api, protagoniste silenziose di questo microcosmo, si presentano non solo come insetti, ma come simboli di un ordine cosmico perfetto e, al contempo, fragile. In ogni movimento di sciame, in ogni danza intricata, si cela un segreto ancestrale, una saggezza collettiva che trascende il singolo individuo per fondersi in un'unità superiore.

Questo inizio, contenuto nella sigla, è ricco di metafore e simbolismi racchiusi in una sequenza di montaggio che dura più di un minuto. Una narrazione per immagini. Un vero e proprio elogio della "rapidità" calviniana. Tuttavia, per chi non può godere appieno dell'aspetto visuale, come le persone con disabilità visiva, l'esperienza cinematografica può risultare incompleta. È qui che entra in gioco l'audiodescrizione, un mezzo efficace che consente di tradurre le immagini in una narrazione uditiva dettagliata.

L'audiodescrittore interviene con discrezione nei momenti di silenzio o durante le pause nei dialoghi, evitando di sovrapporsi alle voci dei personaggi e rispettando il ritmo narrativo dell'opera. Dovendo scrivere, per poi leggere, i titoli di testa, almeno quelli più importanti e a volte anche descriverli su espressa richiesta di talune produzioni, lo spazio a disposizione non permette "l'indugio narrativo" racchiuso nelle singole immagini scelte dal regista, men che meno la loro descrizione minuziosa. Il descrittore professionista studia, cerca ed elabora ogni dettaglio. Costruisce la descrizione delle immagini salienti, che indicano una via, una storia. "La storia". Quella delle api e degli apicoltori.

Qui di seguito alcuni fotogrammi dell'incipit. L'AD: "Immagini da un'enciclopedia raffigurano il ruolo delle api fin dagli albori della civiltà. Nell'antico Egitto, simboleggiavano l'ordine che discendeva dalla potenza delle divinità. In Grecia, un vaso in ceramica rappresenta la furia di uno sciame che si abbatte su ladri di miele. La dea Indù Bhramari genera le api per

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 proteggere il bene nel mondo. Nell'araldica europea, i grandi casati sceglievano questo insetto per diffondere i valori di operosità, virtù e dolcezza. Ancora oggi, apicoltori e apicoltri-

ALVEARI DI API IGNARE." L'importanza di una AD non è certamente racchiusa solo in una buona descrizione di un incipit. Tentiamo ora, per qualche riga, di vestire i panni del nostro iperbolico eroe. Vedia-



ci estraggono il miele dai favi che, con le loro forme geometriche, ispirano l'architettura delle città. / (02:22) Articoli di giornale titolano: (letto) CALABRONI KILLER ORIENTALI DISTRUGGONO ALVEARE. CALABRONI GIGANTI ATTACCANO BRUTALMENTE GLI

mo come ci si sente a muoversi e agire come lui durante la sequenza che prelude al finale scoppiettante del film. In una villa in riva all'Oceano, la crème dell'élite finanziaria degli Stati Uniti d'America è riunita in uno sfarzoso ricevimento dove aianti

Marcantoni in tight si alternano a sofisticate reginette con tanto di messa in piega e abito da sera.

A un tratto, all'insaputa della pletora di agenti della sicurezza che sorvegliano l'accesso all'edificio, dalle condotte che si snodano nel sottosuolo del parco della residenza spunta impetuoso il Beekeeper Adam Clay che, con il passo felpato e deciso di chi è avvezzo alle insidie di una vita sotto copertura, si avvia all'ingresso della residenza a consumare la sua implacabile vendetta ai danni di chi ha circuito l'onesta madre di famiglia sottraendole i risparmi di una vita.

Schiere di sicari, agenti e guardie del corpo di natura varia popolano l'imponente edificio, senza peraltro dar mostra di discrezione alcuna. Qualcuno drizza le orecchie, finalmente: la rete attorno al nostro paladino giustiziere inizia a stringersi; si aprono le ostilità. All'interno della villa si scatena un putiferio: i civili si accalcano disordinatamente all'uscita mentre il nostro eroe atterra, uno dopo l'altro, gli avversari che gli si fanno incontro. L'azione si fa concitata. Le forze di sicurezza attive nel perimetro convergono ai piedi di una scalinata gremita di agenti speciali capeggiati da un losco gorilla con una gamba di legno e messisi lì a protezione dei misteriosi e potenti figure nascosti al piano superiore.

Adesso fermiamoci un momento. Come vi siete raffigurati il volto del nostro protagonista? E il villain in cima alle scale, fremente in attesa dello scontro finale? Si era rasato, quella mattina, prima di attaccare al lavoro? Che forma aveva la scalinata dove si è consumata la catartica carneficina conclusiva? Quanti agenti c'erano al piano terra? Perché, durante la lotta, il Beekeeper ha scelto di ucciderne alcuni risparmiandone altri?

Colmare queste – e molte altre – lacune narrative è, né più né meno, il compito dell'audiodescrittore. Un compito solitario e difficoltoso, magari non una sfida ai limiti dell'impossibile come quelle intraprese da Adam Clay/Jason Statham nel corso del film, ma in ogni caso da non sottovalutare!

Vittorio Renzi, Laura Giordani, Amedeo Ceresa Genet

Vittorio Renzi

Sottotitolista e audiodescrittore. Come critico cinematografico collabora attualmente a diverse riviste online, tra cui *Quinlan.it*, *Lo specchio scuro* e *Sonatine*. Ha pubblicato monografie sul cinema dei fratelli Coen e di Kim Ki-duk. Ha fondato e gestisce il portale di cinema muto *Garden of Silence - Il giardino del silenzio*.

Laura Giordani

Nel settore doppiaggio dal 1987 come: ufficio edizione cine-tv, dialoghista, audiodescrittrice filmica, museale, teatrale. Il suo ultimo libro *Audiodescrizione - Il signore degli anelli - La compagnia dell'AD* scritto con Valerio Ailo Baronti, edito da Hoppy Farm, 2023. Docente universitaria di audiodescrizione e adattamento dialoghi.

Amedeo Ceresa Genet

Già docente di lingua inglese, è audiodescrittore e traduttore di madrelingua inglese e italiana. Ha conseguito la laurea in Filosofia presso l'università Sapienza di Roma con una tesi in ermeneutica filosofica.

Il lungo percorso del calcio in letteratura



Maria Rosaria Perilli

Quel giorno d'autunno del 1821, fra gli oltre diecimila spettatori che affollavano lo Sferisterio di Macerata, c'era un giovane poeta a confondersi nella moltitudine di tifosi accorsi dai paesi circostanti per incitare i loro idoli impegnati in una partita di "palla col bracciale", attività sportiva molto in voga all'epoca, a metà tra la pallavolo e il tennis ma con una partecipazione tale da essere definita un'antenata del calcio. Si esibiva Carlo Didimi, primatista assoluto e campione strapagato in cui Giacomo Leopardi – sì, proprio lui! – vedeva personificate le doti degli antichi eroi, la stessa conquista delle folle, il fascino dell'impresa portata a termine con successo, e da qui nacque la famosa canzone *A un vincitore nel pallone*, forse il primo, ufficiale esperimento (e che esperimento!) sulla celebrazione di una performance sportiva attraverso la letteratura. Da allora sono passati oltre 200 anni e la registrazione del fenomeno calcistico, ormai parte della cultura mondiale, attraverso parole in versi e in prosa e con interi testi dedicati, ha raggiunto nell'ultimo secolo livelli altissimi. Di questo sport hanno scritto praticamente tutti. Troviamo acute indagini sullo stesso, concetti certamente differenti ma legati da una passione atta a scavalcare anche coloro, pochi, in verità, che lo giudicano solo l'esibizione di 22 uomini in mutande intenti a tirare pedate a una sfera di cuoio. E fino a un certo punto della sua vita a pensarla così è stato anche Umberto Saba, il quale entrò per la prima volta allo stadio solo per accompagnarvi la figlia desiderosa di vedere la squadra di casa, la Triestina. Prima di allora il poeta non solo non aveva mai dato importanza al calcio, ma addirittura si era sentito cogliere da profonda irritazione dinanzi ai sostenitori innebbiati e deliranti, disperati quando la squadra del cuore perdeva una partita. Eppure quel giorno tutto cambiò, il calore della folla lo avvolse al punto da ispirargli cinque liriche,



Pallone con il bracciale

narranti l'ingresso "dell'io umano nell'io dello sport": *La squadra paesana*, *Tre momenti*, *Tredicesima partita*, *Fanciulli allo stadio*, e *Goal*, la più famosa. E di famoso sul calcio c'è parecchio persino in filosofia, attraverso massime, chiamiamole così, entrate a far parte del linguaggio comune e quindi oggi definite "aforismi" quando in realtà sono delle vere e proprie teorie. Prendiamo Sartre e l'affermazione "Il calcio è la metafora della vita" insieme a Sergio Givone che, di contro, dice "La vita è una metafora del calcio", o Albert Camus e il suo, per certi versi semplice ma in realtà molto efficace, "Non c'è un altro posto del mondo dove l'uomo è più felice che in uno stadio di calcio", e ancora Eugenio Montale con "Dallo stadio calcistico il tifoso retrocede ad altro stadio: a quello della sua stessa infanzia". Pochi esempi che potrebbero diventare un excursus di milioni di citazioni, dalle profonde alle simpatiche – "Non sono né la Lollobrigida né Marilyn, non merito tante attenzioni, sebbene spesso abbia anch'io un bel culo" ripeteva Giovanni Trapattoni, mentre conoscitissima è quella di Vujadin Boškov, "Rigore è quando arbitro fischia" – tutte estremamente vere, e volendo passare alla prosa, che non minore importanza ha rivestito e riveste sull'argomento, anche qui molteplice è il repertorio di autori che, pur partendo solo dalla seconda metà del '900, a descriverne le opere si correrebbe il rischio di scrivere un'enciclopedia, qualcuno servendosi del "pallone" anche per diffondere moniti, come Primo Levi che nel bel mezzo delle pagine de *La tregua*, libro che racconta le vicende del suo ritorno a casa dalla prigionia nei campi di sterminio nazisti, introduce il resoconto di una stravagante partita di calcio, episodio "a sé" come una breve storia attraverso la quale lo scrittore ci invita tacitamente a trovare "la morale della favola". Secondo i maggiori critici, e quindi importante segnalarlo, il più bel libro mai scritto sul calcio è del grande romanziere Giovanni Arpino, si intitola *Azzurro tenebra* ed è dedicato alla fallimentare spedizione della nostra Nazionale ai Mondiali 1974 in Germania Ovest. I personaggi sono inventati ma facilmente riconoscibili nella loro realtà: Gianni Brera, Enzo Bearzot, Gigi Riva, Giacinto Facchetti e lo stesso autore protagonisti di una disfatta annunciata, specchio dell'Italia, non solo calcistica, di quel tempo. Abbiamo poi la visione sognatrice del sudamericano

Manuel Montalban, il calcio come digressione dalle difficoltà della vita, e quella "ieratica" di Pier Paolo Pasolini che definiva il calcio «l'ultima rappresentazione sacra del nostro tempo. È rito nel fondo, anche se è evasione. Mentre altre rappresentazioni sacre, persino la messa, sono in declino, il calcio è l'unica rimastaci. Il calcio è lo spettacolo che ha sostituito il teatro». Poi l'opinione "anti-sferaducioio" del semiologo Umberto Eco, che con una certa dose di ironia (piuttosto cattiva) descrive il calcio come una sorta di "stupefacente legalizzato", e tanti, tanti altri a scrivere e a dire, perché i significati sono diversi quanti i modi di intenderlo e viverlo. Il giornalista sportivo Marco Lanza, ad esempio, nel suo recentissimo *I protagonisti del calcio romantico* riavvolge il nastro per rievocare spezzoni di un secolo di questo sport, gli anni più amati, conditi con aneddoti e ricordi personali, mentre Cristiano Prati e Remo Gandolfi narrano, anche loro di recente, il grande bomber *Pierino la peste*, padre del primo autore, per presentarci l'uomo e non solo il giocatore. E si potrebbero citare ancora centinaia di titoli, italiani e stranieri, di tempi passati e presenti. Quello del calcio in letteratura è infatti un percorso lun-



La passione calcistica di Pasolini

go e variato, e sterminata la produzione, la diversità di stili che l'hanno contraddistinto così lasciando un segno indelebile nell'arte delle parole, per molti versi adatte a farci rivivere momenti che diventano globali e abbracciano, oltre alla bellezza creativa, anche la vita di ognuno di noi per reinventarla quotidianamente come si fa intorno a un pallone. E il calcio e gli scritti sul calcio possono anche insegnare a vedere la terra che calpestiamo ogni giorno come un rettangolo di gioco sul quale si corre, è vero, ci si stanca, si impreca e si esulta, si perde ma si vince anche. E a volte quando meno te lo aspetti, perché pure un gol puoi segnarlo quando meno te lo aspetti. E la maggior parte delle volte succede proprio così.

Maria Rosaria Perilli

El Paraíso (2023) di Enrico Maria Artale

García Márquez incontra Pasolini



Ignazio Gori

Indolente e insicuro, Julio Cesar (Eduardo Gattorno, *Ostia* di Sergio Citti ...) L'emarginazione suburbana dei due protagonisti ha infatti il sapore di un sogno perennemente inespresso, sospeso al confine di un altro confine, labile quanto appunto il sogno. Il secondo lungometraggio di Enrico Maria Artale (Roma, 1984) – dopo *Il terzo tempo* del 2013, anche questo da vedere con attenzione – mi ha colpito per il tipo di linguaggio insolito nel cinema italiano contemporaneo, a metà tra un "realismo" senza alcuna esigenza narrativa e la volontà di far quadrare la storia inserendo elementi di vario genere (drammatico ma anche grottesco). Il fatto che io ami particolarmente i finali aperti mi permette di apprezzare di più l'idea del regista, anche sceneggiatore dell'opera. Sembra una parabola moderna dove ogni elemento è un simbolo: il rapporto quasi edipico tra madre e figlio rimanda ad una insicurezza sentimentale e dunque a una precarietà esistenziale; la mescolanza razziale e culturale di Julio Cesar è uno status sempre più comune nella società odierna globalizzata, dove molte persone si sentono stranieri in patria, cittadini di un limbo sub-culturale evanescente, geograficamente emarginato...ma emarginato rispetto a cosa? A chi? Sono questi i punti oscuri che il film vuole mettere in evidenza, senza giudicare, sovrapponendo elementi sociali a quelli personali.

Chi è infatti il padre di Julio? Perché sua madre si trova in Italia, come incastrata? Qual è il suo passato? Perché dopo la morte i suoi dati anagrafici risultano errati e ne impediscono il trasporto legale delle ceneri in Colombia? Tutto sembra precario, forse anche il sentimento, la terra stessa sulla quale si posano i piedi, il sogno. Non resta a Julio di avviare un viaggio all'incontrario, se il desiderio più intimo di ogni figlio maschio è quello di tornare

nel grembo materno (e ritrovare quella pace ovattata, senza responsabilità), l'uomo si fa "tomba" egli stesso delle ceneri di sua madre, ingerendo i resti della cremazione in quei bozzoli di solito usati per il trasporto intercontinentale della coca. Ma è lo scopo, non il gesto infernale, a rendere il film favolistico e non drammatico in senso classico.

Julio morirà, come si vede nella bellissima scena finale, ballando la salsa in un bar di Cali, incapace di evacuare i bozzoli, ma contento di essersi riunito organicamente con la sua adorata mamma? O forse Artale invoca nello spettatore un pensiero *post-post-mortem*? C'è un po' di Gabriel García Márquez e anche un po' di Pier Paolo Pasolini in questa trama, ma anche e soprattutto qualcosa di autobiografico, che il regista ci trasmette con una lirica poeticamente disperata, una traccia stilistica che spero vivamente possa essere riproposta in opere future, in un continuum tematico ben delineato. Lo spazio che intercorre tra i personaggi, quello che si chiama "respiro attoriale", è abbastanza stretto e tutto il film trasmette un senso di soffocamento, c'è una tesa interdipendenza che solo la musica latino-americana, linguaggio-altro, sembra stemperare, sottotesto a una malinconia inguaribile.

Ma qual è, mi chiedo, al di là delle considerazioni che ho sin qui fatto, il vero disagio che Artale vuole comunicarci o che altresì, forse più marcatamente, vuole celare?

Per citare William Burroughs, il film è tutto in questa "inter-zona", dove l'elemento ultra-recettivo della droga e del sogno, inteso come inevitabile sovrastruttura umana, permette di edificare castelli in aria, o meglio, casupole sulla spiaggia, pronte a cadere alla prima mareggiata, precarietà fisica e psicologica unite in un unico feticcio. Ogni storia, come recitano le formule di ragionamento più logiche, deve "chiudere il suo cerchio". Forse però, anche oblungandone il diametro, distorcendolo, immaginandone i limiti, è a sua volta una forma di vita degna di essere vissuta, fino in fondo. Ognuno infatti ha il suo personale "paraíso".



Molto bravo Edoardo Gattorno – anche coautore del soggetto – che avevo già notato nel bel film di Roberto De Paolis *Cuori puri* e ovviamente in *Dogman* di Matteo Garrone, soprattutto nell'entrare in simbiosi con Margarita Rosa De Francisco, premiata come migliore attrice nella sezione Orizzonti della Mostra del Cinema di Venezia 2023, dove il film tra l'altro ha meritatamente ricevuto anche il Premio Orizzonti per la miglior sceneggiatura e il Premio Arca CinemaGiovani al miglior film italiano. Autori come Enrico Maria Artale o Simone Bozzelli – vedesi il recente *Patagonia* – cercano di sopperire alle difficoltà di comunicazione delle nuove generazioni con un linguaggio che faccia dell'ambiguità un elemento costruttivo, restando onesti con il cambiamento dei tempi e allo stesso tempo disegnando una geografia emozionale alternativa.

Ignazio Gori

Addio Anouk, l'amata



Stefano Beccastrini

Una brutta notizia

Premessa

Tra le molte, sgradevoli notizie che abbiamo dolorosamente ricevuto durante lo scorso mese di giugno – compresa quella del successo elettorale neofascista in Francia che certamente avrà disturbato nella tomba quello strenuo resistente che fu Charles De Gaulle – c'è stata anche quella della morte, il giorno 18 a Parigi, della da me amatissima Anouk Aymée, attrice sublime, di rara bravura e beltà, iconograficamente moderna, esistenzialmente (sartrianamente) libera.

Nella capitale francese ella era anche nata: nel 1932, da una coppia di attori. Di origini ebraiche da parte di padre (che era imparentato con il celebre capitano ingiustamente perseguitato e processato), si chiamava all'anagrafe Nicole Françoise Florence Dreyfus: lo pseudonimo cinematografico con il quale siamo abituati

a chiamarla glielo donò il poeta Jacques Prévert (e chi, se non un poeta, poteva creare l'appellativo di una Dea?) aggiungendo quel "Aymée" (cioè "amata": da tutti) all'appellativo Anouk, dal nome del personaggio d'uno dei suoi primissimi film (cominciò a recitare sullo schermo a soli tredici anni). Nei primi anni Sessanta stava nascendo in Francia un nuovo cinema, il cinema moderno, e stavano anche nascendo, poeticamente e filosoficamente, nuove attrici, nuovi volti e comportamenti, nuove donne. Anouk Aymée sarebbe diventata presto una di esse.

Una luminosa carriera

Da buona figlia d'arte iniziò presto la propria carriera davanti alla macchina da presa. A mio avviso, il primo ruolo davvero di rilievo da lei rivestito fu quello di Jeanne Hébuterne, la giovane moglie - suicida per amore - di Amedeo Modigliani (l'attore era Gerard Philipe) in *Montparnasse 19* di Jacques Becker, un bellissimo biopic del pittore livornese del 1958. Venne poi, a proposito di capolavori, *La dolce vita*, 1960, di

Tutti noi siamo rimasti affascinati da questa donna capace di sedurre senza esagerare, magnetica, magnifica, magistrale, incerta sul proprio vero nome ma entusiasta del battesimo di Prévert: Anouk Aymée.

Antonello Catachio su Il Manifesto

Federico Fellini, evidentemente assai più attento degli altri cineasti italiani nel guardare a ciò che stava avvenendo nella vicina Francia. Nel commemorarla, la nostra stampa ha sottolineato soprattutto il suo impegno quale straordinaria icona cinematografica femminile di Fellini, Bertolucci, Bellocchio. Del suo essere e restare una grande attrice francese, s'è detto poco. E quasi nulla del suo essere e restare, nella storia e nella mitologia del cinema, l'indimenticabile Lola d'un paio di film bellissimi di Jacques Demy, il meno rammentato, il più appartato e rimosso e cineasta della Nouvelle Vague, tenero poeta della macchina da presa, figura tutta da riscoprire e da studiare accanto a quella, altrettanto poco ricordata e visitata, della moglie Agnes Varda, cineasta di pregio anch'ella.

Certamente è stato Federico Fellini, chiamandola a impersonare Maddalena, la "santa puttana", la nobile dama e vogliosa innamorata del protagonista (Marcello) de *La dolce vita*, 1960, segue a pag. successiva



Anouk Aymée (Parigi, 27 aprile 1932 – Parigi, 18 giugno 2024)

segue da pag. precedente

a farla conoscere al mondo intero eppoi, tre anni dopo, a glorificarla nei panni tormentati di Luisa, la moglie del protagonista (Guido, ancora Marcello Mastroianni) di *Otto e ½*. Ma non è proprio il caso di dimenticare che, nel 1961, Anouk aveva appunto dato vita a Lola, la mitica protagonista del film omonimo di Demy (*Lola*, 1961), capolavoro lirico e umoristico a un tempo, commovente e divertente, un po' balletto e un po' melodramma (seguito, nel 1969, dal sequel *L'amante perduta*). Vennero quindi, André Delvaux, Claude Lelouch, Robert Altman, George Cukor, Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio e tanti altri ancora, tutti quanti impegnati nell'edificare quel meraviglioso monumento fatto di celluloidi che fu la vita cinematografica di Anouk Aymée.

Tre donne: *Lola*, *Luisa*, *Anne*

Da parte mia, nell'avviarmi a concludere questo

articolo, mi limiterò a ricordare soltanto tre film, tra i molti da lei interpretati, di cui ella è stata protagonista femminile, impersonando tre donne modernamente irrequiete, malinconiche, tutt'altro che succubi degli uomini con cui hanno scelto di condividere l'esistenza. I loro nomi sono Lola, Luisa, Anne.

Lola è la protagonista del film, appunto il già da me lodato *Lola* di Jacques Demy, 1961. Jacques Demy fu il degno allievo del sommo Max Ophüls, come lui capace di narrare sullo schermo, con patetica ironia e gaia tristezza, le eterne avventure di quella "giostra" (ronde) turbinosa che è l'amore. Luisa è la moglie – colta, ombrosa, assai segretamente dolce – di Guido, il cineasta in cerca d'ispirazione le cui vicende son narrate – assieme a quelle delle tante donne che lo corteggiano o ne sono corteggiate – da "quella grande celebrazione del femminile che è 8½" (la definizione è di Jean-Paul Manganaro,



illustre letterato nonché geniale fellinologo italo-francese). Donna indimenticabile, gelosa e distaccata a un tempo, dolentemente intelligente, mestamente sapiente. Infine, la Anne (si chiamava così anche la donna di *Un uomo, una donna* di Claude Lelouch, girato nel 1966) di *Una sera...un treno*, opera del 1968 del cineasta surrealista belga André Delvaux. Ella è la collaboratrice e compagna di Mathias (Yves Montand), docente di linguistica all'Università, vicino agli studenti in sciopero, non credente mentre lei è credente, vorrebbe un bambino, alcuni atteggiamenti del compagno la mettono a disagio (per esempio, il suo non pensare mai alla morte). Il film – che quando uscì piacque molto a Enzo Ungari il quale lo recensì su *Cinema&Film*: oggi quel testo è leggibile nel libro di Ungari, *Specchio delle mie brame* – narra d'un notturno viaggio in treno della coppia, d'un tragico incidente ferroviario, del girovagare di Mathias (Anne è morta nel sinistro) nei meandri di un luogo misterioso e labirintico che pare proprio il regno della morte.

Un banale melodramma? Conclusioni

L'opera cinematografica, interpretata da Anouk Aymée, che abbia avuto il maggior successo di pubblico (ma non soltanto: vinse anche l'Oscar e la Palma d'Oro a Cannes) è stata senz'altro quella, già da me ricordata, di Claude Lelouch intitolata *Un uomo, una donna* (il titolo originario era *Un homme et une femme*, 1966). Il ruolo era stato rifiutato sia da Jeanne Moreau che da Elsa Martinelli, alle quali era stato proposto. Tutto sommato, e pur riconoscendo a Lelouch un'indubbia competenza tecnica, credo abbia ragione Paolo Mereghetti il quale, pur riconoscendo che il film risulta "diretto con grande abilità", lo definisce anche "una versione televisiva e pubblicitaria del melodramma classico", la cui storia "zuccherosa e finta" è un "concentrato di tutti i luoghi comuni possibili sull'amore e la solitudine". E' vero: lo stile cinematografico di Lelouch, le sue costruzioni narrative, l'uso della musica, il ricorso a una suggestiva fotografia da depliant turistico sono più tipici della miglior pubblicità cinematografica che del cinema degno di questo nome. Però, l'Anne del film (una vedova con figlio che è combattuta tra il ritorno dell'amore e la perdurante fedeltà al marito recentemente perduto) resta una donna del nostro tempo, vive l'amore con intensità e mestizia moderne, possiede un'anima ben più inquieta e complessa di quella dell'uomo di cui si sta innamorando.

Stefano Beccastrini

La balia



Roberto Lasagna

Ennio Mori (Fabrizio Bentivoglio) e Vittoria (Valeria Bruni Tedeschi) sono i coniugi di una famiglia altoborghese romana che Marco Bellocchio inquadra in una condizione di disagio esistenziale e comunicativo. Vittoria è madre di un bambino che quando nasce non si attacca al seno, e il marito, un affermato psichiatra, decide di intervenire assumendo la balia Annetta (Maya Sansa). Quest'ultima, con il volto dell'esoriente Maya Sansa, è una giovane popolana impreparata alla vita della città ma consapevole dei propri limiti e pronta a prendersi cura con gentilezza e sensibilità del bambino. Annetta è stata scelta da Ennio a far le veci di Vittoria dopo che l'uomo l'ha intravista in treno insieme a un gruppo di sovversivi, e proprio lo sfondo di una Roma ubertina mossa da fermenti sociali e segnata da repressioni poliziesche vede nascere l'attenzione per una figura di donna popolana che si occuperà del bambino di Vittoria coetaneo del bambino che lei ha avuto con il capo-popolo sovversivo.

La densa scrittura del film si cala con precisione millimetrica tra le ombre dell'animo umano e tra le incertezze che disorientano il professor Mori, incapace di curare e di guarire eppure ostinato nella sua condotta, a disagio per non riuscire ad entrare in profonda risonanza emotiva con sua moglie Vittoria nonché agitato dalla presenza della balia, portatrice di movimento, naturale attitudine alla vita, qualcosa che stona clamorosamente con

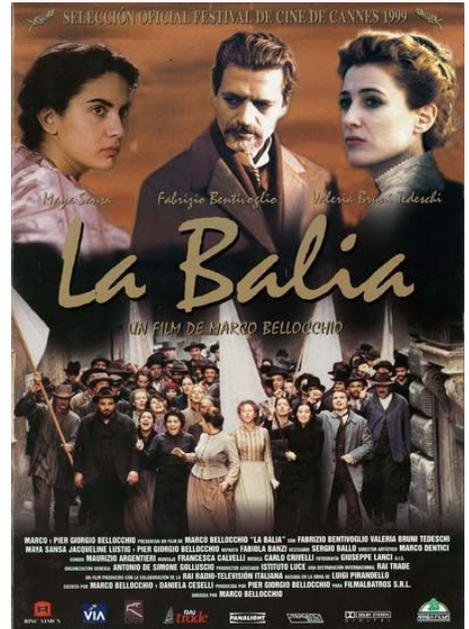
la malattia della sua famiglia.

Vittoria e Annetta sono due donne che si ritrovano in una condizione psichica molto differente: mentre Vittoria è immobilizzata dalla freddezza emotiva e non riesce nemmeno a prendere in braccio il suo bambino, Annetta è una giovane donna in fiore con il seno pieno di latte.

Morte e vita si confrontano negli atteggiamenti che Bellocchio osserva con rispettosa consapevolezza del disagio interiore, in un film di rara delicatezza che mette alla prova caratteri differenti e indaga la condizione di Vittoria, una vittima di incomprensione e solitudine, desiderosa di stabilire un contatto con il figlio ma che soffre avvertendo come intollerabile la frustrazione dell'impotenza. Una condizione a cui il marito reagisce "funzionalmente" portando in famiglia la giovane balia: presenza che aumenta in Vittoria la percezione della distanza da un marito il quale, uomo di scienza, non riesce a entrare in contatto profondamente con lei.

Bellocchio, dopo la collaborazione con l'analista Massimo Fagioli, torna a dirigere un film che si offre come un saggio psichico personale e formalmente elegante. Riporta al cinema la coppia Fabrizio Bentivoglio/Valeria Bruni Tedeschi che era stata motivo di interrogazione esistenziale nel film di Mimmo Calopresti *La parola amore esiste* (1998), e impagina, con il contributo della fotografia di Beppe Lanci, una dimensione in costume che trasporta in immagini dense una delle novelle di Pirandello.

Se *La balia* viene salutato alla sua uscita come il beneaugurante ritorno ad un'autonomia espressiva di grande eleganza del cineasta piacentino, il



film nasce dalla proposta che Bellocchio riceve di trasportare sullo schermo un testo di Pirandello, occasione che permette all'autore di liberarsi da ogni sudditanza e di adattare il drammaturgo conservando la struttura narrativa della novella scritta nel 1903 ma apportando delle modifiche, la più significativa delle quali è la descrizione del professor Mori. In Pirandello la figura portata sullo schermo da Fabrizio Bentivoglio è un avvocato e deputato socialista, mentre nel film diventa uno psichiatra dall'innato perbenismo attraversato da punte progressiste che tuttavia non gli permettono

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

di sottrarsi al distacco emotivo che caratterizza ogni suo riguardo verso la moglie.

Lo psichiatra di Bentivoglio, che Bellocchio circonda in immagini di manicomio con abituali sbarre alle finestre d'inizio Novecento, è una figura distaccata e illuminata, osservata nel momento del confronto con le posizioni del suo giovane assistente Nardi (Pier Giorgio Bellocchio) il quale non crede più al lavoro dello psichiatra che ritiene astratto e lontano dalla realtà e si sente vivo nel furore del rapimento amoroso.

A farne le spese nel film è però soprattutto la moglie dello psichiatra, la quale vive in un mondo di auto-isolamento, abituata ad una freddezza emotiva che la rende infelice, così come la tormenta l'incapacità del marito di comprenderla, di partecipare intimamente al suo disagio. Vittoria si sente inadeguata alle sue responsabilità materne, e la decisione del marito di assumere come balia Annetta, la allontanerà ancora di più dalla famiglia.

Bellocchio, ritrovando la Roma dei primi del 900 in cui si percepiscono i bagliori di un nascente socialismo, affronta la fragilità e l'impreparazione ad accogliere un nuovo nato in una famiglia borghese, e si mette in contatto con quei rapporti familiari la cui indagine attraversa nel profondo la filmografia dell'autore. Le tensioni di una famiglia borghese e immobilizzata si fanno sussurri e grida interiori con l'arrivo di una donna che apre un orizzonte nuovo, la balia in cerca di un'identità e di un linguaggio per poter dare voce al proprio essere. In questa famiglia alto-borghese e insospettabile, Vittoria si ritrova espressione di una malattia, di un disagio patologico gravido di interrogativi che riguardano il suo essere immobilizzata in quanto madre. Una Valeria Bruni Tedeschi dalle espressioni ombrose sa rendere molto bene l'ambivalenza di Vittoria verso la giovane balia, che ella accompagna e osserva, per

comprendere chi sia questa donna che è riuscita dove lei si sente più inadeguata. Il vuoto e l'inutilità la travolgono, così che Vittoria si sente derubata, e chiede a Ennio di mandare via questa donna che ai suoi occhi diventa una minaccia. Ma anche Ennio è inadatto al suo ruolo, ovvero finisce per destituire la moglie da ogni incarico di madre, solidarizzando anzi con la giovane e sensibile Annetta.

Moglie paziente inascoltata nei suoi desideri e *marito medico* il cui mondo viene destabilizzato nei suoi equilibri, sono dimensioni che riportano a quella dimensione di famiglia che, in Bellocchio, si affianca alla follia, dove il disagio è percepibile sin tra le pareti domestiche. Un disagio espresso dal rapporto inamidato tra moglie e marito, che si manifesta esso stesso come forma di follia, che conduce a perseverare in una condotta in cui Ennio non si porta vicino ai desideri di Vittoria, non



li ascolta intimamente, e Vittoria, non reggendo più quella condizione, sconfinando in un isolamento che la segna come una donna sconfitta e sola, fino al suo ritiro in un possedimento di campagna. Donna sola che si auto-esilia, e di cui Ennio, come sottolinea Bellocchio: "è ben responsabile. È proprio la sua freddezza, potremmo dire in parole poverissime, che costringe questa donna a essere sola in se stessa, e la solitudine - lo sappiamo -, il non aver rapporti con gli altri, è il peggior nemico. Quindi, lui favorisce la follia della mo-



glie".

Cinema di complesse sfumature, *La balia* si concentra sul femminile e sull'assenza della figura materna, duplicata dalla condizione di lontananza di Annetta verso il proprio bambino naturale. Assenza come vuoto e che nel film è soprattutto mancanza di attenzioni e di vera comunicazione tra Ennio e Vittoria. Una malattia alimentata dalla condizione familiare, dove Vittoria è sotto scacco anche per la crescente angoscia che suo marito le comunica il suo rapimento/innamoramento per Annetta, che lei avverte, la destabilizza. E che avviene sotto forma di avvicinamento di Ennio ad Annetta sul piano di uno scambio carezzevole di parole che prendono la forma di lettere grazie a cui lui educa lei, la quale non conosce

li leggere e lo scrivere. Ennio, portando in casa Annetta, persegue nel suo atteggiamento continuamente conciliatorio, ma si rifiuta di mandarla via quando Vittoria glielo chiede, e dà accesso a un suo momento di contatto con la giovane, quando, attraverso il motivo dello scrivere, lei si affida a lui il quale padroneggia lo stesso linguaggio delle parole del misterioso amato di Annetta in carcere per attività politica. Per Ennio, anch'egli abitualmente malato di atteggiamenti conciliatori, c'è la possibilità di una vicinanza che passa attraverso il raddrizzarle le spalle, prenderla per mano, guardarla negli occhi senza dover abbassare lo sguardo (e come sa fare molto bene Fabrizio Bentivoglio). I piccoli grandi movimenti del mondo dei sentimenti sono splendidamente evocati dalla domanda che Annetta rivolge a Ennio: "Immagino, che azione è?". Un invito alla libertà del mondo interiore attraverso il pensiero che si fa parola e interrogazione dell'anima.

Il ritratto di solitudine e incomprendimento che riguarda Vittoria si amplifica guardando alla balia, alla difficoltà (di Ennio ma

anche dello spettatore) di comprendere il mondo profondo di una giovane capace per natura di nutrire un primo e un secondo bambino, che possiede una sua realtà di cui avvertiamo il fascino, la bellezza, il batticuore.

In Pirandello il figlio della popolana muore e il marito turbolento scaglia contro di lei ogni colpa. In Bellocchio Annetta ha la possibilità di ritrovare il figlio e di prendersene cura, con la sensibilità che Maya Sansa restituisce a un personaggio intenzionato ad affrontare e superare i suoi limiti. Mentre Vittoria ritornerà, sul finale, riuscendo a prendere in braccio indolentemente il bambino, in quella casa dove il padre continuerà a vivere dopo l'esperienza della colpa per non aver capito nel profondo il male di vivere della moglie.

1 Albertina Seta, *Conversazione con Marco Bellocchio sul film "La balia", "Psychiatry on line Italia", 17 settembre 2012.*

Sulle tracce del realismo poetico



Carmen De Stasio

Le prime rammemorabili forme di cinematografia stabiliscono un rapporto immediato con l'arte visuale. Non si tratta soltanto di mera ispirazione: infatti, forte dell'ascesa tecnologica che esso stesso rappresenta, il cinematografo (nell'originale attribuzione) apprende la varietà (in particolar modo) della pittura, traslando la visuale velocità della pennellata in un'efficace espressione da tradurre nella cinetica su schermo. Ad esser rese nell'immediatezza sono impressioni, gestualità talora appena intuite, di una realtà che attinge ai nuovi orizzonti conseguiti con l'applicazione scientifica, la letteratura, con l'indagine intorno alle facoltà della mente. A consolidare una tale molteplicità è il realismo poetico, una tecnica che consente di articolare – nell'unità spazio-tempica – la varietà dell'azione e i processi della psiche per offrire una miscela che avrebbe segnato l'intera cinematografia cota degli anni successivi. Il significato del realismo poetico si prospetta, in effetti, nella sintesi sin qui espressa: risvolti

intesi a dar risoluzione di eventi nell'innesto di concretezza oggettiva ed esperienza di sensi e di intuizioni (il realismo poetico ha vita tra gli anni Venti e Trenta del secolo scorso) attraverso il tutt'uno mimico dei soggetti e dell'ambiente. Ed è a quel tutt'uno che si deve un'affinità che nella visuale innesta il calibro delle riflessioni.

Così, la creazione si ingloba nell'atto «creante» di una realtà dettagliata nelle sue forme, non più soltanto concepita in frontalità, quanto nell'apprendimento di una dinamica in grado di generare la narrativa di corrispondenze univoche.

Sviluppatosi in un tempo congeniale, il realismo poetico assimila, con le dovute variazioni, sia l'impressionismo cinematografico, che la fotogenia, vale a dire, le due tecniche che notevole influenza avranno da lì in avanti. Non solo: esso recupera tratti significativi da quella cinematografia d'avanguardia che, a partire dalla Francia, si avvantaggia della tecnologia e della cultura visuale e letteraria per designare la varietà dei punti di vista e assommare, accanto al fulgore progressista, la coscienza che accompagna il nuovo modo di fare del cinema nell'intimo dialogo con tutte le situazioni. Una sorta di finestra, potremmo dire, aperta simultaneamente con gli occhi e

con la mente.

Un modello efficace di realismo poetico ci è riservato da *L'inhumaine*, pellicola del 1924 diretta dal francese Marcel L'Herbier. A lui va il merito di aver creato un'opera inclusiva di passaggi dal tempo della borghesia al pieno ritmo déco attuale. Preponderante è la caratterizzazione dei personaggi in scena e la corrispondente visuale verosimilmente comprensiva dei criteri oggettuale e soggettuale al fine di denunciare fronti opposti e conviventi (quali l'appartenenza «alta» dei personaggi in contrasto all'anonimia imperante e metaforica di quegli anni, nell'esemplarità della maschera seriale indossata dai valletti). Due contesti in un unico ambiente, quindi, in cui, espressi in forma di *tableaux vivants*, le scene esauriscono la formalità del prologo, per poi amplificare la facoltà dell'occhio indiscreto sull'evoluzione narrativa, mettendo letteralmente a nudo il carattere proprio di ciascun personaggio mediante un primo piano racchiuso in una sorta di finestra dalla sagoma geometrica, a innervare immagine, attitudine individuale, fermenti della mente, in una scenografia déco del tutto contemporanea. Insomma, un esempio efficace di realismo poetico, con l'intento di conferire un'architettura complessiva da decifrare oltre la visuale.

segue a pag. successiva



Risveglio dalla morte di Claire Lescot (Georgette Leblanc)

segue da pag. precedente

Ed è a una siffatta architettura che nel film si lega l'altro elemento caratterizzante del realismo poetico: parliamo della velocità, la cui variabilità dada e cubista in un sol tempo manifesta l'incidenza dell'intuizione psicoanalitica mediante passaggi che vediamo allungati e rallentati nella parte iniziale (una sorta di procedimento tanto basato sulla prosa, che sull'analessi necessarie all'intera narrazione), per poi accelerare allorché la piega narrativa prende sorprendenti sviluppi. Oltretutto, la variabilità dispone a una prospettiva che manifesta la tempesta dinamica dell'azione attraverso la scomposizione della forma in una danza dalle significazioni plurime nel vortice ipnotico degli oggetti.

Si è detto – per economia linguistica – che il film venga confezionato per due momenti innestati tra loro, con una prima parte dedicata alla funzione esplicativa, e una seconda nella quale la crucialità sperimentale prende forma in virtù di quelle tecniche già menzionate. Vale la pena soffermarsi sulla tecnica di uno *split screen* che, pur ancora nella sua fase sperimentale, muove i fili della particolare narrativa del film. Nel formulare la dinamica dei corpi e dell'animo del soggetto in una realtà che appare iper-formulata e lanciata verso un futuro apparentemente assurdo, lo *split screen* che L'Herbier

adotta permette non già la sovrapposizione di immagini in movimento, quanto l'innesto reciproco delle stesse con l'intento di rafforzare l'intrico di quel che sotto gli occhi dello spettatore avviene. Infatti, l'intrecciarsi dello sguardo tensivo del personaggio con il paesaggio attraversato a velocità disumana, identifica l'unità di tempo e l'azione multipla di un'attitudine condivisa dal paesaggio nella sfrenatezza della corsa in auto. È questo il prologo alla vicenda che prende nuovo corso con l'accesso nel laboratorio dedicato alla sperimentazione di un utopistico marchingegno (antesignano del computer o del televisore) che rende possibile sia l'eternità attraverso la visione della vita vissuta, che la «guarigione» dalla morte, rimessando, per taluni aspetti, il *Franckenstein* di M. Shelley.

Una serie di esemplarità progressiste favorisce, pertanto, la memorabilità di una pellicola nella quale elementi e condizioni di una modernità in atto prendono corpo in una simultanea architettura, per la quale la cosiddetta trama ha la precisa funzione di tracciare la svolta maieutica: in breve, la storia vede una cantante dall'animo algido proiettata alla fama tra personalità ammaliate dalla sua bellezza e dalla sua competenza canora. In molti le fanno una corte spietata pur senza soddisfazione. Tra costoro, due personaggi manifestano il

proprio amore da due distinti versanti che potremmo traslare come la scissione di un ingegno tra due volti: l'uno finalizzato al bene e l'altro nel pieno pericolo della disumanizzazione e di un dis-pensiero corrotto da eccedente individualismo; quest'ultimo, replicato nella sfrontatezza vendicativa, provoca l'avvelenamento e la successiva morte dell'amata che l'ha respinto; il primo, carico di una potenza d'amore, mette a frutto il proprio genio con l'invenzione di una macchina in grado di concedere la visione su un futuribile schermo e di riportare Claire Lescot (nome della cantante protagonista) a nuova vita.

Parliamo, dunque, di un vero e proprio innesto tra visualità e consapevolezza che il realismo poetico materializza in virtù di una creatività tutt'altro che appiattita. Un realismo, in altri termini, dal tenore poetico per il fatto di coinvolgere il pubblico nella creazione individuale di immagini mentali e di situazioni imbastite in uno scorrimento simultaneo. Esaltazione auspicabile delle potenzialità intellettuali alle quali le nuove correnti si rivolgono.

Carmen De Stasio

* Prossimo numero:

Di impressioni e di una nuova storia con Germaine Dulac

* Le foto sono tratte da "L'Inhumaine" (1924) di Marcel L'Herbier



La maschera di cartapesta



Lo split screen e la fotogenia



L'inventore dinanzi allo schermo



Laboratorio futuristico

Fumetti

Dove i tramonti profumano di nostalgia

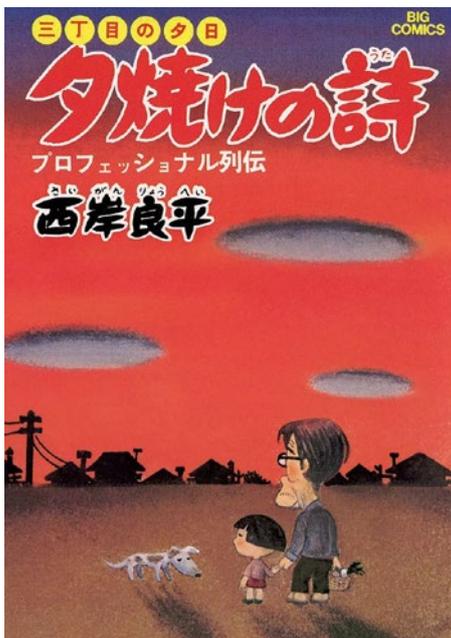
50 anni di Sanhome no yuhi, il manga che, ancora oggi, celebra l'era Showa



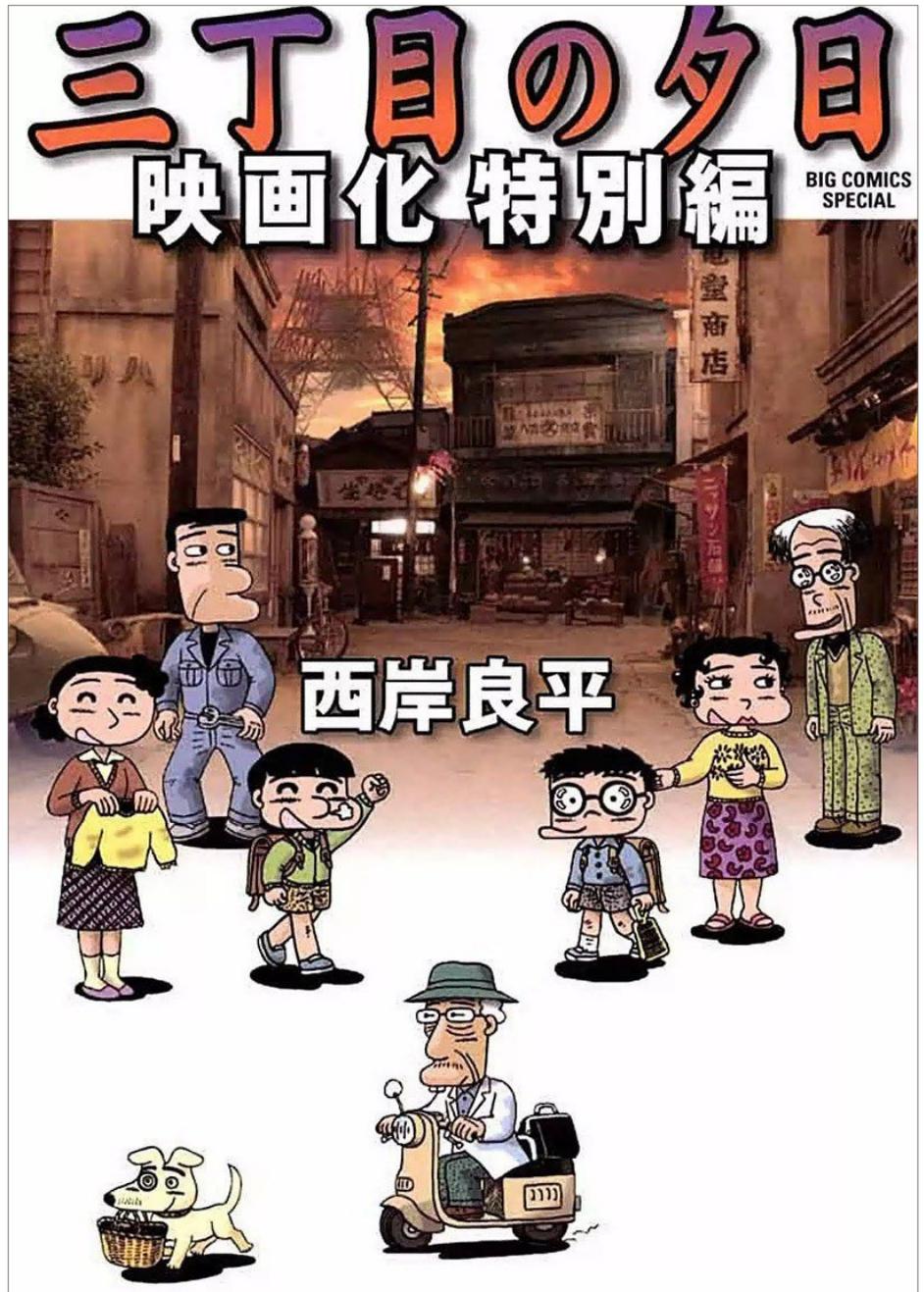
Ali Raffaele Matar

Se ai giapponesi cresciuti nel boom economico venisse chiesto di eleggere il fumetto più nostalgico di sempre, molti di loro non avrebbero dubbi: sceglierebbero senza remore *Doraemon* di Fujiko F Fujio e *Sanhome no yuhi* di

Saigan Ryohei. Se il primo è diventato un fenomeno mondiale, non si può dire lo stesso del secondo. In Occidente, difatti, Saigan Ryohei è un nome che non dirà molto nemmeno agli appassionati di manga più incalliti. Questo perché, sebbene sia sulle scene da oltre cinquant'anni (nel 2022 è stata realizzata una grande mostra in onore del cinquantesimo anniversario del suo debutto), le sue opere risultano tutt'oggi sconosciute fuori dell'arcipelago nipponico e restano difficilmente accessibili. Nel Paese del Sol Levante, la sua fama è legata proprio a questo titolo, traducibile come "Tramonto sulla terza strada", vero e proprio capolavoro della narrazione poetica del quotidiano, iniziato nel 1974 e ancora oggi pubblicato a cadenza regolare sulle pagine del seinen magazine Big Comic Original. Nel corso degli anni, *Sanhome no Yuhi* (noto anche come *Yuyake no Uta*) ha avuto il privilegio di passare dalla carta al piccolo e grande schermo, allargando, così, la platea di lettori e spettatori. È proprio grazie alla trilogia cinematografica *Always - Sunset on the third street* - diretta tra il 2005 e il 2012 da Yamazaki Takashi (lo stesso regista che avrebbe poi firmato le trasposizioni in 3D di *Lupin* e *Doraemon*) - che il nome di Saigan è riuscito a circolare fuori dai confini asiatici, con quella cifra riconoscibilissima fatta di personaggi dai volti paffuti e guance allungate.



Copertina primo volume



Antologia con i capitoli che hanno ispirato il film

Un elemento probabilmente preso in prestito dal design di Takita Yu, altro grande artista poco noto in Occidente, cui Saigan deve molto anche per le atmosfere delle sue storie ambientate nei piccoli sobborghi nipponici negli anni del dopoguerra. L'effetto "nostalgia" che avvolge i racconti degli oltre settanta volumi che compongono l'opera, è legato alla minuziosa cura dei dettagli con cui l'autore rievoca con affetto e candore le trasformazioni che hanno caratterizzato la prima metà dell'era Showa (1926-1989). L'opera sembra proprio essere stata concepita per essere nostalgica e spingere i lettori a ricordare tutti quegli oggetti e quelle pratiche oggi entrate in disuso,

come quei giochi all'aperto con cui si intrattenevano gli infanti e gli adolescenti giapponesi, quando non esistevano aggeggi elettronici. Ma non soltanto: nelle storie di Saigan un'ampia considerazione è attribuita all'introduzione dei primi elettrodomestici e delle prime automobili. Non a caso, uno dei simboli ricorrenti dell'opera è la Piaggio Ape, il motocarro a tre ruote sviluppato in Italia verso la fine degli anni Quaranta ed esportato in Giappone negli anni Cinquanta, periodo in cui è ambientato il manga, in cui una delle famiglie protagoniste, quella dei Suzuki, gestisce proprio un'officina meccanica. Componendosi di

segue a pag. successiva

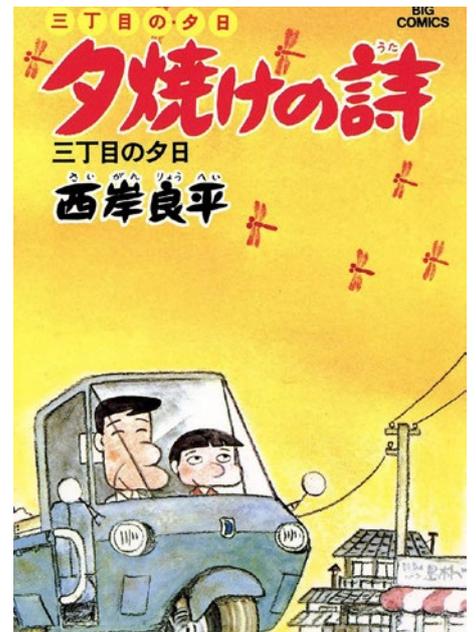
segue da pag. precedente

innumerevoli piccoli frammenti, è difficile quantificare la mole infinita di personaggi diversi che popolano l'opera. Una finestra su mille famiglie comuni, tra impiegati, casalinghe, vicini di casa, fratelli gemelli, figli unici, nonni costretti a piangere la scomparsa prematura dei loro nipoti e nipoti che ripensano agli insegnamenti dei nonni compianti. E ancora: scienziati pazzi, medici, romanzieri falliti, bottegai e aspiranti meccanici in erba. Alcuni racconti di questo variegatissimo manga accenderanno un senso di déjà-vu in chi ha guardato alcuni dei film di Koreeda Hirokazu, come *Kiseki* (I wish) o *Still walking*, quasi ne fossero stati la base di partenza. Dunque, in quella che è, a tutti gli effetti, una storia corale, non sono i dialoghi a contare né le esistenze dei singoli abitanti della "Terza strada" ma il ritratto complessivo che l'autore fa di questi rioni, luoghi ormai fuori dal tempo che prendono vita pagina dopo pagina, tratto dopo tratto, dando al lettore la possibilità di rivivere atmosfere in fondo mai dimenticate dai giapponesi più tradizionalisti. La nostalgia, si sa, non ha limiti geografici. Non serve conoscere il giapponese per riuscire a immergersi nelle atmosfere di un Giappone meno individualista, oggi quasi del tutto scomparso, in un'epoca in cui era sufficiente volgere lo sguardo al tramonto per emozionarsi, rialzarsi dopo una sconfitta e nutrire speranza nel domani. Quanto al film di Yamazaki – non un vero e proprio adattamento ma un'opera a sé, liberamente

ispirata ad alcuni capitoli dell'opera originale a fumetti con alcune sostanziali modifiche, con un budget ingente pensato per diventare un blockbuster – è doveroso menzionare il lavoro certosino svolto dallo staff per ricostruire fedelmente le ambientazioni dell'epoca di questa fantomatica "Terza strada", all'ombra di una Tokyo Tower ancora in costruzione. Un lavoro che si unisce all'impegno degli sceneggiatori che hanno saputo selezionare sapientemente quali personaggi e quali storie intrecciare per rendere coesa un'opera lunghissima, difficilmente riproducibile sul grande schermo. Il primo dei tre film inizia sotto il segno dell'omaggio: un gruppo di bambini torna verso casa urlando "Terebi, terebi, terebi!" (Televisione), quasi un eco a *Ohayou* (Buongiorno, 1959) di Ozu, in cui i piccoli protagonisti facevano di



Una vignetta tratta da Sanjome no yuhi



Copertina terzo volume

tutto per convincere i genitori a portarne a casa una. E si conclude con un forte messaggio di speranza, sentimento che in passato aveva spinto la popolazione giapponese a rialzarsi dalla devastante sconfitta della guerra ma che rischia oggi di andare perduto per sempre, nel segno di una crisi senza fine che nulla ha a che vedere con l'ottimismo del boom economico.

Ali Raffaele Matar



Locandina film "Always" (2005)

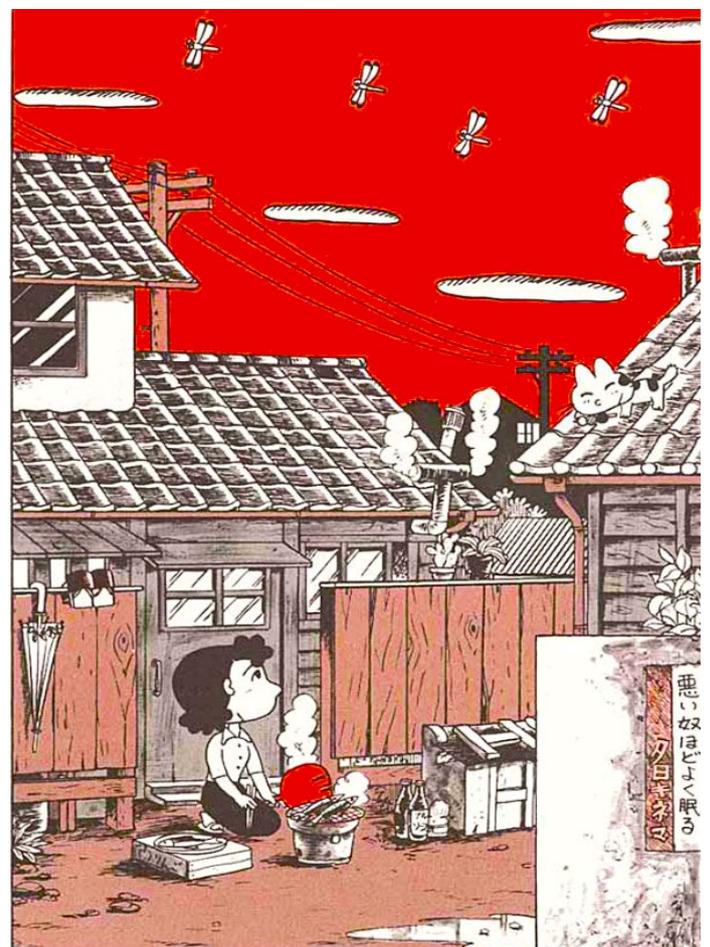


Tavola tratta da Sanjome no Yuhi

Il cinema in Boemia. Praga al cinema



Leonardo Dini

Nell'immaginario collettivo degli spettatori il cinema boemo si ricollega, per antonomasia, con autori come Miloš Forman, autore di un noto film biografico su Mozart: *Amadeus* e alle atmosfere magiche e incantate della

città di Praga, protagonista di molte opere di ogni epoca della storia del cinema e perfino di scene di azione di film di James Bond.

Tuttavia la storia del cinema di Praga comincia molto lontano nel tempo, ai primordi del cinema, agli inizi del '900. Curiosamente, pur essendo un cinema di grande qualità, il cinema della Repubblica Ceca, è ancora relativamente poco noto in Italia. Tra i film più originali in senso assoluto si segnala *Nabarvené ptáče, L'uccello dipinto* (2019) di Václav Marhoul, anno in cui fu presentato anche alla Mostra del Cinema di Venezia. L'opera è ispirata a un racconto di Jerzy Kosiński, scrittore polacco: tale film si riconosce nella corrente cinematografica Ceca detta *Nová Vlna* (Nuova onda), una Nouvelle Vague, che trovava nell'uso del bianco e nero nei film la sua sintesi visiva stilistica. Questa corrente è stata importante nel cinema mitteleuropeo. Sempre di Forman è invece il film meno noto ma artisticamente significativo *Lásky jedné plavovlásky, Gli amori di una bionda*, del 1965 e anch'esso fa parte della *Nová Vlna*. L'uso del bianco e nero, anche in film recenti è una caratteristica quasi espressionistica del cinema di Praga.

Alle origini il cinema della Repubblica Ceca nasce, a livello internazionale, con Jiří Menzel, autore creativo e originale che ha reso per immagini molte opere narrative della letteratura Ceca. Tra queste è *Ostře sledované vlaky, Treni strettamente sorvegliati*, film ispirato all'opera dello scrittore Bohumil Hrabal, del 1966, questo film fu vincitore del Premio Oscar 1967, conferito al miglior film straniero e narra una vicenda ambientata durante la Seconda Guerra Mondiale. Tuttavia il movimento innovativo del cinema ceco negli anni '60 inizia con un film manifesto del movimento, un film simile al film italiano *Boccaccio '70, Perličky Na dně, Le perline sul fondo*: il film ceco si ispira a alcune novelle di Hrabal, presenti nell'omonimo racconto *Perličky Na dně*. Questo film, centrale nella costruzione del nuovo cinema ceco degli anni '60, al tempo della

Rivoluzione di Velluto, è un cinema appunto rivoluzionario, rispetto agli standard imposti in Cechia dal cinema di riferimento per i paesi dell'est, quello sovietico.

Lavorano a questo film che è opera collettiva, autori quali Menzel, Chytilová, Némec, Jireš, e Schorm.

La Repubblica Ceca è anche storicamente la sede di uno dei maggiori festival cinematografici europei dell'est e mitteleuropei, quello di Karlovy Vary, che con il suo premio Křišťálový Glóbus, Globo di Cristallo, è forse il maggiore in assoluto in Europa dell'Est. Riconosciuto dal FIAPF, Fédération Internationale des associations de producteurs de films. Nato inizialmente per promuovere il realismo sociale nel cinema in epoca sovietica si è poi trasformato, per palingenesi, dopo il 1989, riscrivendo, ex novo, la sua linea e il suo metodo. Questo festival nasce nel 1946 a Mariánské Lázně,



"Treni strettamente sorvegliati" (1966) di Jiří Menzel

si trasferisce poi, nel 1948 a Karlovy Vary. L'ideologo del festival era Antonin Martin Brousil che ne presiede anche le prime edizioni. Dal punto di vista epistemologico, del metodo, il festival nasce con un metodo unico in Europa: l'idea era quella di favorire le cinematografie dei Paesi meno forti economicamente e produttivamente, in particolare quelli asiatici, di evidenziare la dicotomia fra cinema del disimpegno e cinema culturale e educativo, promuovendo i film di interesse culturale. Un'antinomia dunque fra cinema occidentale, visto come cinema leggero, e quello dell'est, collegato a arte, letteratura, musica, teatro. A tutto questo, all'epoca, si aggiungeva la contrapposizione fra il cinema di propaganda Sovietico e quello dell'ovest che diffondeva lo stile di vita americano e occidentale. Terminata questa dicotomia, dopo il 1989, è rimasto valido e efficace il metodo cinematografico esteuropeo, collegato alla letteratura e alla dimensione teatrale e culturale del cinema, basti pensare alle opere trasposte dai romanzi di Milan Kundera, a partire dal suo capolavoro, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*. Oggi quindi Karlovy Vary è rinato come centro del cinema sperimentale e libero dell'Europa dell'Est ma ha preservato l'identità originale di festival di cultura sperimentale cinematografica che ne costituisce il tratto distintivo rispetto agli altri festival europei. In Cechia si attribuiscono anche i Český Lev i Leoni Cechi, dedicati ai migliori film cinematografici e televisivi, un premio coordinato dal

ČFTA České filmové a televizní akademie. Un altro luogo simbolico del cinema ceco è rappresentato dal cinema Aero, antico club cinematografico e centro della storia cinematografica di Praga. Oggi invece il cinema City Nový Smíchov è una delle sale più importanti a Praga. Ma Praga dispone anche di uno dei più antichi e grandi studi cinematografici d'Europa in assoluto e ha anche valide scuole di cinema e accademie. Nato con la proiezione del 18 ottobre 1896 all'hotel *U černého koně*, in via *Na Příkopě*, il cinema ceco di oggi si riconduce in modo quasi naturale alla prosecuzione della Nuova Ondata del cinema del '900 ceco.

Nel 1997 la Repubblica Ceca ha vinto il suo primo Oscar con il film *Kolya*, di Jan Sverák e, finora, ha conseguito complessivamente tre nomination, in precedenza il Paese era parte della Cecoslovacchia che come tale ha vinto due Oscar e ha avuto sei nomination. Tra i film girati in Cechia e di produzione e lingua ceca si nota il surrealistico film di fantadramma fantascienza drammatica *Konec stpna v hotelul Ozón, Fine agosto all'hotel Ozón*, del 1967, di Jan Schmidt. Opera di produzione cecoslovacca era, molti anni prima, nel 1933, *Extase, Estasi*, diretto da Gustav Machatý, dal libro di Robery Horky, film presentato alla Mostra del Cinema di Venezia, film che è entrato nella storia del cinema per un singolare motivo: il primo nudo frontale integrale femminile del cinema, quello dell'attrice viennese Hedy Kiesler poi detta Hedy Lamarr, e per una scena d'amore, con un'estasi da orgasmo femminile, per l'epoca totalmente inedita: Hedy era



"Kolya" (1996) di Jan Sverák

una personalità poliedrica, tanto da essere stata poi anche scienziata e inventrice. In tema di donne del cinema ceco, in epoca recente, è emersa la regista di Praga Eva Vít, nota in Italia per un cortometraggio e uno spot pubblicitario, premiata al Tribeca Film Festival, l'autrice ha sviluppato uno stile personale originale, affermandosi negli Stati Uniti. In definitiva il regista che più ha affermato nel mondo il cinema di Praga, anche se nel contesto nordamericano, è però Forman, con opere come *Ragtime, Hair, Valmont, Qualcuno volò sul nido del cuculo, L'ultimo inquisitore* e *Amadeus*, autore multiforme e quasi kubrickiano, nella sua ecletticità di generi e temi. Concludendo, in sintesi, il cinema boemo e di Praga, si può complessivamente definire come un cinema culturale mitteleuropeo, dal realismo magico, simile alle atmosfere e al carattere, appunto, di Praga e al contesto della natura della Boemia.

Leonardo Dini



"L'uccello dipinto" (2019) di Václav Marhoul

Cecità. Da Saramago un personaggio femminile indimenticabile

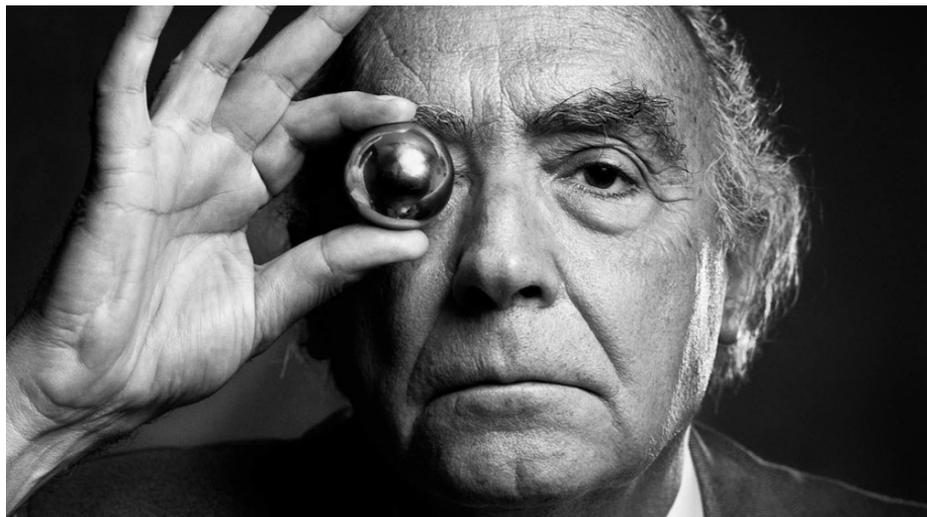


Fabio Massimo Penna

Cecità di José Saramago, romanzo che in originale ha un titolo che richiama i trattati scientifici *Ensayo sobre la ceguera* (saggio sulla cecità), offre una cruda analisi della natura umana.

Lo scrittore portoghese disseziona i comportamenti dell'uomo, immaginando una pandemia di cecità (una cecità particolare in quanto gli infettati vedono calare una luminosa coltre bianca lattiginosa sui propri occhi). Sin dall'inizio, dal primo caso di perdita della vista, esce fuori il peggio della natura umana. Infatti, un uomo fermo al semaforo sulla propria vettura perde improvvisamente la vista. Un passante si offre di mettersi alla guida e di accompagnare il poveretto a casa. L'atto di generosità nasconde in realtà un comportamento vile e ignobile: l'uomo è un ladro e, approfittando della menomazione del cieco, gli ruba l'automobile. I colpiti dal virus si recano tutti da un oculista, infettando gli altri pazienti nella sala d'attesa. In poco tempo il "male bianco" si diffonde e le autorità decidono di mettere gli infettati in quarantena rinchiudendoli in un ex manicomio. Tra i colpiti anche l'oculista che ha ricevuto i primi malati. A questo punto del racconto facciamo la conoscenza con uno dei più bei personaggi femminili della letteratura mondiale: la Moglie del Medico.

Nel romanzo non vi sono nomi di persona, tutti i personaggi sono designati da una loro peculiare caratteristica. Abbiamo così, oltre alla Moglie del medico: il Medico, la Ragazza dagli occhiali scuri, il Bambino strabico, l'Uomo con la benda all'occhio... La Moglie del Medico si caratterizza da subito per un suo gesto d'amore. Il marito scopre di essersi infettato e diventa cieco. Viene a prenderlo un'ambulanza e alla moglie, la quale intende salire sull'automezzo per restare accanto al marito, gli infermieri proibiscono l'accesso sulla vettura. Ferma nel suo proposito la donna escogita una utile bugia bianca: "Debo venire con voi per forza" afferma convinta "infatti sono diventata cieca in questo esatto momento." Questa è la nota caratteriale che la donna manterrà per tutto il romanzo, quella di una straordinaria capacità di empatia nei confronti di chi soffre e un inesauribile desiderio di prendersi cura di coloro che ama. Autentica "chioccia" che protegge i propri pulcini, la donna difende con le unghie e con i denti il gruppo di ciechi del quale fa parte il marito. Lei dovrà farsi carico di soddisfare le necessità di un insieme di persone non più autonome. Tutti i ciechi vengono rinchiusi, da un governo poco sensibile ai bisogni dei cittadini, in



José Saramago (1922 - 2010)

una struttura. I soli segni di vita dello Stato sono rappresentati dal cibo che ogni mattina fa lasciare dai militari all'ingresso della struttura per sfamare gli infettati e dai colpi di mitra con i quali fa uccidere chiunque tenti di fuggire dall'ex manicomio. I ciechi vengono distribuiti nelle varie camerate della struttura e abbandonati al loro destino. In questa situazione estrema alcuni malati tirano fuori il loro lato più selvaggio e crudele. Il leader di una camerata possiede una pistola e, benché spari

alla cieca, ricatta tutti gli altri reclusi. Lui e i suoi compagni di camerata arrivano a richiedere, in cambio del cibo, le donne degli altri dormitori. Anche la moglie del medico e le altre femmine della sua camerata vengono immolate ai piaceri sessuali dei "ciechi cattivi" in cambio del cibo. Dopo l'orribile orgia, la moglie del medico lava una povera donna che è deceduta dopo essere stata violentata e poi aiuta anche le altre donne a lavarsi. Quindi, novella Giuditta, torna nella camerata dei ciechi cattivi, dove si sta svolgendo un'altra

orgia infernale, per eliminare l'Oloferne di turno. Sgozzando l'uomo, sorpreso nel bel mezzo di un amplesso, la Moglie del Medico ridona dignità a tutte le donne violentate e riscatta gli uomini del suo dormitorio i quali, autentici ignavi, avevano deciso di sacrificare le proprie donne per un po' di cibo. Quando la cecità è ormai diffusa in tutta la città e i contagiati possono fuggire dall'ex manicomio, la Moglie del Medico guida il suo gruppo attraverso un ambiente post-apocalittico fino a portarlo nel proprio appartamento dove, tutti insieme, attendranno il ritorno alla normalità. *Cecità* è un romanzo che anche a lettura finita continua a lavorare dentro il lettore e a farlo riflettere sulla natura violenta ed egoista dell'uomo, il quale, in condizioni estreme, si mostra capace delle azioni più riprovevoli. Come affermava lo scrittore di Azinhaga i suoi romanzi dovevano lasciare il lettore inquieto. Il grande autore portoghese non ha mai smesso nella sua opera di interrogare e interrogarsi sulle ingiustizie e insensatezze della società contemporanea. Saramago ci ha lasciati nel 2010 e da allora l'unico rumore che giunge alle nostre orecchie è quello del pigro russare di intellettuali assonnati e appagati.

Fabio Massimo Penna



Pi greco (π) – Il teorema del delirio (1998) di Darren Aronofsky

Il novello mito della caverna di Platone



Demetrio Nunnari

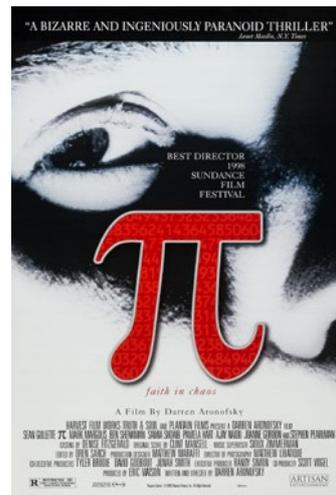
Chinatown. In un angusto abituro, Max Cohen (Sean Gullette), ebreo agnostico, conduce le sue ricerche per scoprire il numero che, da solo, governa il mondo. La natura parla attraverso la matematica, coi numeri si legge il creato, e sempre il grafico d'un sistema numerico produce uno schema. Perciò, ci sono schemi ovunque. Nella ciclicità delle epidemie, delle macchie solari, nelle piene e le secche del Nilo. Forse, anche la Borsa – complesso e vivo organismo che decide dell'economia globale – cela un disegno. La teoria è lineare, ma lo studio è totalizzante. Max vive da recluso, s'imbottisce di farmaci per via di terribili emicranie (da quando ha quasi perso la vista fissando il sole), si trascura ed elude le avances di una vicina maliziosa. Suoi unici contatti sono "Euclide" il computer, Jenna – una bimba del palazzo che si diverte a testarne le prodigiose abilità di calcolo –, e l'amico e mentore Sol Robeson (Mark Margolis) con cui gioca lunghe partite a go. Interrotti i suoi studi sul *pi greco* [π], Sol si è spento dentro, e non per colpa di un infarto. Inespugnabilmente, si è fermato giusto a un passo dalla verità, da quella sequenza ordinata ch'è nascosta dietro il simbolo. Intanto, al solito pub, Max incrocia Lenny, ebreo chassidico che gli svela l'oscuro esoterismo della Torah; un lungo messaggio alfanumerico cifrato, riflesso di un *altro da sé* che, dalla notte dei tempi, l'umano arde di conoscere. Subito, Max scorge in quel groviglio la serie di Fibonacci e il numero aureo *phi* [ϕ]. Per lui è come una conferma; deve esserci per forza un sistema nella Borsa. E corre lesto a casa: secondo Euclide le AAR, in ascesa da anni, coleranno a picco. È assurdo, e dopo ore di vani tentativi ottiene solo la stampa di una sfiabrante sequela di cifre che, stizzito, straccia e cestina nel parco. Non demorde però nel suo pensiero. Ad Atene, nel 500 a.C., Pitagora rappresenta per primo la sezione aurea col rettangolo dalla perfetta proporzione fra base e altezza. Secoli dopo, Leonardo da Vinci – pittore, naturalista, scultore – riscopre la compiutezza dei rettangoli pitagorici adiacenti, tracciandovi all'interno una curva e generando la mitica "spirale" con cui spiega l'armonia corporea nel suo *Uomo di Vitruvio*. Se, dunque, siamo tutti una spirale e ci viviamo dentro, pure quel che è fuori di noi deve fondersi in essa. La conchiglia del nautilus, le corna d'ariete, le impronte digitali, la Via Lattea. Teoria suadente, ma che scuote qualche malsano appetito. Così, in cambio d'una dritta, una cricca di speculatori di mercato offre al matematico un potente microchip. Quando poi i calcoli di Euclide si mostrano esatti e le AAR crollano, Max intuisce e corre al recupero della stampa

perduta. Ma la ghenga del microchip lo batte sul tempo, furibonda per i numeri mancanti. D'un tratto, Lenny viene in suo soccorso, conducendolo poi alla corte del rabbino Cohen. Qui tutto si svela. Quando i Romani distruggono il tempio dell'Arca dell'Alleanza, muore l'inviolabile segreto del credo ebraico. In quel tempio, per la Redenzione, il gran sacerdote celebrava un sacro rito intonando il vero nome di Dio; un nome di duecentosedici lettere. Max ne ha un frammento: lui ha trovato la chiave. Ma quel nome non ha senso. La verità è fra le righe, nella sintassi che unisce i numeri. Loro però non possono capirlo; non sono i prescelti. Più tardi – dopo l'ultima crisi nervosa e un laboratorio distrutto –, Max è di nuovo al parco, a giocare con Jenna e godersi la vita. Ansigeno nel ritmo, nei dettagli, nell'assenza di colore, il film d'esordio di Aronofsky sonda – non senza qualche nota personale – il lacerante iato della modernità tra scienza e fede. Volutamente, i due Cohen – il rabbino e il matematico – "raccontano" modi di tendere al vero differenti, ma sempre per asintoto. La proporzione aurea fra il tutto e la parte, e il suo ricorrere insistito in natura e cultura, ha per entrambi una valenza profonda, poiché avvalorata la tesi di un nesso fra l'Aldilà e l'uomo, il macro e il microcosmo. Un nesso che si ripete all'infinito per frazioni ugualmente infinite. Max, tuttavia, che si è sempre detto agnostico, rimane tale anche dopo pervenuto ad una clamorosa rivelazione i cui risvolti fideistici non lo toccano. Se esiste un Dio oltre la vita, questi gioca coi numeri. E quando il rabbino Cohen non coglie il peso della grammatica del linguaggio numerico, noi – con Max – andiamo lesti col pensiero all'effetto *farfalla* di Lorenz ('72). Variazioni minime nello status iniziale di un sistema producono grandi variazioni nel comportamento a lungo termine dello stesso. È proprio il nostro matematico a dircelo, giocando a go col suo vecchio maestro Sol. Antichissimo svago strategico da tavola d'origine asiatica, il go è così complesso (malgrado le regole semplici) che pare non esista una partita simile ad un'altra. Eppure, nonostante le possibilità di gioco siano date da un numero con centosettanta zeri, man mano che si procede diminuisce il tasso di casualità, e le mosse si fanno sempre più prevedibili. Coltivare il vizio del dubbio, dunque; esser diffidenti per cogliere poi una logica nell'incognito regno del caos. E non sarebbe nemmeno troppo difficile da farsi se solo sapessimo come definire concettualmente la scienza dei numeri. Per un verso, la granitica costanza di Max suggerisce che la matematica

sia una scoperta, insita già nelle cose di natura e pronta solo ad esser rivelata. Dalla disposizione degli stami dei fiori alla forma delle galassie, dalla struttura dell'atomo a quella del sistema solare. Peraltro, l'amorevole ostracismo di Sol per le ossessioni del giovane allievo vede nella matematica una "pericolosa" proiezione della mente. Max è ossessionato da un numero, e conterebbe duecentosedici passi dal pub a casa, o altrettanti secondi in ascensore. E il cervello insanguinato che gli appare nelle sue allucinazioni – fa anche uso di eroina – allude senza dubbio ad una sovrastruttura dell'intelletto. Vi è però, si obietterà, nell'encefalo una zona deputata all'esercizio delle facoltà di calcolo a dimostrare, semmai, la dualità del linguaggio dei numeri, scoperta e invenzione al contempo. Per ultimo, c'è nel film un chiaro rimando alla sapienza dei classici. L'incidente occorso al protagonista in tenera età – lacerazione oculare transitoria per aver fissato a lungo il sole – pare difatti una rilettura in chiave attuale del "mito della caverna" di Platone. Dei prigionieri incatenati nel profondo d'una grotta possono solo fissare una parete dinanzi a loro. Dietro essi vi sono un fuoco e un sentiero in rialzo su cui son posti modelli di forma umana o di pianta o d'animale. Gl'ignari credono reali le ombre che quelli proiettano sulla parete che è davanti, e appena una voce risuona nell'antro assicurano di sentirle parlare. Uno è liberato e, fuori dalla caverna, esposto alla diretta e accecante luce solare. È doloroso, ma dopo essersi assuefatto, lentamente inizia a mirare il cielo, i corpi celesti, e finalmente il sole stesso. E discerne così le cose concrete dalle effimere

ombre. Vorrebbe tornar dentro a salvare i compagni dall'illusione. Ma teme che nessuno possa credergli, mancando della sua esperienza. Ha paura di essere schernito, o minacciato di morte addirittura. Non uno degli altri rischerebbe difatti la cecità pur di vedere quel che egli giura di aver visto. E allora desiste. È innegabile che il racconto ripercorra per simboli ogni passo della vicenda tormentata di Max Cohen. Ha sfidato la luce abbagliante che impone ai mortali la giusta distanza da quel che ad essi non è dato sapere. Ha scorto una parvenza di verità, correndo incauto a gridarla ai quattro venti. E ha subito la beffa, rasantato la follia e rischiato la vita senza tuttavia redimere nessuno. E adesso eccolo lì, seduto su una panchina del parco assieme all'innocente Jenna. È una giornata radiosa, e lui socchiude gli occhi sorbendone il tepore.

Demetrio Nunnari



Beetlejuice (1988): il primo appuntamento



Leonardo Capuzzi

Beetlejuice Spiritello porcello è un film del 1988 diretto da Tim Burton. Rappresenta il primo progetto importante del regista, dopo tre precedenti esperienze creative tra cui il corto Vincent del 1982, il cui titolo rimanda ad un

grande attore del cinema anni '50, Vincent Price.

Dopo il riuscitissimo esperimento, nel 1984 la Disney, notando il potenziale del regista, gli concede un budget maggiore per realizzare il medio-metraggio *Frankieweenie*. Nel 2012, Burton stesso darà vita a un lungometraggio in digitale che espande l'idea originaria degli anni '80.

Il successo di critica dà a Burton l'opportunità di realizzare il suo primo film, del 1985, che prende il nome di *Pee Wee's Big Adventure*. A partire da quest'opera, fanno la loro comparsa molti elementi ricorrenti nella sua poetica, come la tecnica della stop motion, (anche detta "animazione a passo uno", già utilizzata da James Cameron in *Terminator*). Sarà uno dei marchi di fabbrica del maestro. Non meno importante, è il lungo sodalizio con il compositore e cantante Danny Elfman e la sua band, gli "Oingo Boingo", che insieme inizieranno a lavorare con il regista proprio da *Pee Wee's Big Adventure*. Il musicista, alla seconda collaborazione con Burton, comporrà una colonna sonora in bilico tra il comico ed il grottesco.

Dopo la sua prima pellicola, Burton è visto come l'uomo in grado di portare grandi successi al botteghino. David Geffen, fondatore della Geffen Company, gli presenta una particolare sceneggiatura scritta da Michael McDonald. Lo script manca del finale, ma il titolo solletica la sua creatività. Si tratta nientemeno che di *Beetlejuice*.

Burton si avvale di due storici collaboratori: il già citato Danny Elfman, che scrive e dirige la colonna sonora, e Rick Heinricks, per la consulenza sugli effetti speciali e visivi. Il film è la chiara dimostrazione che non serve avere una sceneggiatura definitiva perché un progetto funzioni. Infatti lo script è per buona parte improvvisato, una pratica che caratterizza il



Tim Burton (1958)



regista, fin dagli albori della sua carriera. *Beetlejuice* funziona proprio grazie all'estetica messa in scena dall'autore, che è un creatore di mondi unico nel suo genere. La storia è ambientata nell'immaginaria cittadina di Winter River e racconta le vicende di un fantasma folle, di nome Beetlejuice, richiamato dall'oltretomba dai coniugi Maitland. Da quel momento la loro vita non sarà più la stessa...

A un primo sguardo, molte situazioni all'interno del film potrebbero risultare scollegate. Burton, durante la lavorazione della pellicola, si reca a casa di Michael Keaton per discutere la costruzione del personaggio. Ciononostante, l'autore lascerà all'attore la libertà di improvvisare sul set. Winona Ryder interpreta Lydia, un personaggio che rispecchia l'estetica gotica dell'opera, elemento di primaria importanza nella filmografia burtoniana. Anche i personaggi degli attori di contorno come Catherine O'Hara sono visti come "freaks".

A livello di struttura narrativa la pellicola si basa principalmente su gag comiche calibrate alla perfezione. Il personaggio di Beetlejuice è bilanciato in modo da non oscurare gli altri interpreti e il film è pervaso da un black humour che risulta sempre funzionale e caratterizzato da evidenti doppi sensi.

Uno dei tanti punti di forza del lungometraggio

del 1988 è la creazione artigianale delle scenografie e degli animatronics. L'utilizzo di questa tecnica è fondamentale perché consente di toccare con mano la fatica degli artisti in studio. Altro elemento importante è quello della morte, che l'autore rende goliardica ed ironica. La prima pellicola incassò 73 milioni di dollari, a fronte dei 13 spesi per realizzarlo, ottenendo un eclatante successo di pubblico e di critica seguito dall'Oscar per il miglior trucco a Ve Neil, Steve LaPorte e Robert Short.

È risaputo che Burton non ha mai amato dare un seguito alle sue storie, ma, in questa nostra era di sequel fuori tempo massimo, *Beetlejuice 2* rappresenterà una prima volta realizzata con passione autentica e non improntata al semplice guadagno. Portare sullo schermo questa continuazione dopo così tanto tempo promette di riportare in sala il pubblico dei nostalgici del Michael Keaton anni '80, facendo anche conoscere al pubblico più giovane il primo capitolo del 1988.

Un cinema come quello del Tim Burton delle origini sarà però impossibile da replicare perché il regista stesso, in gioventù, amava definirsi un freak, e i personaggi dei suoi film sono un'emanazione della sua personalità peculiare e mai convenzionale. Come sempre accade per i film di questo maestro di genio ed eccentricità, le aspettative per l'uscita del sequel, previsto per settembre 2024, sono già oltre le stelle. Quello che per ora è certo è che cinefili e burtoniani da tutto il mondo non mancheranno all'imperdibile appuntamento.

Leonardo Capuzzi

Classe 1997, è un critico cinematografico laureato in Mediazione linguistica e Traduzione con una tesi sull'influenza del cinema italiano nella poetica di Quentin Tarantino.

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #22

Il personaggio del mese: Claudia Cardinale



Barbara Taglioni

Una donna normale che di mestiere fa l'attrice, ma anche un'anima ribelle, con una risata contagiosa e un temperamento esplosivo, Claudia Cardinale continua a essere un'anti-diva e ancora oggi, che ha compiuto 86 anni, non ha paura di mostrare al mondo i segni della sua età. L'indimenticabile protagonista de *Il Gattopardo* che oggi vive in Francia, nasce il 15 aprile 1938 a Tunisi, paese a cui rimane ancora legata, da genitori di origine siciliana. Il suo nome è Claude Joséphine Rose Cardinale e da bambina vuole fare la maestra o l'esploratrice, insomma non pensa di lavorare nel mondo del cinema perché non ha mai amato *fare per finta*. Come lei stessa racconta in una recente intervista, alla fine però è stato il Cinema a sceglierla. Grazie al suo fascino, al timbro particolarissimo della sua voce, rauca e bassa, e a un'abilità innati, viene presto notata.

La sua vittoria durante la settimana del Cinema Italiano a Tunisi nel 1957, quando vince come *la più bella italiana in Tunisia*, il cui premio consiste in un viaggio alla mostra del cinema di Venezia, le cambia la vita. Immediatamente notata da produttori e registi, si trova travolta da continue proposte che segnano l'inizio di una sfavillante e lunghissima carriera nazionale e internazionale. Negli anni Sessanta è stata considerata la donna più bella del mondo. Il suo percorso è stato strepitoso ma nonostante ciò non è mai rimasta ingabbiata in quello che oggi si definirebbe una sex symbol. Nel corso degli anni ha dato prova, oltre che di saper rimanere con i piedi per terra, anche di essere versatile in tutto ciò che ha realizzato. Ha girato oltre 150 film, lavorato con i più grandi registi italiani, da Comencini a Fellini, da Ferreri a Visconti, da Bolognini a Sergio Leone, arrivando fino a Hollywood. Ha incarnato un nuovo modello femminile di donna emancipata e battagliera, che vuole essere libera e indipendente, che afferma la proprietà di se stessa e aspira a un ruolo paritario nei rapporti affettivi e professionali. Una bellezza definita al tempo stesso solare e notturna, delicata e incisiva, enigmatica e inquietante. Corteggiatissima da molti volti noti dello spettacolo, viene descritta anche come l'emblema e lo spirito di femmina volitiva, sfuggente, ribelle, ironica, elegante e profonda. Lo scrittore Alberto Moravia disse: *Quando*

ride, i suoi occhi diventano due fessure nere, scintillanti con qualche cosa di monellesco, di scatenato, di intenso, di meridionale. La Cardinale che da giovane ha sempre lottato contro la propria femminilità invece ne è diventata simbolo. accettando il tempo che passa senza ricorrere a interventi per fermarlo. Confessa: *Non ho paura, io. Né della morte, né d'invecchiare. Non ho queste ansie.* Noi diciamo: Grazie Claudia che, in un mondo fondato sull'apparire, sai rimanere così come sei. Osservando le poche righe che abbiamo a disposizione possiamo subito notare un gesto grafico vivacemente disuguale, che non perde la leggibilità, in misto script, con sopraelevazioni e abili personalizzazioni nei legamenti tra lettere. Una scrittura che ci racconta di come la Cardinale possieda un'intelligenza vivace e originale, uno spirito dinamico, curioso, intraprendente e aperto al nuovo. Poco portata per le faccende pratiche, orgogliosa, combattiva, ambiziosa, a volte suscettibile e incostante, definita anche *la misteriosa* da Federico Fellini, possiede una sorta di fiuto, di



Claudia Cardinale (1938)



Claudia Cardinale e Alain Delon in "Il Gattopardo" (1963) di Luchino Visconti.

attenta sensibilità, di antenne che le permettono di cogliere in anticipo i fatti, di precorrere in qualche modo i tempi, i gusti, le mode. La presenza di tracce della funzione Sentimento vivifica, apporta calore e privilegia nel privato rapporti solleciti e intensi, mai superficiali.

L'autografo risulta invece disomogeneo, oscuro, quasi volesse stupire e al tempo stesso nascondere (*illeggibilità, paraffi e sottolineature*). Trapela un carattere amabile (*attacco iniziale curvo*) ma anche la capacità di lottare e di difendersi fino alla testardaggine al momento opportuno, per un innato spirito di indipendenza e di anticonformismo (*trattino della t a sciabola con gancio e a croce, lettere al contrario*). La presenza di qualche buco tra lettere e di legamenti *testa piede* confermano intuizione e originalità, che contribuiscono all'apertura di spirito, alla creatività, ma favoriscono anche l'incostanza e la variabilità di umore. Così come la grafia mostra segni di gaia spontaneità, la firma invece appare più studiata. In essa affiora l'amor proprio e vi si conferma un carattere intenso, focoso e caparbio, che nutre un'antica diffidenza verso l'altro, che tende a prendere

distanza da possibili coinvolgimenti e condizionamenti indesiderati (*cognome valorizzato*). La filiformità (*lettere che si riducono a un filo*) e alcuni gesti narcisi (*sottolineature, gancio finale aggiunto*) lasciano intuire la presenza di un'avidità affettiva che ha origini remote, che sembra essere indispensabile nel privato, per superare la propria difficoltà a percepirsi come un'entità stabile (*nome assente o svalorizzato*). Raccontandosi lei stessa ribadisce la sua visione positiva e la sua felice sorte: *La vita non è mai tutta rose e fiori ma fa parte del gioco. Sono stata molto fortunata, sono grata alla vita.*

Barbara Taglioni



La medicina è ben poca cosa?

Riflettere sull'arte della cura con l'aiuto del cinema



Giampiero Bigazzi

Stefano Beccastrini ci offre una nuova tappa del suo personale racconto attraverso i percorsi narrativi e artistici del cinema. Questo suo lavoro, pubblicato recentemente, è *La medicina è ben poca cosa?* (Aska Edizioni, pagg. 199, 18 euro) ed è una lunga esplorazione per provare a "riflettere sull'arte della cura con l'aiuto del cinema". L'autore ci ha abituato a una consistente bibliografia dedicata all'arte cinematografica e ogni volta il suo è stato un lavoro di analisi specifica, un modo verticale di approfondimento scrutando la produzione da un punto di vista geografico o tematico, unito alla letteratura o alla pittura.

Questa volta il tema è particolarmente originale e molto legato alla professione svolta dall'autore, laureato in medicina con una tesi sulla storia del morbo di Hodgkin ("quello del film *Caro Diario* di Nanni Moretti").

Il titolo è preso da una frase del dottor Barbarossa nello storico film di Akira Kurosawa e il corposo volume (uso questo aggettivo non per le dimensioni - anzi è un agile libro -, ma per la quantità veramente notevole di notizie che raccoglie) si snoda attraverso una lunga serie di film e di ragionamenti critici. Trenta capitoli e una straordinaria, puntuale esplorazione nel cinema che si è occupato - nei modi più diversi - di medicina: dal cinema e le malattie da lavoro al western, da Hitchcock e la sua attrazione verso la psicoanalisi ai medici nei film di John Ford, dal dottor Knok al cibo protagonista di tante pellicole, da *Il medico e lo stregone* di Monicelli al cinema dello stesso Kurosawa.

D'altra parte il cinema, fin dalle sue origini, manifestò la sua inclinazione ad avere a che fare con la medicina. Perfino Louis e Auguste Lumière, inventori francesi del *cinématographe*, ebbero qualche sentiero medico da seguire.

Soprattutto Auguste ricordò, ormai novantenne, che invece del cinema come arte aveva preferito applicarsi "alla biologia, alla fisiologia, alla patologia, alla medicina...". Aveva addirittura interpretato il ruolo di un medico nel film *Pasteur* di Jean Epstein, nel 1922.

Vennero presentati a studenti in medicina filmati realizzati in sala operatoria e anche Sigmund Freud, pur avendo rifiutato più volte il

ruolo di consulente psicoanalitico per cineasti espressionisti, nel 1926 accettò di collaborare alla sceneggiatura di *I misteri di un'anima* di Georg W. Pabst. Fu l'inizio di un contatto strettissimo fra psicoanalisi e cinema che ha prodotto nel corso degli anni centinaia di film sul tema dei disturbi mentali.

Il libro di Beccastrini, in qualche modo, attraverso i tanti sentieri in cui si sono intrecciati l'arte delle immagini in movimento e la salute delle persone, si chiede quale possa essere l'atteggiamento dei medici (anche dal punto di vista clinico e terapeutico oltreché come narrazione) nei confronti del cinema che si occupa di salute. Ed è una suggestione molto interessante.

Perché esiste una medicina narrativa, cioè in-

cinefilo ("di valdese saggezza"), alla cui memoria il libro è dedicato.

Il saggio di Beccastrini fa capire come sia possibile imparare a utilizzare storie di vario tipo, attingendo anche a quell'immenso catalogo di vicissitudini umane che è la storia del cinema: "un film/farmaco da autoprescrivere ogni tanto".

La medicina è ben poca cosa? è un lungo viaggio di documentazione alla scoperta dei tanti film in cui in qualche modo si tratta la salute, la cura, la morte, quindi la condizione umana alle prese di medici e malattie.

Ma il cuore del libro è nel sottotitolo: è centrale la parola "riflettere", cioè ragionare a proposito dell'"arte della cura" con l'ausilio del cinema.

Ancora una volta Beccastrini "usa" il cinema

(l'arte che sicuramente ama di più) per tracciare un'altra dimensione. Con questo prezioso libro ci indica come sia necessario ricollegare il medico al paziente, un ponte che permetta di comprendersi a vicenda. Ma è anche un'occasione per riflettere su "camici e pigiami", sul ruolo sociale dell'essere medici, pensando a quegli operatori che hanno sperato nella riforma sanitaria del 1978 e si ritrovano oggi davanti l'attuale obbrobrio della sanità italiana. La bilancia in fondo si muove su due aspetti... noncuranza e comunicazione: disattenzione per i problemi che la nostra società non risolve come la mancanza di protezione sul lavoro, l'inadeguata tutela dell'ambiente, l'assenza di interventi per proteggere i cittadini da quegli aspetti della vita sociale che guastano la salute; radicato disinteresse al dialogo con il paziente ("la comunicazione nasce quando due esseri umani sono entrambi interessati a ciò che l'altro cerca di esprimere").

Proprio "mentre certa brutta gente va smantellando il servizio sanitario italiano", in queste pagine si ritrova un filo rosso sintetizzato da questa speranzosa affermazione dello stesso autore: "Il cinema potrebbe risultare molto utile alla formazione

di nuove generazioni di giovani medici umanisti".

Giampiero Bigazzi

La medicina è ben poca cosa?

Riflettere sull'arte della cura con l'aiuto del cinema

Stefano Beccastrini

Aska Edizioni - V.le A. Diaz, 53 - 52025 Montevarchi AR
pagg. 199, 18 euro



L'incubo americano tra complotti e ossessioni

Il cinema Usa dall'attentato a Kennedy allo scandalo Watergate



Pierfranco Bianchetti

Suddenly, una tranquilla cittadina della California circondata dalle montagne con poche case, qualche negozio e un cinema (in cartellone il film di guerra *Missione suicida* con Tony Curtis), è in attesa di un evento unico e probabilmente irripetibile: l'arrivo del treno presidenziale alla stazione locale.

Lo sceriffo Tod Shaw (Sterling Hayden) e i suoi uomini che da sempre hanno poche occasioni di combattere il crimine, si trovano improvvisamente (*Suddenly* il titolo originale della pellicola) a gestire una situazione delicata. Tod va alla stazione a ricevere quattro agenti del Secret Service incaricati della sicurezza del Presidente degli Stati Uniti come prevede il protocollo.

Nel frattempo arrivano in città anche tre killer guidati da John Baron (Frank Sinatra), un reduce di guerra psicologicamente disturbato, con il compito di uccidere per soldi il "Commander in Chef".

Dopo aver sequestrato nella sua linda villetta in cima a una collina la famiglia Benson formata da Ellen (Nancy Gates), una vedova madre del piccolo Pidge (Kim Charney) e dal suocero Pop (James Gleason) le cui finestre si affacciano sulla ferrovia, i tre criminali piazzano a una finestra un fucile tedesco da cecchino della seconda guerra mondiale. Le cose però non vanno per il verso giusto. Lo sceriffo si reca a casa Benson insieme a Dan Carney ritenendo l'edificio utile e strategico alla protezione del Presidente. Allora i gangsters scoperti aprono il fuoco uccidendo Carney e ferendo ad un braccio Shaw. La famiglia è sequestrata in attesa del treno che arriverà alle ore 17 e Baron invia uno dei suoi due scagnozzi giù in città per controllare che il programma del cerimoniale sia rispettato. L'uomo però viene ucciso dai poliziotti e in casa Benson tutti si adoperano per far fallire l'attentato.

Il ragazzino dopo essersi impossessato della pistola del nonno, con la complicità di Jud (James O'Hara), un tecnico arrivato inopportuno per riparare il televisore, riesce a provocare una potente scarica elettrica che fulmina il secondo gangster.

Ne nasce una sparatoria con le forze dell'ordine che feriscono Baron poi colpito nuovamente con la pistola sia da Ellen che da Tod. Il piano criminoso è fallito. Interpretato da un intenso Frank Sinatra di grande espressività e dall'imponente Sterling Hayden (il mitico protagonista di *Giungla d'asfalto* di John Huston), *Gangsters in agguato* (*Suddenly*, 1954), anticipa di ben nove anni l'omicidio di Kennedy e si vocifera che la pellicola abbia ispirato il presunto attentatore Lee Harvey Oswald. Sinatra (all'epoca di fede democratica) imbarazzato dal ruolo interpretato

sullo schermo, dopo la morte del Presidente farà ritirare il film per molto tempo.

Diretto con efficacia da Lewis Allen (un buon artigiano di Hollywood) il film è un ottimo thriller caratterizzato da una forte tensione, dall'avvincente musica di David Raksin e da un pizzico di ironia. Nell'ultima sequenza un automobilista ferma Shaw per un'informazione e nota quanto "Suddenly-Improvvisamente" sia un nome divertente per una città...

Il 22 novembre 1963 quando a Dallas Kennedy viene assassinato, l'America e il mondo rimangono sgomenti e sorpresi e il cinema statunitense, come succederà anche per la guerra del Vietnam, farà molta fatica a metabolizzare il tragico avvenimento. Dopo un timido tentativo con il film drammatico *The trial of Lee Harvey Oswald* del 1963 per la regia di Larry Bucharan incentrato su di un ipotetico processo a Oswald (nella realtà come sappiamo Lee verrà ucciso due giorni dopo, il 24 novembre 1963), Hollywood si dimostra smarrita e confusa.

Soltanto nel 1973 arriva sugli schermi *Azione esecutiva*, una pellicola di David Miller sceneggiata dal grande Dalton Trumbo e uscita dieci anni dopo il famoso rapporto della Commissione Warren nel quale si sancisce la colpevolezza del solo Oswald.

Il film sposa la tesi del complotto senza indicare i mandanti anche se i pozzi petroliferi appaiono spesso nel corso della storia. Responsabili dell'assassinio sono tre tiratori scelti aiutati dai servizi segreti e Kennedy verrà eliminato per la sua pericolosa politica liberale. I protagonisti Burt Lancaster, Robert Ryan e Will Geer, attori noti per le loro idee progressiste, interpretano tre potenti industriali ideatori dell'omicidio.

Nel 1984 esce sugli schermi *Flashpoint* di William Tannen, dal romanzo di George La Fontaine, storia di due guardie di frontiera che ritrovano in una jeep 800 mila dollari, un fucile e uno scheletro. Gli agenti federali si mettono alla caccia di due malcapitati e sprovveduti poliziotti di frontiera che però hanno compreso come tutta la vicenda porti direttamente a Dallas.

Nel 1991 è Oliver Stone a firmare *JFK- Un caso ancora aperto*, film che farà molto scalpore e che metterà sotto accusa la Commissione Warner e i suoi risultati discutibili.

Nel 1992 tocca a *Ruby- Il terzo uomo a Dallas* di John Mackenzie, incentrato sulla figura di Jack Ruby (Danny Aiello), killer di Lee Harvey Oswald, titolare di un night-club e informatore dell'FBI. Del 2002 è *Interview with the assassin* di Neil Burger, la vicenda di un uomo gravemente

malato che confessa di essere il secondo tiratore di Dallas.

Nel 2013 ancora due lungometraggi sull'argomento, *Parkland* di Peter Landesman, girato in occasione del 50° anniversario e il biografico Tv movie *Killing Kennedy* di Nelson McCormick.

Nel 2016 Pablo Larrain firma *Jackie* con Nicole Portman, incentrato sull'intervista rilasciata dalla First lady Jackie Bouvier al giornalista



"Tutti gli uomini del presidente" (1976) di Alan J. Pakula

Theodore H. White una settimana dopo l'assassinio del marito.

Sono passati più di sessant'anni durante i quali sono stati realizzati numerosi libri, saggi, inchieste giornalistiche, documentari e film, ma la morte di Kennedy però rimane sempre avvolta nel mistero.

Gangsters in agguato, un b-movie prodotto a basso costo, involontariamente anticipa una pagina tragica della storia americana che insieme alla scandalo Watergate del 1972, porterà la nazione, già provata dalle ferite riportate per la sporca guerra del Vietnam, ad attraversare un lungo periodo di smarrimento politico, sociale e culturale presente anche in molti film dell'epoca.

Corruzione, complotti e congiure nell'America degli anni Settanta

Lee Carter (Paula Prentiss), una cronista della televisione, assiste all'uccisione da parte di un killer travestito da cameriere, di un senatore candidato alla presidenza degli Stati Uniti, durante una riunione politica nella città di Seattle. L'inchiesta aperta dalla magistratura, viene presto archiviata e attribuita al fanatismo di un uomo malato di mente.

segue a pag. successiva



"Gangster in agguato" (1954) di Allen Lewis

segue da pag. precedente

Tre anni dopo Lee confida a Joe Frady (Warren Beatty), un giornalista d'assalto che è stato il suo amante, di essere terrorizzata per la morte di quasi tutti i testimoni di quel delitto politico. Il reporter non crede al complotto, ma quando la donna muore in uno strano incidente, decide di indagare sull'accaduto. Dopo aver affrontato ogni genere d'avventura, una scazzottata in un bar, la fuga da un fiume in piena e numerosi inseguimenti automobilistici, arriva a scoprire l'esistenza di una misteriosa organizzazione chiamata Parallax Corporation, di cui fanno parte alcuni esponenti governativi infedeli alle istituzioni e che si serve di individui violenti per utilizzarli in progetti eversivi. Frady riesce a farsi assumere dall'organizzazione scoprendo ben presto la preparazione di un delitto di un altro uomo politico. Il suo coraggio di cronista gli sarà però fatale. Dopo aver scoperto la sua vera identità questa Anonima Assassini lo utilizzerà per sacrificarlo come responsabile dell'omicidio politico in preparazione.

Perché un assassinio, diretto nel 1974 da Alan J. Pakula, regista di *Una squillo per l'ispettore Klute* (1972) e di *Tutti gli uomini del presidente* (1976), tratto da un romanzo di Loren Singer, sceneggiato da David Giler e Lorenzo Semple e con la fotografia di Gordon Willis, è un altro classico esempio del cinema americano degli anni Settanta, caratterizzato da una forte inquietudine nei confronti della tenuta del sistema democratico.

Un clima di paura, esploso dopo la morte del presidente Kennedy, è visibile sugli schermi in moltissime pellicole di quegli anni incentrate su spie, congiure e complotti che minacciano le fondamenta costituzionali statunitensi.

Utilizzando le scenografie efficaci di George Jenkins, l'inquietante colonna sonora di Michael Small (con le canzoni *Buttons and Bows*, *Moon River* e *Blue Hawaii*) e la fotografia di Gordon Willis, il film fa il verso alla famigerata Commissione d'inchiesta Warren, responsabile del verdetto emesso il 24 novembre 1964 con cui si riteneva autore dell'uccisione di Kennedy il solitario Lee Harvey Oswald. La versione sarà successivamente smentita dalle

numerose ricostruzioni della stampa, del cinema e della letteratura.

Warren Beatty, attore all'epoca sulla cresta dell'onda e simpatizzante del partito democratico, affronta con convinzione il ruolo di un reporter coraggioso e pronto a sacrificare la sua vita in nome della giustizia.

La pellicola di Pakula all'uscita sugli schermi non sarà molto apprezzata dalla stampa, ma con il passare degli anni rivalutata per la sua denuncia nei confronti di una società dominata dalla persuasione occulta, dalla capacità di depistare la verità archiviando così il mito del sogno americano.

"Nell'assegnare il loro premio a 'The Parallax View' - scrive Tullio Kezich nella sua recensione del 1975 - i critici presenti al recente Festival di Avoriaz, hanno vissuto momenti di imbarazzo e si sono chiesti: questo modo di considerare una realtà attuale (la pratica dell'omicidio politico in Usa) è davvero fantapolitica oppure un semplice stimolo a considerare più attentamente i fatti? Ad Avoriaz, dato che era in corso una rassegna del cinema fantastico, ha prevalso la prima tesi; ma noi crediamo di più alla lettura oggettiva di simili film, anche ricordando che 'Va e uccidi' di John Frankenheimer anticipò di un anno la tragedia di Dallas".

Impossibile non citare anche il notissimo *I tre giorni del Condor* (1975) di Sydney Pollack, regolarmente trasmesso dal piccolo schermo, che racconta le deviazioni della CIA pronta ad uccidere molti innocenti per coprire un losco traffico legato al petrolio. Il protagonista è un giovane lettore della CIA, Joe Turner (Robert Redford), nome in codice Condor, incaricato di scovare notizie utili ai servizi segreti americani. Inseguito dagli assassini inviati dall'agenzia governativa per cui lavora, Turner avverte il suo capo coinvolto nel malaffare di aver inviato un dossier sulla vicenda al New York Times. Ma la risposta inquietante sarà: *"Sei sicuro che te lo pubblicheranno?"*.

Nell'agosto '74 il presidente Richard Nixon, mentre il conflitto vietnamita è quasi giunto al termine con la sconfitta delle truppe statunitensi, si dimette travolto dallo scandalo Watergate. Nei cinema arriva *La conversazione* di Francis Ford Coppola reduce dal successo de *Il padrino*, vincitore della Palma d'Oro al Festival di Cannes, interpretato dall'ottimo Gene

Hackman nel ruolo di uno specialista delle intercettazioni telefoniche; un cinico mercenario al servizio di qualsiasi committente, solitario e amante solo del suo sassofono.

Incaricato di registrare una conversazione tra due giovani, un uomo e una donna intenti a parlare tra loro nella Union Square di San Francisco, egli si convince che la coppia sta per essere uccisa.

Travolto da una storia più grande di lui, Harry teme di essere a sua volta controllato. Dopo aver distrutto tutto il suo appartamento alla ricerca di un sistema di intercettazione, lo vediamo nel finale suonare malinconicamente il sassofono tra le macerie e l'arredamento devastato.

Anticipando di poco lo scandalo Watergate, *La conversazione* ha il grande merito di mettere in luce uno degli incubi più ricorrenti nella società contemporanea: la violazione della privacy a dispetto dei principi costituzionali di ogni democrazia.

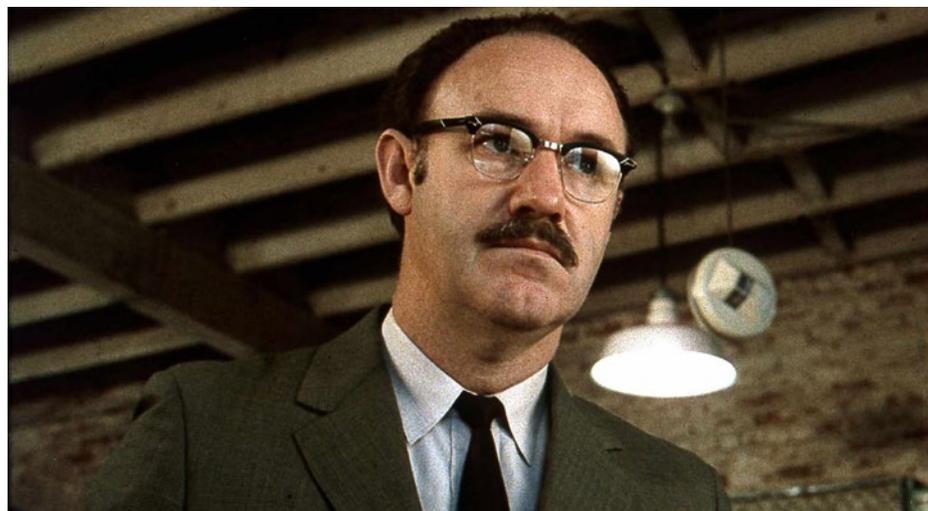
"La conversazione - scrive Francesco Bolzoniche rialzò le quotazioni del regista presso la critica, ma lasciò indifferente il pubblico - propone il caso di un esperto intercettatore, Harry Calu, che, durante il proprio lavoro, si rende conto come la tecnologia non sia 'neutrale', ma coinvolga la sfera morale. Il film si muove, passando con smagliante fluidità dall'uno all'altro, su due piani: la descrizione degli espedienti messi in opera nello spionaggio telefonico e la crisi di coscienza del protagonista del racconto".

La stampa democratica americana contro il potere "Ci giochiamo il culo" è l'espressione colorita con la quale i redattori del quotidiano The Washington Post scoprono di essersi imbattono in un'inchiesta scottante, anzi scottantissima, relativa al furto di documenti riservati trafugati notte tempo nella sede del partito democratico americano da parte di esponenti dei repubblicani. Una vicenda che arriverà fino a scoprire le responsabilità dirette del "Comandante in capo", il presidente degli Usa Nixon e alle sue dimissioni avvenute nell'estate del 1974.

"E qualcuno aggiunge - scrive nella recensione del film Tullio Kezich - inconsapevolmente parafrasando una famosa battuta di Mario Missiroli: 'Dovremo andare tutti a lavorare per vivere'. Tipico segno che il mondo è un paese, anche per quanto riguarda la professione giornalistica e il relativo gergo: solo negli Usa una campagna stampa può magari far cadere un presidente, mentre da noi riesce al massimo ad alzare un polverone. Il fatto che la società americana in 200 anni si è data una struttura dove la stampa occupa un posto preciso, prediligendo l'accertamento dei fatti alla battaglia delle idee. Il cronista americano, tipici i due redattori che hanno condotto l'inchiesta raccolta nel volume Tutti gli uomini del presidente (Garzanti editore), si sente più investigatore che filosofo. Portata sullo schermo con puntigliosa verosimiglianza, l'impresa di Carl Bernstein e Bob Woodward ci colpisce soprattutto per la sua arida quotidianità, il suo professionismo da routine".

Diretto con abilità da Alan J. Pakula, *Tutti gli uomini del presidente* (1976) vede sul campo gli ottimi

segue a pag. successiva



"La conversazione" (1972) di Francis Ford Coppola

segue da pag. precedente

Robert Redford e Dustin Hoffman, che però non enfatizzano sullo schermo il mito del giornalismo libero e implacabile targato Usa. Come afferma ancora Kezich, vedendoli "ci vengono in mente le parole di Brecht: 'Beato quel popolo che non ha bisogno di eroi'".

Ancora il celebre quotidiano della Capitale Usa è al centro di *The Post*, un film di Steve Spielberg diretto però molti anni dopo, nel 2017.

1971. Katharine Graham (Meryl Streep) è la prima donna alla guida del *The Washington Post* in una società dove il potere è fortemente in mano agli uomini e Ben Bradlee (Tom Hanks) è il duro e testardo direttore del suo giornale.

Nonostante Kay e Ben siano molto diversi, la coraggiosa indagine portata avanti dai redattori del quotidiano, provocheranno la prima grande scossa nella storia dell'informazione con una fuga di notizie senza precedenti, svelando al mondo intero la massiccia copertura di segreti governativi riguardanti la Guerra in Vietnam per decenni. I due mettendo a rischio la loro carriera e la loro stessa libertà riescono a portare pubblicamente alla luce ciò che quattro presidenti hanno nascosto e insabbiato per anni.

L'inchiesta giornalistica si basa sui Pentagon Papers, una relazione top secret di 7.000 pagine piene di scottanti segreti governativi. Il documento, che era stato stilato nel 1967 per l'allora Segretario alla Difesa Robert McNamara, aveva un titolo banale, "Storia delle decisioni U.S. in Vietnam, 1945-66".

Il documento, diventato famoso in tutto il mondo, portava alla luce una verità a lungo nascosta: la vastità e la quantità di bugie raccontate sulla sanguinosa guerra in Vietnam da quattro diverse amministrazioni, Truman, Eisenhower, Kennedy e Johnson. I Pentagon Papers rivelavano che ognuno di quei Presidenti aveva ingannato l'opinione pubblica sulle operazioni americane in Vietnam. Mentre si sosteneva di volere raggiungere la pace, dietro le quinte i militari e la CIA erano protagonisti di una storia oscura di assassini, violazioni della Convenzione di Ginevra, elezioni truccate e bugie raccontate al Congresso. Queste rivelazioni erano particolarmente esplosive in un momento in cui i soldati americani, molti dei quali di leva, correvano rischi mortali in ogni momento. Alla fine, la guerra in Vietnam, terminata nel 1975, costò la vita a 58.220 giovani statunitensi e causò la morte di oltre un milione di persone.

Danie Ellsberg, la fonte che aveva rivelato l'esistenza dei Pentagon Papers, era un brillante analista della Rand Corporation che inizialmente aveva passato le fotocopie del documento al New York Times. Domenica 13 giugno 1971 il più grande quotidiano nazionale titola in prima pagina "Archivio Vietnam: gli studi del Pentagono rivelano 3 decenni di crescente coinvolgimento americano".

Ovviamente la rivelazione fa scoppiare l'inferno, ma il 15 giugno la Corte Federale su pressione dell'amministrazione Nixon impone al



"The post" (2017) di Steven Spielberg

quotidiano il blocco della pubblicazione dei documenti che potrebbero mettere in pericolo la sicurezza nazionale. Non potendo più intervenire sull'argomento il New York Times è costretto a farsi da parte lasciando il campo libero al Washington Post, considerato più un giornale locale rispetto al blasonato quotidiano della Grande Mela.

Il 18 giugno il Post per primo inizia a pubblicare parte del materiale ricevendo subito un ordine restrittivo dalle autorità governative. Fortunatamente un giudice federale annulla il provvedimento e il 30 giugno la Corte Suprema rigetta l'ingiunzione contro la pubblicazione considerandola di pubblico interesse, affermando il dovere della stampa libera di controllare l'operato del governo. La democrazia ha vinto!

Per la prima volta nella sua lunga carriera Steven Spielberg dirige in *The Post*, pellicola dal ritmo avvincente capace di tenere lo spettatore incollato alla poltrona, la coppia premio Oscar Meryl Streep e Tom Hanks, come sempre strepitosi, in un classico film del filone liberal, quello della Hollywood progressista che ogni tanto alza la testa.

Il sistema politico americano sotto accusa

L'avvocato Bill McKay (Robert Redford), attivista dei diritti civili, accetta di candidarsi al seggio di senatore democratico della California in competizione con il repubblicano in carica Crocker Jarmon (Don Porter). Per affrontare questa sfida, si affida a Marvin Lucas (Peter Boyle), uno specialista delle elezioni politiche. McKay, un uomo giovane, di bell'aspetto e figlio di un ex governatore democratico dello Stato californiano, ottiene formalmente l'assicurazione di poter battersi per la conquista del seggio facendo prevalere i suoi valori e i suoi progetti per un'America migliore. La campagna elettorale inizia con strette di mano, comizi, incontri quasi sempre inutili con l'elettorato e interviste televisive, che però annacquano lentamente le sue idee e i suoi obiettivi. Il tutto si trasforma ben presto in una campagna elettorale generica e vuota di contenuti. Anche i discorsi dell'aspirante senatore retorici e necessari solo a catturare una parte sempre più ampia di voti, gli impediscono

di fatto di schierarsi nettamente su temi delicati.

Il suo manager però insiste nella strategia incentrata sul recupero di consensi rispetto al suo avversario politico. Così grazie anche all'aiuto del padre e al sostegno non richiesto dei sindacati, McKay vince le elezioni. Frastronato e confuso dopo la vittoria viene condotto in una stanza d'albergo in attesa di presentarsi alla stampa come trionfatore della competizione. Qui l'uomo chiede al suo stretto collaboratore: "E adesso che facciamo?".

L'ultima sequenza ci mostra il neosenatore nella stanza vuota, che simboleggia il suo animo ormai privo di ideali e di speranze. Ottimo esempio di cinema sociologico, *Il candidato* diretto da Michael Ritchie, analizza i meccanismi del consenso politico statunitense con intelligenza e attenzione. Robert Redford da tempo voleva portare sullo schermo questo progetto coraggioso e poco commerciale, incontrando il rifiuto e l'opposizione di molti produttori.

Finalmente Richard Zanuck, passato alla Warner, accetta di realizzare la pellicola certamente rischiosa per il botteghino e poco appetibile per il grande pubblico, nonostante la presenza del divo americano.

Le riprese iniziano nel novembre 1971 in tempo per poter distribuire il film nelle sale entro le elezioni presidenziali del giugno 1972. L'attore, da sempre sostenitore delle cause liberali e ambientali, porta sullo schermo la figura di questo politico non convenzionale, che in qualche misura potrebbe ricordare la figura, anche nel fisico, di Robert Kennedy.

Nel suo libro *Robert Redford* edito da Gremese, Giuliana Muscio ricostruisce la storia de *Il candidato* sceneggiato da Jeremy Lerner. "Redford-ricorda l'autore del copione- mi chiese di scrivere una sceneggiatura originale su di un politico "venduto". Voleva mostrare il prezzo che si paga per vincere. Io dissi che il problema di solito non è tanto di svendersi quanto la pressione cui è sottoposta una figura pubblica- una forza che è più potente della stessa idea che quella persona può avere di se stessa e del proprio progetto".

The Candidate, girato con taglio documentaristico, segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 usa immagini reali di Hubert Humphrey, Howard K. Smith e Natalie Wood nella parte di se stessa, per dare autenticità alla storia.

“Prima della Convenzione Democratica del 1972- ci ricorda ancora Giuliana Muscio- Redford, parodiando la campagna elettorale, fece un finto viaggio elettorale attraverso la Florida. Quando arrivava in una città si ammassava una grande folla, spesso più numerosa di quella che i candidati alle presidenziali avevano attirato nelle primarie, quella primavera; poi camminava a gran passi verso il retro del treno, scomposto ed enfatico, dichiarando: ‘Io apprezzo che siate venuti. Vi chiedo solo di pensare a questo, amici: non ho assolutamente nulla da dire’ e il treno si allontanava”. Il film, premio Oscar per la miglior sceneggiatura, ancora oggi rimane un intelligente esempio del sistema politico statunitense.

Dopo la profonda crisi morale e dopo le insicurezze che la democrazia Usa aveva vissuto sulla propria pelle, ecco arrivare negli anni Ottanta, quello che i sociologi chiamano gli anni del riflusso, un decennio che si riflette anche nel cinema. Arrivano e trionfano sugli schermi *Indiana Jones*; *E.T.*; *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, ma non mancano il capolavoro di Ridley Scott, *Blade Runner*, mentre Milos Forman, regista cecoslovacco emigrato ad Hollywood, vince otto Oscar per *Amadeus*, incentrato sul genio e sulla sregolatezza di Mozart e il nostro Sergio Leone, lasciati gli western spaghetti, firma uno dei suoi capolavori, *C'era una volta in America*, film nel quale ci racconta un mondo di piccoli gangsters senza gloria che però rispettano l'onore e la parola data.

Re Mida della nuova Hollywood, della nuova America, è Steven Spielberg, come abbiamo già ricordato. Nato nel dicembre 1946 e formatosi professionalmente in un ambiente cinematografico



“Il candidato” (1972) di Michael Ritchie

ormai completamente mutato (Il regista, l'autore, si afferma anche perché è produttore di se stesso), Spielberg si mette in luce con film amatoriali in 8 mm e poi in televisione. Il suo primo lungometraggio girato inizialmente solo per il piccolo schermo, presentato nel 1971 sugli schermi americani, è subito un grande successo di pubblico e di critica. La sua fama, già da questa sua prima opera, comincia a prendere forma anche a livello internazionale.

“Nel corso del 1974 - scrive Tullio Kezich nel suo libro Federico Fellini, la vita e il film, Universale economica Feltrinelli - avviene un incontro singolare di cui dà notizia Paul Mazursky nel capitolo della sua autobiografia *Show The Magie* intitolato in italiano *Maestro*. Gli scrive Fellini in una

lettera: “Dear Paolino, ho saputo che il tuo ultimo (*Harry e Tonto N.d.r.*) è un grande successo. Me l'ha raccontato un giovane regista americano che è venuto a trovarmi qui a Roma, non ricordo il suo nome, ma so che ha appena fatto un film televisivo intitolato *Duel...*”. È portato da Longardi che Steve Spielberg approda al tavolo di Federico nel ristorante della Cesarina. Sulle prime annoiato di dover fare buon viso all'ennesimo americano di passaggio, il nostro finisce per mostrarsi cordiale e incoraggiante con quel giovanotto di cui dimenticherà il nome. Durante il pranzo l'ospite continuerà a fotografare il suo anfitrione e Longardi, anni dopo, si commuoverà scoprendo che gli ingrandimenti delle storiche foto tappezzano le pareti dell'ufficio di Spielberg a Los Angeles”.

Pierfranco Bianchetti



“Duel” (1971) di Steven Spielberg

Fumetti e Giochi

Di Demoni, dentro e fuori



Nicola Santagostino

La figura del demone all'interno della cultura moderna nasce da una complessa distorsione simbolica del termine *daemon* di matrice ellenica. Con *daemon* in origine ci si riferiva alla "voce interiore", a quel sentimento che spingeva nelle direzioni necessarie a compiere il proprio destino, quello che, in un certo senso, la psicanalisi moderna chiamerebbe inconscio. E il *daemon*, quella voce interiore, era ovviamente legata alle parti buie del mondo, al regno delle ombre e, in un certo senso, ad Ade, il signore di tutti i tesori che si nascondono sotto la superficie e del regno dei saperi perduti che sono solo appannaggio delle ombre. Ora, è importante ricordare che il mondo ellenico reputava il raziocinio il tratto più importante degli esseri umani e che seguire il proprio istinto e i propri impulsi era una cosa che rendeva più simili alle bestie, motivo per cui Circe nell'*Odissea* non trasforma gli uomini in maiali, ma maledice le persone trasformandole nelle fiere che portano dentro la propria anima, esattamente come la perdita del senno è una delle maledizioni più gravi che gli dei possono infliggere. Con l'arrivo del cristianesimo e dell'etica legata ad esso influenzata da Aristotele e dal mondo greco il mondo ctonio diviene il ben più noto Inferno, luogo dove vengono puniti i peccatori, cioè coloro che mettono i valori dietro ai propri bisogni più materiali. Perché la propria voce interiore e il proprio destino non sempre sono compatibili con le scelte migliori per gli altri, e

anche senza scadere nei crimini più biechi e meschini, seguire la propria chiamata implica anche solo non essere per forza un membro funzionale all'interno del ruolo che la società ha deciso per te. Il *daemon*, la propria voce interiore viene quindi rinarrata come un demone tentatore, come un qualcosa che ci allontana dalla ben più alta etica comune che, in teoria, dovrebbe portare al benessere collettivo. Effettivamente questa riscrittura ha comunque un suo senso rispetto all'epoca in cui nasce, perché se è vero che l'inconscio è il luogo dove celiamo le nostre risorse più importanti, se è vero che i nostri desideri e i nostri sogni spesso li releghiamo nelle ombre, dentro quelle tenebre si nascondono anche i nostri traumi, le nostre ferite.

Non è un caso, infatti, se sia le storie di origine dei cattivi che quelle degli eroi seguano una struttura molto simile con una distorsione importante ad un certo punto e che risiede nelle conseguenze delle proprie azioni sugli altri.

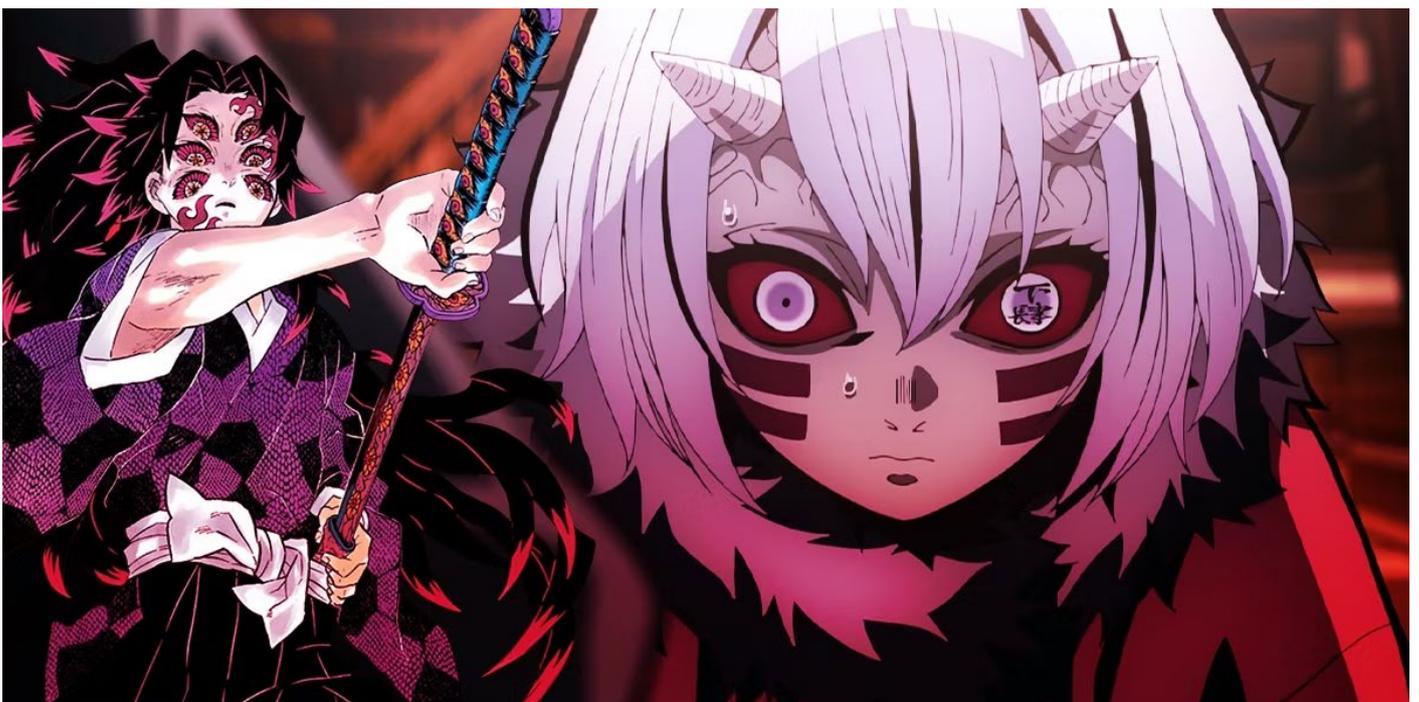
Parliamo quindi di uno dei migliori esempi di questa narrativa all'interno del mondo pop recente: "Demon Slayer" un manga scritto e disegnato da Koyoharu Gotōge, serializzato sulla rivista *Weekly Shōnen Jump* di Shūeisha dal 15 febbraio 2016 al 18 maggio 2020 e di cui esiste una serie animata diretta da Haruo Sotozaki e prodotta dallo studio Ufotable.

Ambientata in un Giappone del periodo *Tai-shō* infestato da demoni, la serie narra del giovane Tanjiro Kamado la cui famiglia viene attaccata dal più potente di questi, Muzan Kibutsuji, che lascia unica superstite sua sorella Nezuko tramutandola in demone. Tanjiro decide dunque di unirsi ad una squadra di cacciatori di demoni

per sconfiggere Muzan e far tornare Nezuko umana.

Anche se la storia può sembrare abbastanza banale il vero punto forte della serie risiede nella costruzione dei personaggi e dei loro nemici, soprattutto rispetto al loro passato e alle storie che li hanno portati a essere quello che sono. Nel mondo di *Demon slayer*, infatti, quando una persona viene trasformata in un demone perde totalmente accesso ai ricordi della propria vita umana, ma avendo ovviamente una personalità queste da cosa sono quindi definite? E qui arriva il colpo di genio dell'autore: ogni demone una volta morto vede la sua vita scorrergli davanti agli occhi e noi spettatori la vediamo assieme ad esso e così possiamo renderci conto che le personalità e i poteri di questi esseri totalmente disumani sono solo l'espressione del trauma che ha definito la loro vita. Perché anche se è vero che sono privi di ricordi le loro attitudini, i loro atteggiamenti, le loro ossessioni e il loro modo di porsi verso gli umani sono costruiti sulla base di quello che hanno subito e che li ha spinti ad accettare di diventare mostri. E le storie di ognuno di questi demoni pur non giustificando in nessun modo le atrocità che hanno commesso ci pone davanti agli occhi un'umanità spietata fatta di vendette, abusi di potere e sopraffazioni, dove i demoni spesso altro non sono che vittime divenute carnefici, predatori alpha in un mondo dove il forte schiaccia il debole. Senza i loro ricordi a fungere da argine per quell'oscurità, senza nessun momento di gioia o di compassione o di umanità, le ferite che hanno subito sono le uniche cose a definire le personalità dei demoni, al punto tale che

segue a pag. successiva



Alcuni dei Demoni

segue da pag. precedente

una volta scoperto questo "trucchetto" siamo più o meno capaci di intuire dalle loro frasi, dal loro modo di ragionare e dalle loro ossessioni cosa devono avere vissuto prima della trasformazione. E in tutto questo l'elemento sovrannaturale non ha nessuna influenza perché tutta questa violenza, tutto questo orrore, tutto questo dolore che li ha marchiati per sempre è sempre e solo di matrice umana, che passi dallo sfruttamento della prostituzione dove le donne sono solo oggetti di piacere da gettare via una volta usati a sufficienza alla storia di persone discriminate per il loro aspetto o le loro capacità mentali, poco importa perché gli aguzzini sono sempre altri esseri umani. E i demoni sono solo le conseguenze delle azioni di un'umanità scellerata che osserviamo dall'esterno con uno sguardo che ci mostra tutte le sue meschinità derivanti dal bisogno di soddisfare il proprio ego. Un mondo che, forse, non vale la pena di essere salvato e in cui i demoni sono solo il predatore alpha, la cima di una piramide sociale fatta di sopraffazione. Oppure no. Perché anche se è vero che le storie dei demoni sono lo specchio oscuro della società, ad essi si contrappongono i più grandi campioni dei Cacciatori di Demoni: gli Hashira, i Pilastri. E la grande capacità dell'autore sta proprio nel mostrarci ad ogni arco narrativo il passato di un Hashira, la storia che lo ha reso la persona che è e che lo ha portato a diventare un cacciatore di demoni, e la ferita che lo ha spinto lungo questo cammino è spesso assai simile a quella del demone che finge da minaccia per l'arco narrativo. Perché

anche se è vero che quello che subiamo ci cambia per sempre, sta a noi decidere il modo in cui questo cambiamento avviene, ed è qui che scopriamo che la vera condanna dei demoni, l'inferno a cui sono costretti, consiste nel non essere altro che dei burattini nelle mani di quel dolore che hanno preferito nascondere in cambio di potere. Mentre i Pilastri soffrono, ma è in quella sofferenza che trovano lo stimolo per migliorare ogni giorno, è quel dolore a fare sì che il loro animo sia retto e che abbiano la dedizione per poter ogni volta andare oltre i propri limiti. E' questo il messaggio che la saga di Demon Slayer ci vuole passare: che la libertà passa dall'accettare il proprio passato, passa dal fare di quel dolore una forza e un faro nei momenti bui, perché i demoni



Muzan, l'oscuro signore dei Demoni



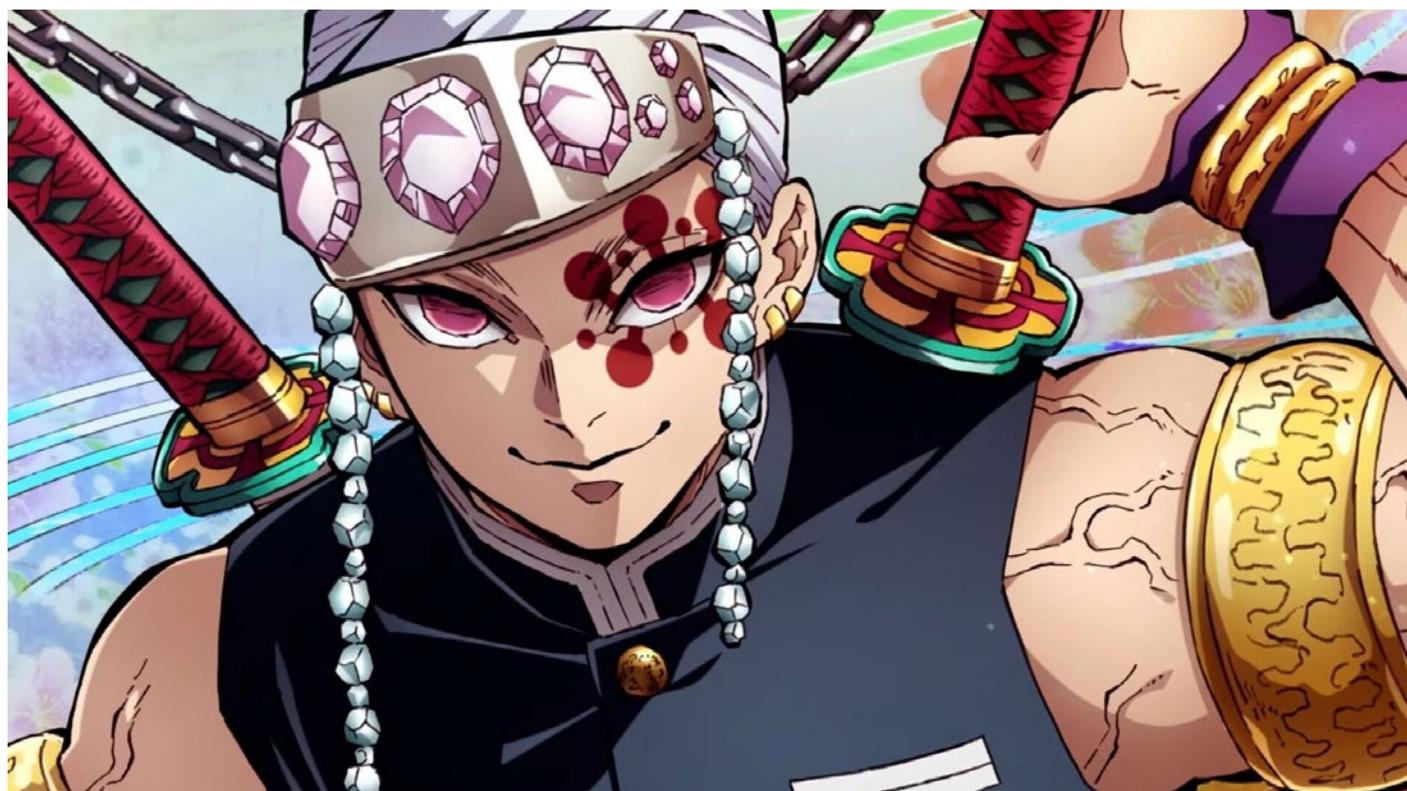
Tanjiro, il protagonista della storia

non hanno mai davvero avuto la libertà che pensavano avrebbero ottenuto diventando più forti di quello che avevano dentro, ma hanno semplicemente lasciato che ciò che hanno subito li definisse al punto tale da continuare a ripeterlo, a modo loro, notte dopo notte, anno dopo anno. Essere demoni ha fatto sì che smettessero di

ascoltare il loro daemon, di perdere la strada verso il proprio destino, di diventare eterni e immutabili schiavi della loro stessa meschinità. E nel dialogo finale tra il capo dell'ordine dei Cacciatori di Demoni e Muzan, il capo dei demoni, troviamo la chiave di lettura di tutto: perché i demoni ogni volta che muoiono diventano cenere e finiranno dimenticati per sempre, mentre i Cacciatori nel loro morire al servizio degli altri, nel loro fare sì che nessuno debba subire quello che hanno vissuto loro, stanno davvero ascoltando quella voce interiore che li porta verso un destino di eternità come parte di qualcosa di più grande.

I nostri demoni interiori sanno essere buoni maestri, ma sta a noi decidere come applicare le loro lezioni nella vita di ogni giorno.

Nicola Santagostino



Tengen, il Pilastro del Suono

Anniversari

Giulietta Masina, Gian Maria Volontè e Domenico Modugno

Tre grandi attori ricordati nel trentennale della scomparsa presso l'orto botanico di Messina



Nino Genovese

A Messina esiste un antico Orto Botanico, fondato nel 1638 dall'Università di Messina e dedicato al suo fondatore, il medico e botanico romano Pietro Castelli, che gli diede la denominazione di "Hortus Simplicium"

o "Hortus Messanensis". Dopo la rivolta anti-spagnola del 1674, però, gli Spagnoli soppressero l'Università e distrussero di proposito tale Orto. Così, fu solo nel 1838 che un decreto dei tanto vituperati Borbone fece rinascere l'Università e, successivamente, nel 1844, anche il nuovo Orto Botanico. Ma il terribile terremoto del 28 dicembre 1908, che distrusse (quasi) completamente la città, ebbe conseguenze devastanti anche sull'Orto Botanico, la cui estensione fu notevolmente ridotta, a causa del nuovo piano regolatore, che prevedeva nella sua parte finale la costruzione di una piazza e della nuova strada di circoscrizione, non esistente prima del cataclisma.

E, tuttavia, quest'Orto – che fa parte del "Dipartimento di Scienze Biologiche e Ambientali" dell'Università e si avvale della direzione della prof.ssa Rosella Picone, che, con i suoi collaboratori, lo cura con scrupolo e passione – ancora oggi conserva la sua bellezza originaria.

Inoltre, in alcune calde serate del mese di luglio, esso si illumina per permettere alcune proiezioni cinematografiche, seguitissime ed apprezzate da un folto pubblico, che, assiepati

nella cavea, in mezzo alla frescura di alberi di vario tipo e di fiori, vi assiste, con grande interesse e partecipazione.

La manifestazione, denominata "Cinema in Orto", è giunta alla sua X edizione ed è organizzata e curata dal Cineforum "Orione" di Messina (aderente alla FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema) e dalla direttrice Rosella Picone, con i suoi validi collaboratori, ed anche con la collaborazione dell'Associazione "Antonello da Messina".

Dieci anni di proiezioni, dunque, molto apprezzate e seguite, accompagnate da schede critiche e sempre presentate dallo scrivente, che – dopo programmi di vario tipo, per lo più legati al territorio – in questa edizione ha voluto soffermare l'attenzione su tre grandi personaggi, che hanno fatto la storia del cinema, e di cui proprio quest'anno ricorre il trentennale della scomparsa, essendo morti tutt'e tre nel 1994.

Si tratta di Giulietta Masina, Gian Maria Volontè e Domenico Modugno, ai quali si può aggiungere anche Massimo Troisi, di cui, però, ci siamo già occupati in precedenza.

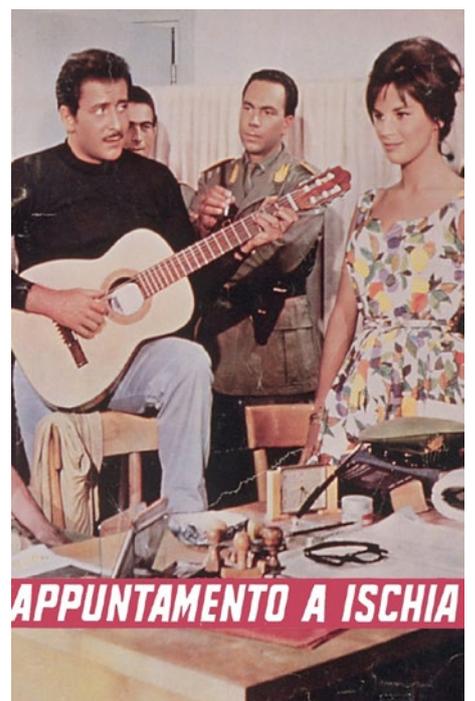
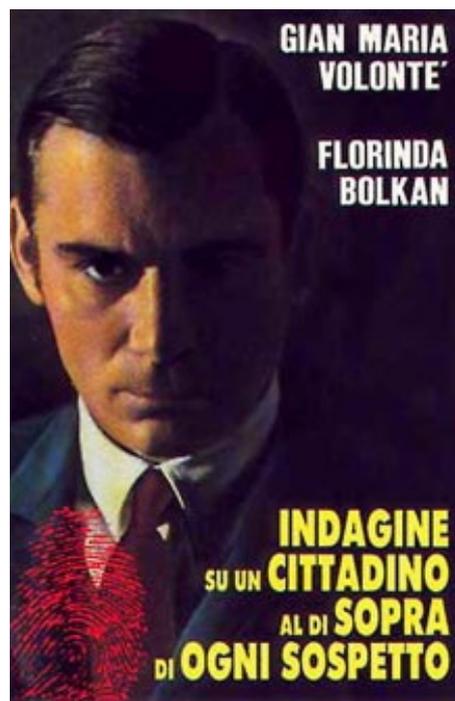
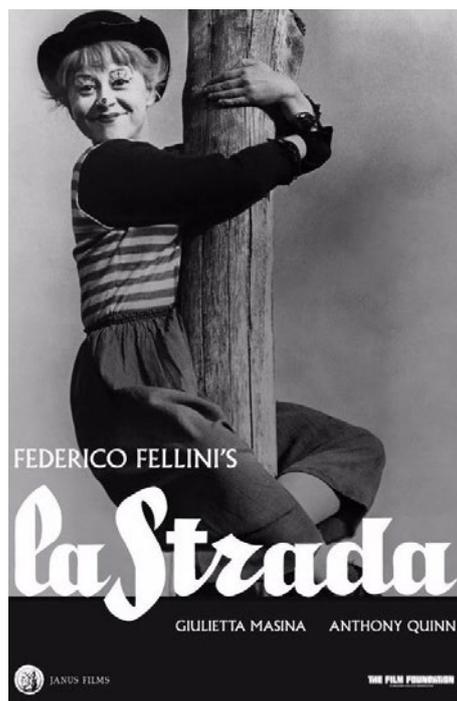
Giulietta Masina (San Giorgio di Piano, 22 febbraio 1921 - Roma, 23 marzo 1994), considerata una delle migliori attrici della sua generazione, dopo essersi laureata in Lettere nel 1945, mette a frutto la sua grande passione per la recitazione, dimostrata fin da bambina, lavorando in varie Compagnie teatrali ed entrando poi anche nel mondo del cinema, dove ha lasciato un'impronta indelebile, soprattutto grazie alle sue interpretazioni nei film diretti dal marito Federico Fellini, come – oltre *La Strada* – *Il Bidone* (1955), *Le Notti di Cabiria*

(1957), *Giulietta degli Spiriti* (1965), *Ginger e Fred* (1985). Altri film importanti: *Senza pietà* (1948) di Alberto Lattuada, *Fortunella* (1958) di Eduardo De Filippo, *Nella città l'inferno* (1958) di Renato Castellani, ecc.

Due i film presentati interpretati dalla Masina: *La Strada*, risalente al 1954 e diretto da Federico Fellini, su soggetto e sceneggiatura dello stesso Fellini, di Tullio Pinelli ed Ennio Flaiano; un capolavoro ingiustamente dimenticato, apprezzato anche da Papa Francesco, in cui, nella magnifica caratterizzazione dell'ingenua e fragile Gelsomina, la Masina ha accanto due grandi attori americani, Anthony Quinn e Richard Basehart; da notare che, oltre al trentennale della scomparsa di Giulietta Masina, il film festeggia i settant'anni dalla sua uscita, ed ha avuto importanti riconoscimenti, come il Leone d'Argento alla Mostra del Cinema di Venezia del 1954; il Nastro d'Argento 1955 per la Migliore Regia; il Nastro d'Argento 1955 per la Migliore Produzione; il prestigioso Premio Oscar 1957 per il Miglior Film straniero.

Il secondo film della Masina, che faceva parte della "mini-rassegna", è stato *Nella città l'inferno* del 1959, diretto da Mario Castellani, interpretato dalla Masina accanto a un'altra grande, incommensurabile attrice come Anna Magnani; il film è tratto da un romanzo che s'intitola *Roma - Via delle Mantellate* (le "Mantellate" sono la prigione femminile del carcere di "Regina Coeli"), scritto da Isa Mari (che racconta un'esperienza da lei veramente vissuta, a causa di 8 mesi di prigionia), pseudonimo di Luisa Rodriguez, mutuato da quello del padre,

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente
il messinese Febo Mari (Alfredo Rodriguez), celebre attore, regista, sceneggiatore, produttore dell'epoca del muto. Presentato al Festival di Cannes nel 1959, Anna Magnani ha ottenuto il David di Donatello 1959 come "Migliore Attrice protagonista" e Cristina Gajoni il Nastro d'Argento 1959 come "Migliore Attrice non protagonista".

Il secondo attore che si è voluto ricordare è stato Gian Maria Volontè (Milano, 9 aprile 1933 - Florina [Grecia], 6 dicembre 1994), interprete versatile e incisivo, annoverato fra i migliori attori della storia del cinema, non solo



italiano. Dopo aver conseguito una certa fama internazionale ricoprendo il ruolo del cattivo nei film western di Sergio Leone, divenne in seguito l'attore-simbolo del cinema di impegno civile e sociale: «il più grande attore italiano del suo tempo», lo definisce Felice Laudadio. La manifestazione ha voluto ricordarlo con lo stupendo *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* del 1970, che unisce un grande regista, come Elio Petri, a un grande attore, come Gian Maria Volontè.

Elio Petri (Roma, 29 gennaio 1929 - 10 novembre 1982) è stato uno dei più importanti registi del cinema italiano, sceneggiatore e critico cinematografico, autore di opere di ispirazione civile e denuncia sociale; ebbe un rapporto privilegiato con Gian Maria Volontè, che diresse in *A ciascuno il suo* (1967), *Indagine...* (1970), *La classe operaia va in paradiso* (1971) e *Todo modo* (1976). Altri film: *I giorni contati - Il maestro di Vigevano - La decima vittima - Un tranquillo posto di campagna - La proprietà non è più un furto - Buone notizie - ecc.* Gian Maria Volontè, in *Indagine...*, offre una interpretazione eccezionale (a mio avviso, una delle sue migliori), che caratterizza in modo particolare e originale la figura del "Dottore", del Commissario di polizia che deve condurre delle indagini su un delitto da lui stesso commesso, per il quale lascia volutamente delle tracce che lo riconducono inequivocabilmente a lui, ma che nessuno prende in considerazione perché egli rappresenta il "potere" ed è "al di sopra di ogni sospetto". Insomma, un apologo grottesco, con i toni del thriller e del giallo, e di

grande attualità, perché serve a dimostrare che l'esercizio del "potere" sia sempre uguale in ogni epoca, eterno, tale da non poter essere messo in discussione o "bloccato". Altri interpreti sono Florinda Bolkan, Salvo Randone, Orazio Orlando; le musiche, ancora oggi impresse nella memoria, sono del grande Ennio Morricone. Il film uscì nell'inverno del 1970, in un periodo politicamente molto "delicato", poco tempo dopo la strage di Piazza Fontana, la morte violenta dell'anarchico Giuseppe Pinelli e l'arresto di Pietro Valpreda. Era in forte odore di sequestro, richiesto da alcuni Dirigenti della Questura di Milano, i quali, presenti alla "prima" del film, il 12 febbraio, avevano lasciato indignati la proiezione prima del termine; ma, anche per l'illuminata decisione del Sostituto Procuratore Giovanni Caizzi, esso poté circolare liberamente.

Dopo questi tre film molto "impegnativi", si è voluto che il quarto, con cui si è chiusa la "mini-rassegna", fosse invece un film divertente e leggero, con cui si è voluto ricordare Domenico Modugno: nato a Polignano a Mare (Bari) il 9 gennaio 1928, morto a Lampedusa il 6 agosto 1994, noto cantautore, attore, regista e politico. Nel film del



1951, *Carica eroica* di Francesco De Robertis, interpreta la parte di un soldato siciliano, che canta in dialetto una ninna nanna a un bambino, da cui nasce la "leggenda" del "Modugno siciliano" (anche per diverse sue canzoni in siciliano, come *Lu pisci spada* e *La donna riccia*). È considerato uno dei "padri" della musica leggera italiana: infatti, ha scritto e inciso circa



CINEMA IN ORTO 2024

10ª edizione
Tutto "Cinema in Orto", la consueta rassegna estiva organizzata dall'Orto Botanico "Pietro Castelli" e dal Cineforum Orto in collaborazione con l'Associazione Amatori di Messina. La rassegna di quest'anno vuole ricordare il trentennale della scomparsa di un grande attore: **Giulietta Masina** (1921-1994), **Gian Maria Volontè** (1933-1994) e **Domenico Modugno** (1928-1994).

LUNEDÌ 1 luglio 2024
ore 21.00 | Covo dell'Orto
Ortaggio o **Giulietta Masina**

GIOVEDÌ 4 luglio 2024
ore 21.00 | Covo dell'Orto
Ortaggio o **Giulietta Masina**

LUNEDÌ 8 luglio 2024
ore 21.00 | Covo dell'Orto
Ortaggio o **Gian Maria Volontè**

GIOVEDÌ 11 luglio 2024
ore 21.00 | Covo dell'Orto
Ortaggio o **Domenico Modugno**

LA STRADA
di Roberto Rossellini
1954 | 116'
con Giulietta Masina, Anthony Quinn, Richard Basehart

NELLA CITTÀ L'INFERNO
1954 | 106'
con Giulietta Masina, Anna Magnani, Cristina Gajoni, Alberto Sordi

INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO
di Elio Petri
1970 | 131'
con Gian Maria Volontè, Franca Gandolfi, Salvo Randone, Gianni Santuccio

APPUNTAMENTO A ISCHIA
di Mario Mattoli
1960 | 105'
con Domenico Modugno, Antonia Luzzi, Maria Letizia Gazzoni, Carlo Crococco, Paolo Ferrari, Mina

Si avvisa che, per motivi di sicurezza, l'ingresso alla proiezione dei film sarà limitato al numero massimo di 90 partecipanti.

Orto Botanico "PIETRO CASTELLI"
Piazza XX settembre | MESSINA Apertura serale ore 20 - 21 | ingresso libero
www.ortobotanico.messina.it

230 canzoni (tra cui la famosissima *Nel blu dipinto di blu / Volare*, che ha un immenso successo negli Stati Uniti, dove gli attribuiscono l'appellativo di "Mr. Volare"; la suggestiva *Vecchio frack*; la simpatica *Piove / Ciao, ciao bambina*, ecc.); ma è stato anche attore in teatro e in moltissimi film (38 per il cinema e 7 per la TV) e regista. Nel 1955 ha sposato l'attrice e *soubrette* messinese Franca Gandolfi (che ha oggi 91 anni).

Per ricordare il trentennale della scomparsa di Modugno, si è scelta una commedia carina e garbata, ma poco vista, che s'intitola *Appuntamento a Ischia*, diretto nel 1960 da Mario Mattoli ed interpretata, oltre che da Modugno, da Antonella Lualdi e da diversi attori molto noti tra gli anni Cinquanta e Sessanta, come Paolo Ferrari, Carlo Crococco, Pietro De Vico, una giovanissima Mina che interpreta se stessa; per non parlare della deliziosa bambina Maria Letizia Gazzoni, che fa da filo conduttore alla simpatica vicenda, in cui ascoltiamo tantissime canzoni di Modugno (*Resta cu' mme*, *Vecchio frack*, *Notte di luna calante*, ecc.) e di Mina (*Il cielo in una stanza*, *Una zebra a pois*, ecc.); inoltre, il film costituisce l'esordio di quelli che erano allora solo due "artisti da strada", Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, scoperti da Domenico Modugno - a quanto pare - mentre recitavano a Messina presso il popolare (non più esistente) Teatro Igea; essi, da quel momento in poi, avrebbero dato inizio a una carriera eccezionale, ricca di decine e decine di titoli e di grandi successi, se non di "critica" (tranne alcune importanti "eccezioni"), certamente da parte di un "pubblico popolare" (ma non solo), che affollava i locali cinematografici che proiettavano i loro film (in alcuni casi, parodie simpatiche di grandi successi).

Nino Genovese

Erika Mann e la sua illustre famiglia

'A volte la famiglia d'origine ci dà l'Inferno ma, malgrado tutto, ne rimaniamo patologicamente legati per tutta la nostra vita!'



Valeria Consoli

Nel bellissimo romanzo di Melania Mazzucco *Lei così amata*¹ dedicato ad Annamaria Schwarzenbach, di cui Erika era stata molto amica, già da queste scarse parole si può cogliere quanto profondo fosse il vincolo esistenziale, che ha legato quest'artista dalla vocazione poliedrica – è stata infatti attrice, autrice di cabaret, scrittrice, giornalista e sceneggiatrice – al suo illustre padre, il grande scrittore tedesco Thomas Mann. Nata a Monaco di Baviera nel 1905, non ancora ventenne si trasferisce a Berlino, dove Max Reinhardt, da lei conosciuto a Monaco durante gli studi al Luisergymnasium, la ingaggia come attrice al Deutscher Theater e dove sposa l'attore Gustav Gruendgens, da cui divorzia dopo soli tre anni. Inizia per Erika un lungo periodo di tournée teatrali, che la portano in varie città della Germania da Monaco ad Amburgo ed a Brema. Nel 1925 debutta in *Anja und Esther*, il primo lavoro teatrale del fratello Klaus, cui sarà sempre legatissima. La trama è imperniata su un gruppo di quattro amici, che si innamorano gli uni degli altri. Quasi nello stesso lasso temporale Gruendgens dirige se stesso in un ruolo maschile a fianco di Klaus, affidando i due ruoli femminili rispettivamente ad Erika Mann e a Pamela Wedekind, figlia del celebre autore Frank Wedekind², con la quale Klaus si fida. Nel 1936, ispirandosi ad alcuni aspetti caratteriali di Gruendgens, scrive il libro *Mephisto*, l'uomo che avrebbe dato la sua anima al diavolo e che personifica, a sua volta, il nazismo e da cui nel 1981 il regista ungherese Istvan Szabo avrebbe tratto un film avente come interprete l'attore Klaus Maria Brandhauer. Nel 1927 Klaus ed Erika intraprendono un lungo viaggio, che riportano nel libro *L'avventura di un viaggio intorno al mondo*. Nel 1931 la Mann lavora nel film *Ragazze in uniforme*, diretto da Leontine Sagan. Ma a causa dell'argomento, ai tempi giudicato scabroso come poteva essere il tema dell'amore fra due donne, abbandona la produzione. Il 1933 è per lei un anno cruciale e non soltanto per la presa di potere del nazismo. Nel Gennaio di quell'anno fonda a Monaco insieme a Klaus ed a Therese Giehse³ il Cabaret Die Pfeffermühle⁴, la cui maggior parte del materiale viene scritta da Erika, e che dopo soli due mesi i

1 - Melania Mazzucco, *Lei così amata*, Einaudi, Torino, 2013

2 - Frank Wedekind - (1864/1918) *Drammaturgo tedesco*. Tra i suoi lavori più noti, *Risveglio di primavera* e *Lulu*.

3 - Therese Giehse, attrice tedesca (Monaco, 1898/1975). Insieme a Klaus Mann interpretò il film *Peter Voss, il ladro dei Milioni*. (1932)

4 - (ted.) *Il macinino del pepe*

tre sono costretti a chiudere a causa dello stampo antitotalitario, che lo caratterizza e che costringe la figlia di Thomas Mann, nel frattempo rifugiata negli Stati Uniti insieme al fratello Heinrich⁵, a lasciare la Germania. Mossa dal tentativo di raggiungere entrambi, su consiglio di Christopher Isherwood, ⁶ sposa il poeta inglese W.H. Auden ottenendo così un passaporto per l'espatrio evitando, in questo modo, la cancellazione dei diritti civili da parte del regime nazista, l'avversione contro il quale si esplicita soprattutto nel 1938 con il libro *School of Barbarians*⁷, una forte critica al sistema educativo nazista. Dall'introduzione dello stesso Thomas Mann:

'E' per me un piacere poter fare a mia volta da mediatore fra lei ed il pubblico, introducendo il suo libro ai lettori moralmente e politicamente interessati. Ha un argomento nefando, questo libro: parla con grande padronanza e cognizione di causa dell'educazione nella Germania nazista, di ciò che il nazionalsocialismo intende con il termine educazione. Ma, stranamente, è il contrario di una lettura sgradevole. L'eleganza del suo corruccio e della sua afflizione, il suo intelligente senso del comico, la benevola presa in giro con i quali ammanta la sua riprovazione sono fatti apposta per dissolvere il racapriccio in allegria. Attraverso se stesso, attraverso il fascino del suo liguaggio e la limpidezza della sua critica con le quali avviluppa l'incresciosa parte documentaria, all'indegno aspetto negativo, falso e malefico oppone a conforto ciò che è positivo e giusto, la ragione, la bontà e l'umanità.'

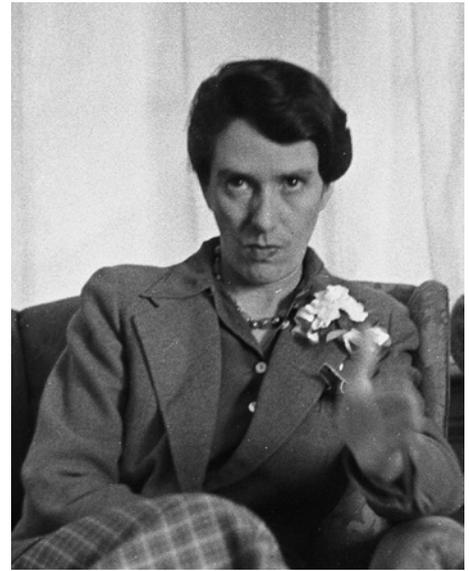
Nel 1937 Erika Mann si trasferisce così a New York, dove il suo Cabaret, ormai divenuto *The Peppermill*, può riaprire i battenti e dove inizia una convivenza 'multipla' con Therese Giehse, il fratello Klaus ed Annemarie Schwarzenbach, frequentando parimenti quell'intelligentia tedesca, come lei ostile al nazismo, fra cui il musicista Kurt Weill ed il drammaturgo espressionista Ernst Toller.

Durante la Seconda Guerra Mondiale Erika è a Londra in qualità di corrispondente di

5 - Heinrich Mann (Lubecca, 1871/Santa Monica 1950), reso famoso per avere scritto il racconto *Professor Unrat*, (1900), da cui 30 anni più tardi il regista Erich Von Stroheim avrebbe tratto il film *L'angelo azzurro*, avente come protagonista l'attrice Marlene Dietrich, anch'essa esule negli Stati Uniti.

6 - Christopher Isherwood - Scrittore inglese (1904/1986), romanziere, commediografo, drammaturgo e sceneggiatore. Dal suo libro *Addio a Berlino*, il regista Bob Fosse ha tratto nel 1972 il film *Cabaret*, avente come protagonista Liza Minnelli.

7 - Casa Editrice Giuntina, Firenze 2024



Erika Mann (1905 - 1969)

guerra e dopo l'avanzata degli Alleati in Europa e la conseguente caduta del nazismo, nel giugno del 1945 fa ritorno in Germania. Dopo una sosta a Monaco per ottenere il recupero della casa di famiglia dei

Mann dopo la sua confisca, il 3 Luglio si sposta a Berlino dove rimane inorridita dalle distruzioni subite dalla città, che lei definisce 'una devastazione infinita al pari di un mare senza sponde'.

Nel Novembre del 1945 prende parte, fin dal suo inizio, al Processo di Norimberga nel corso del quale, allorché viene mostrato un film su uno dei

campi di sterminio, mostra una fiera messa in ridicolo degli argomenti addotti dagli avvocati difensori specie nei confronti di Hermann Goering. Negli Stati Uniti, dove nel frattempo si è ricongiunta ai suoi familiari e dove continua a scrivere le sue impressioni riguardanti la lenta – a suo dire – 'denazificazione' della Germania, la raggiunge la ferale notizia del suicidio dell'amato Klaus, depresso e disilluso anche lui riguardo ai destini del suo Paese, specie dopo la divisione postbellica seguita all'occupazione sovietica di quasi metà del suo territorio. Nel 1952 la famiglia Mann fa definitivamente ritorno in Europa e precisamente in Svizzera, dove il padre Thomas prima di morire nell'Agosto del 1955 a Zurigo, fa alla figlia alcune rivelazioni. Dopo la scomparsa del padre e del fratello, sarà Erika a prendersi cura dei loro scritti. Morirà anche lei a Zurigo nel 1969 non ancora sessantacinquenne.

Vignette e fotogrammi disegnati

Topolino e il Mistero dei Giganti

I Giganti di Mont'e Prama sbarcano sulle pagine di Topolino grazie a due autori sardi



Davide Deidda

Inizia al Museo Civico di Cabras la storia in due parti che apre il numero 3585 di Topolino, *Topolino e il Mistero dei Giganti*, tra i colossali resti dei Giganti di Mont'e Prama, per tornare all'epoca magica della loro costruzione, nella Sardegna

nuragica. I principali ciceroni di questo viaggio sardi anche loro: Bruno Enna scrive Soggetto e sceneggiatura e Luca Usai realizza i Disegni e supervisiona il colore, realizzato da Manuel Giarolli.

Il nostro fidato professor Zapotec da Topolina, ospite a casa della professoressa Jana, al termine di un luculliano e delizioso pasto a base di specialità culinarie sarde, decide di raccontare una storia, ambientata nel lontano passato dell'Isola dei Nuraghi.

L'equilibrio precario di un piccolo villaggio di pastori, coltivatori e guerrieri rischia di essere rotto dall'arrivo imprevisto di un nuovo misterioso figuro: un topo naufrago, straniero e dimentico del perché sia finito lì. Impauriti dal pregiudizio del capo-villaggio verso gli stranieri, la figlia di quest'ultimo, Minnia, e il suo amico artista Pippeddu decidono di proteggerlo. Pippeddu gli dà un nome, Topoi, e finge che sia un suo cugino venuto dal lontano nord dell'isola.

Il malvagio Sorighe, consigliere del re ma interessato solo a prenderne il posto e ottenere la mano di sua figlia, tenterà di mettere i bastoni tra le ruote ai protagonisti, in attesa del ritorno della memoria di Topoi, e al nascente amore tra questi e Minnia.

Lascio a voi il piacere di scoprire la verità sul topo arrivato dal mare e in che modo i Giganti di Mont'e Prama si inseriranno come elemento fondamentale nella risoluzione della vicenda imbastita dallo scrittore di Sassari, mentre



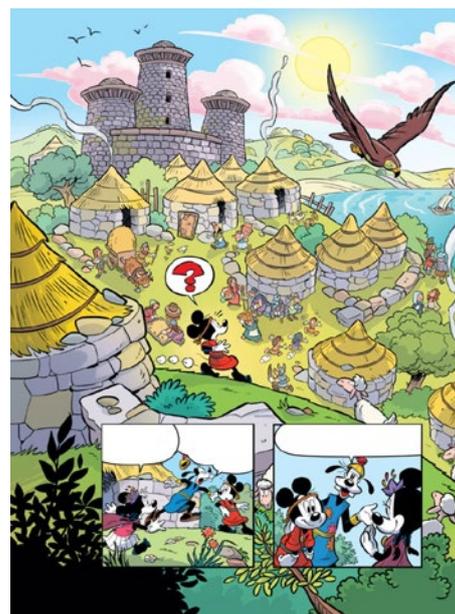
Due autori sardi hanno realizzato la storia dal titolo 'Il mistero dei giganti' dedicata alle grandi statue dei giganti di Mont'e Prama di Cabras. La Sardegna è stata la protagonista del numero di Topolino (3585) in edicola dal 7 agosto. Il soggetto e la sceneggiatura sono stati scritti da Bruno Enna, ai disegni Luca Usai. I personaggi della storia sono Topolino, Minni, Pippo e il professor Zapotec in un viaggio tra presente e passato si interrogano e cercano di svelare il mistero dei Giganti di Mont'e Prama.

proseguo con l'elencare i motivi che rendono questa storia una piccola perla per gli amanti dell'avventura a sfondo storico e del buon fumetto disneyano.

Il primo di questi è il preciso lavoro di ricostruzione geo-storica della coppia Enna-Usai: l'immersione nel mondo e nel periodo nuragico è immediata grazie all'attenzione certosina per i dettagli infusa e nella fase di scrittura e in quella del disegno. La flora e la fauna della Sardegna fanno da sfondo alla pietra dei nuraghi e delle case dei sardi, ricostruite e disneyizzate dal disegnatore come già fatto nell'introduzione alla storia con gli interni della casa sarda contemporanea. Alle chine e dai colori di queste tavole sembrano aggiungersi gli odori del mirto e del lentischio, il profumo e i rumori del mare, il frinire delle cicale, il belare delle pecore e il canto degli uccelli. Ad aumentare questo senso di immersività

contribuisce l'uso di vignette scontrate, spesso a tutta pagina, e di gabbie varie e dinamiche, al servizio di una storia avvincente e non scontata oltre che ricca di riferimenti al mondo della storia nuragica, come la presenza delle Domus de Janas o la citazione all'Onda che nella teoria di Frau avrebbe distrutto parte dell'antica civiltà nuragica.

Usai riesce nell'impresa non semplice di gestire ottimamente scene talvolta complesse e ricche di personaggi, utilizzando composizioni intelligenti e inquadrature adatte a ogni momento del racconto, che si dipana ora lentamente, ora concitatamente. La caratterizzazione grafica dei personaggi è in linea con la tradizione ma



non dimentica della modernità e del tocco personale dell'autore. La recitazione di tutti i personaggi, primari e secondari, è di altissimo livello e si aggiunge ai punti messi a segno dall'eccellente artista guspinese.

A voler trovare un neo forse il racconto nel racconto, ovvero quello di Zapotec, avrebbe avuto bisogno di qualche tavola in più nell'atto conclusivo, ma anche così soddisfa e lascia pure un pizzico di amaro in bocca nel dubbio che Topoi esprime a Minnia, ma sembra rivolgersi ai sardi di oggi: -riferendosi ai giganti di pietra- *mi chiedevo fino a quando riusciranno a proteggere il tuo... anzi, il nostro popolo!*

Davide Deidda



Diabolik, la trilogia dei Manetti Bros.



Antonio Falcone

Probabilmente sarò la classica mosca bianca, ma ho molto apprezzato la trilogia dedicata a Diabolik dei Manetti Bros., ecco perché ho voluto raccogliere, riordinare e rielaborare le sensazioni, in buona parte positive, che avevo messo su carta subito dopo la visione per dar vita ad un approfondimento, tenendo ben a mente quanto dichiarato dagli stessi autori in varie interviste: non è un film su Diabolik, bensì il film di Diabolik. Si tratta della seconda trasposizione cinematografica delle gesta del *Re del terrore* nato dalla fantasia delle sorelle Giussani, Luciana ed Angela, nel novembre del 1962, dopo quella, ipercinetica e rutilante, di Mario Bava (1968). Il via è stato dato nel 2021 con *Diabolik*, Manetti Bros. registi e anche autori della sceneggiatura insieme a Michelangelo La Neve, prendendo spunto, fra adattamenti e modifiche, principalmente dall'albo n.3, *L'arresto di Diabolik* (uscito il 1° marzo 1963, disegni di Gino Marchesi e sceneggiatura di Angela Giussani) e dal suo *remake* (collana *Il grande Diabolik*, 2012, disegni Giuseppe Palumbo e Pierluigi Cerviglieri, sceneggiatura Tito Faraci). Premetto di essermi piuttosto divertito, praticamente non ho staccato gli occhi dallo schermo dall'inizio alla fine, coltivando la ferma idea che i Manetti abbiano al contempo dato adito tanto ad un atto d'amore che ad un atto di coraggio. Il primo si sostanzia nella ricostruzione fedele delle atmosfere proprie degli anni '60 così come risultanti dalle tavole disegnate ma anche dalle patinate riviste d'epoca (vedi le tonalità pastello dei vestiti e la fotografia di Francesca Amitrano), riprendendo nelle inquadrature le vignette d'origine (ad esempio il lancio del pugnale, con tanto di sonoro *swiiss*), ricalcando poi gli stilemi dei dialoghi e lo schema narrativo di illustrare la dinamica dei colpi o l'incedere di determinati accadimenti prima o dopo la loro



esecuzione o il loro verificarsi, ricorrendo anche allo *split screen* per riproporre la scomposizione illustrativa dell'albo d'origine. Riguardo il secondo aspetto, credo sia la logica conseguenza di quanto finora scritto, ovvero un ritmo narrativo che si rifà a quello proprio dei gialli o *noir* d'epoca, traendo ispirazione per le scene d'azione dal buon "vecchio" poliziottesco nostrano (la bella sequenza dell'inseguimento iniziale, le auto della polizia di Clerville a tallonare la Jaguar E-Type nera di Diabolik), con un uso della CGI nullo o limitato allo stretto indispensabile. Piuttosto felice anche il ricorso a musiche del tutto consone al narrato (Pivio e Aldo de Scalzi, canzoni di Manuel Agnelli, fra le quali la splendida *La profondità degli abissi*) e rimarchevole la cura certosina delle scenografie, nella geniale intuizione di sfruttare diverse città italiane a rappresentare località immaginarie quali Clerville (Milano e Bologna) o Ghenf (Trieste). Tutto molto distante quindi (fortunatamente, almeno per lo scrivente) dai muscolari e obnubilanti giri di giostra dei *cinematic americani*, anche a costo di un'apparente ponderatezza nell'incedere dell'iter narrativo, funzionale

alle descritte modalità rappresentative. Eva Kant, interpretata da una magnifica e del tutto in parte Miriam Leone, affascinante e grintosa ("*mogliettina un corno!*"), va a costituire il motore principale dei vari avvenimenti, a partire dall'intervento salvifico verso "*il genio del male*" una volta che sarà arrestato, processato e condannato alla ghigliottina. La sua figura inoltre rappresenta un ben preciso percorso di emancipazione ed autodeterminazione nel lasciarsi alle spalle un passato burrascoso (la morte del marito in uno strano incidente di caccia, il lavoro in un locale gestito da un noto *gangster*, l'attività di spionaggio industriale in Sudafrica), seguendo emozione ed istinto nell'affidarsi ad un uomo del quale conosce poco o nulla, nascosto sotto le vesti di Walter Dorian (Luca Marinelli, forse fin troppo algido e compassato, per quanto possa ricordare in questo le primissime raffigurazioni dell' "uomo dai mille volti"), ma che, come lei, appare noncurante di regole o convenzioni sociali. Ambedue infatti si dimostrano inclini ad adattare qualsiasi circostanza alla propria condotta di vita, così da trarvi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

congruo vantaggio, rispondendo ad una del tutto personale legge morale, comportante in primo luogo il rispetto della propria individualità e la strenua difesa delle proprie scelte esistenziali. Due persone sole, nel precipuo significato di avulse dall'ordinario contesto sociale, che una volta insieme diverranno un unicum di romanticismo, rispetto reciproco, fiducia, così come di astuzia e ferocia criminale. Se Eva è del tutto dissimile dalla precedente compagna di Diabolik, Elisabetta Gay (Serena Rossi), timorata e succube a quella sottomissione psicologica nota come *gaslighting*, altrettanto può scriversi per il pretendente della ammaliante *milady*, il viceministro della Giustizia Giorgio Caron (Alessandro Roja), individuo mellifluido, falso e meschino, simbolo di quei tanti uomini di potere che forti della sicumera offerta dalla loro posizione non esitano a commettere qualsiasi genere di illecito per arricchirsi indebitamente. Su tutto e tutti si erge poi la figura del granitico ispettore Ginko, l'ottimo Valerio Mastandrea nel rendere quel misto di pervicacia e rassegnazione, ammirazione e compassione, proprio di un uomo che ha fatto della caccia al "maledetto criminale" una ragione di vita, del tutto in corrispondenza con gli ideali di legge e giustizia cui aderisce con convinzione: esplicitativa al riguardo la sequenza che lo vede viso a viso con Diabolik sul molo del porto della città di Ghenf, quando i due esterneranno l'uno contro l'altro le rispettive modalità esistenziali. Il secondo capitolo, *Diabolik. Ginko all'attacco!*, denota una maggiore coesione narrativa, anche in virtù di una ancora più incisiva concretezza relativa alle proprie capacità autoriali. La storia prende il via a Ghenf, Museo Nazionale, notte. Diabolik (Giacomo Gianniotti), scandone la parete, si è introdotto nell'edificio da una finestra, uccidendo con un fulmineo lancio dell'inseparabile pugnale l'agente di guardia, avendo così libero accesso alla sala in cui è esposta una corona d'oro e gemme preziose facente parte della collezione di gioielli Armen, chiudendo poi la porta dall'interno. Richiamate dal suono dell'allarme, le altre guardie sono quindi costrette ad

usare l'esplosivo per poter entrare, ma è troppo tardi, il genio del male si è già librato in volo con la refurtiva, per mezzo di un aliante: ad attenderlo a valle vi è l'amata complice Eva Kant (Miriam Leone), a bordo della nera Jaguar E-Type, colpo riuscito, via a tutto gas verso il rifugio. Trascorso un mese, al Teatro Excelsior di Clerville sta per andare in scena uno spettacolo ad opera del Balletto Smeraldo, cinque affascinanti ballerine sul palco con indosso la collezione completa dei citati gioielli Armen, che, con un abile stratagemma, saranno rapite dal duo criminale, così da impossessarsi dei monili per poi lasciarle libere, sane e salve. Diabolik ed Eva non possono però sapere che la rappresentazione è frutto di una meticolosa orchestrazione messa in atto da Ginko (Valerio Mastandrea), il quale ha fatto immergere i gioielli in un liquido radioattivo. Il "dannato ispettore" con tutta la sua squadra riuscirà ad individuarne il nascondiglio, scavato all'interno di una montagna, per cui la coppia sarà costretta a darsi alla fuga, a piedi, con Diabolik che non si farà scrupolo ad abbandonare la compagna, rendendole difficile mettersi in salvo. Ambedue sfuggiranno alla cattura, ma la polizia è ormai in possesso di tutte le loro ricchezze, anni di rapine e colpi criminali, riuscendo poi a scovare un ulteriore covo/laboratorio all'interno di una fabbrica dismessa. Una parziale vittoria per Ginko, che presto si troverà a gestire, tallonato dal Ministro della Giustizia, non solo la richiesta di una Lady Kant desiderosa di vendetta, un lasciapassare per l'espatrio in cambio della collaborazione per la cattura di Diabolik, ma anche una delicata questione personale legata all'ammaliante Altea Von Waller (Monica Bellucci), duchessa di Vallenberg, giunta a Clerville per recarsi al ricevimento in casa Beaumont, dove potrà fare sfoggio della collana nota come *Grifone nero*... I Manetti nel mettere in scena *Diabolik. Ginko all'attacco!* hanno adattato, piuttosto liberamente, l'omonimo albo, il numero 16 del 10 aprile 1964 (sceneggiatura di Angela e Luciana Giussani, disegni di Enzo Facciolo), sempre insieme a Michelangelo La Neve, innestandovi all'interno della narrazione



il personaggio di Altea, reso con fare divertito, vedi l'ostentato accento esotico, da Monica Bellucci, la cui complicata relazione con Ginko appare qui avviata da qualche tempo (nel fumetto la scintilla scoccò nel numero 22 del 10 ottobre 1964, *Il grande ricatto*, sempre scritto dalle sorelle Giussani e disegnato da Facciolo). Importante cambiamento, "l'uomo dai mille volti" non è più interpretato da Luca Marinelli bensì da Giacomo Gianniotti, il cui sguardo, congiunto al sorriso beffardo, rende bene il passaggio dal Diabolik algido e compassato come interpretato dai primissimi disegnatori a quello più espressivo proprio del più volte citato Facciolo, anche se come fisicità complessiva siamo lontani da quella, atletica e scultorea, propria del disegno (ricordo che le Giussani individuarono come modello di riferimento l'attore Robert Taylor). Nel precedente capitolo il motore principale dei vari avvenimenti, a partire dall'intervento salvifico verso "il genio del male" una volta che veniva arrestato, processato e condannato alla ghigliottina, era rappresentato da Eva Kant, interpretata da una magnetica Miriam Leone, ora, se possibile, ancora più affascinante e grintosa, in particolare nel gestire il rapporto col suo

segue a pag. successiva

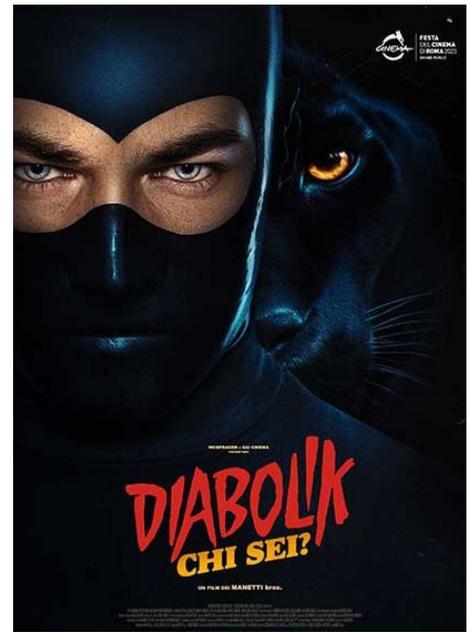


segue da pag. precedente
 “lui” (splendido il battibecco sull’eventualità da lei prospettata di prendersi una pausa: “*Diabolik non va in vacanza!*” e lei, di rimando, “*Eva invece sì, e crede pure di essersela meritata!*”). Adesso, invece, il fulcro portante della narrazione, con tanti colpi di scena ad incalzare e movimentare il ritmo narrativo, è certamente rappresentato dal ferreo ispettore Ginko, sempre ottimamente reso da Valerio Mastandrea, che, oltre alle caratteristiche comportamentali e psicologiche delineate nel primo capitolo, ora rimarca la rassegnata tristezza propria dell’aver sacrificato sull’altare di determinati ideali i sentimenti, come quelli, intensi, provati verso Altea, ricambiati ma ostacolati nel loro libero esternarsi dal rigido rispetto delle convenzioni sociali. Una clandestinità amorosa che sembrerebbe in linea con quanto visto da Diabolik ed Eva, anche se la coppia criminale deve rispondere essenzialmente ad una del tutto personale legge morale. Meno lineare, più “agitato non mescolato” rispetto alla precedente realizzazione, a partire dalla splendida sequenza iniziale del furto al museo cui segue quella ancora più scoppiettante del balletto sulle note di *Se mi vuoi* (Diodato) mentre scorrono i titoli di testa, che richiama sì i film di 007, ma anche, come credo notato da molti, le sigle degli spettacoli televisivi e dei telefilm polizieschi datati anni ’70. *Diabolik-Ginko all’attacco!* ripropone con ancora maggior cura (la fotografia di Angelo Sorrentino, meno brumosa rispetto a quella ideata da Francesca Ametrano) e convinzione una stretta derivazione dalle tavole disegnate così come dalle riviste d’epoca nel ricostruire le atmosfere proprie degli anni ’70 (a giudicare da alcune automobili presenti in scena, come l’*Alfa Romeo Montreal*, ma anche dagli arredi, l’azione reputo si svolga in quel periodo), evidente in ogni inquadratura (vedi ad esempio il lancio del pugnale, col micidiale sibilo e il rumore sordo una volta centrato il bersaglio) e pure nei dialoghi, ripresi per lo più totalmente dagli albi d’origine. Egualmente può scriversi riguardo la descrizione della dinamica dei colpi o dell’incedere di determinati accadimenti prima o dopo il loro verificarsi, ricorrendo sempre allo *split screen* per riproporre la scomposizione illustrativa del fumetto. Viene abbandonato, in parte, il ricorso agli stilemi da giallo/noir d’annata in favore, riprendendo quanto scritto nel corso dell’articolo, di quelli propri dei più riusciti poliziotteschi o di altri film di genere nostrani, questi ultimi richiamati anche nelle tonalità delle suadenti musiche opera di Pivio e Aldo de Scalzi. Sempre valida, poi, la cura riservata alle scenografie, con l’idea vincente di mescolare visivamente fra loro le zone più rappresentative di diverse città italiane a visualizzare località immaginarie quali Clerville (Milano e Bologna) o Ghenf (Trieste). Molto bello, a mio avviso, il succedersi delle sequenze verso il finale, dal saluto formale tra Altea e Ginko all’aeroporto, con evidente passione trattenuta (da parte di lui, lei gli riserva uno sguardo foriero di mille promesse), al ricongiungersi (spoiler)

della coppia criminale, arrivando poi alla visione di Ginko, solo, nel rifugio sequestrato a meditare la prossima mossa... la caccia continua... ma intanto “*tutto il mondo tremerà nel sentire il nome di Diabolik!*”. La visione di *Diabolik. Chi sei?*, ultimo capitolo della trilogia, mi ha ulteriormente entusiasmato rispetto ai due titoli precedenti, riproponendo la mia considerazione nel ritenere la saga fortunatamente molto distante dai vorticosi *cinematic* americani. Siamo nella Clerville degli anni ’70: Diabolik (Giancarlo Giannini) e la sua degna compagna, l’affascinante Eva Kant (Miriam Leone), hanno architettato nei minimi particolari un piano per impossessarsi della preziosa collezione di monete appartenente alla contessa Wiedemar (Barbara Bouchet). Nel pregustare la perfetta riuscita del colpo non potevano però predire, tra i possibili imprevisti, che nella stessa banca dove ne era prevista l’esecuzione potesse esservi una rapina ad opera di una banda di spietati criminali, né che uno dei malviventi andasse a rubare anche la citata collezione di monete, facendo fuori la contessa. L’intervento della Polizia, con conseguente scontro a fuoco e successivo,



vano, inseguimento, lascerà comunque una vittima sul campo. Uno dei rapinatori resterà infatti gravemente ferito e l’ispettore Ginko (Valerio Mastandrea), che nel frattempo ha ricevuto la visita in segreto della compagna Altea Von Waller, duchessa di Vallenberg (Monica Bellucci), si augura sopravviva per ottenere ogni informazione possibile. Intanto metterà sotto torchio la moglie, non ricavandone nulla, decidendo poi di farne sorvegliare le mosse ai suoi agenti. Identica idea sovviene a *Diabolik ed Eva*, così da appropriarsi delle monete e dell’ingente bottino, fino a quando “il dannato ispettore” e “il maledetto criminale” non si troveranno a seguire la stessa pista e trovarsi infine faccia a faccia in un’incresciosa situazione... Confermando quanto scritto relativamente ai due precedenti titoli sulle valide interpretazioni offerte dai principali protagonisti, l’approccio autoriale mi è apparso in quest’ultima realizzazione più movimentato seguire gli stilemi propri del cinema degli anni ’70, tra



movimentati *split screen* e un frenetico ma funzionale ricorso allo *zoom*. Da rimarcare poi al riguardo una colonna sonora in stile *funky*, Pivio e Aldo De Scalzi, che prende il via già dalla coinvolgente sequenza iniziale sulla quale si stagliano i titoli di testa con le note di *Ti chiami Diabolik* (eseguita dai *Calibro 35* ed Alan Sorrenti). Sempre felice la sinergia tra le “pastellose” tonalità della fotografia (Angelo Sorrentino), la cura profusa nella scelta dei costumi (Ginevra De Carolis) e il creativo lavoro sulla scenografia (Noemi Marchica), inteso a congiungere la resa visiva di città come Bologna e Roma nel raffigurare Clerville. Una citazione a parte merita la visualizzazione in un bianco e nero dai toni espressionisti del passato di Diabolik, che prende il via da quel dolente “*Non so chi sono*” esternato come risposta alla domanda di Ginko che dà il titolo al film e all’omonimo albo (il numero 107 del 4 marzo 1968) di cui costituisce un libero adattamento, con una azzeccata e gustosa caratterizzazione del boss King ad opera di Paolo Calabresi. Indovinata anche l’accoppiata Eva-Altea, felicemente complici nelle difficoltà. Quindi, andando a concludere e riprendendo quanto scritto, *Diabolik. Chi sei?* rappresenta, almeno a mio avviso, la degna conclusione di una trilogia che ha avuto il merito non solo di riportare a galla quella miscellanea, spesso geniale, tra intuitiva creatività e sapida artigianalità propria di certe nostre produzioni, ma anche di smuovere quell’appiattimento omologante generato da varie realizzazioni “pronto cucci”. Onore al merito per i Manetti Bros., che mantenendosi distanti da mirabile visive vacuamente spettacolari, sono riusciti ad offrire nella visualizzazione filmica, resa nelle immagini a noi spettatori, quella sensazione immersiva che si prova nella lettura di un albo a fumetti, a cavallo della fantasia, sospesi a mezz’aria tra un *balloon* e l’ordinarietà quotidiana.

Antonio Falcone

Abbiamo ricevuto

Viaggio a Milano, di Joseph Conrad

Maria Rosaria Perilli
Nardini Editore

Dall'autore di *Cuore di tenebra* e dall'autrice di *Dreamers*, è in libreria *Viaggio a Milano*, di Joseph Conrad, Nardini Editore, agosto 2024.

È davvero il libro di un viaggiatore speciale, questo... Si tratta di Joseph Conrad, che ci ha abituato ai viaggi dalle forti emozioni. Ecco il suo *Viaggio a Milano*. Conrad a Milano? Ebbene sì, è la grande sorpresa dei libri di viaggio... Si è fatto accompagnare da Maria Rosaria Perilli, e a lei ha confessato il suo amore per una Città Mai Vista così, mentre ne scopriva i segreti e ne incontrava i personaggi più originali e quelli dell'arte e della cultura: con loro visitava la città e ne rimaneva conquistato, entrava al Duomo e in Galleria, andava allo stadio e alla scoperta di monumenti e di edifici pubblici ma anche di luoghi di culto, dialogava con i giornalisti, gli editori, gli scrittori e con alcuni straordinari nomi dell'imprenditoria, pronti a guidarlo in una Milano davvero mai vista così prima d'ora. Era il 1924, e Milano viveva giorni e anni di grandi cambiamenti, industria e moda, futurismo e sviluppo urbano, non tutti positivi e anzi mentre era forte la spinta verso un baratro di autoritarismo nazionale che spesso i grandi scrittori sanno capire prima degli altri per poterne parlare e scrivere con animo puro: Conrad ne era cosciente e cercava di carpire l'anima della città e dei milanesi per poterla raccontare come viaggiatore libero da condizionamenti, come sempre per un grande scrittore. Insomma gode di un soggiorno ricco di sorprese d'arte e di umanità ma anche di gastronomia, di segreti nascosti nei vicoli di una città che sorprende, di tradizioni che si fondono con la modernità. E Noi? Noi vi invitiamo a un grande viaggio, un'esperienza irripetibile che Joseph Conrad ci ha regalato per merito di Maria Rosaria Perilli, di nuovo nei panni di un grande letterato, di nuovo in un viaggio straordinario, "verissimo" eppure inventato (ma chi può dirlo? Anche chi conosce a fondo Conrad si convincerà che la scrittura è la sua). Ebbene, con questo libro potete vedere e visitare Milano con gli occhi di Joseph Conrad, rividerla se la conoscete già, scoprirla anche voi.

«Milano mi è apparsa subito come una creatura vivente, di altera e dignitosa maestà, di gran voci, di gente, di velocità... La maggior parte della mia vita è passata fra cielo e acqua e adesso invece mezzi di trasporto, progresso, impressioni e sensazioni di cose tanto diverse». Milano può ritrovarsi e farsi raccontare in un viaggio tutto da leggere e da gustare. Un viaggio immaginario, immaginato ma verissimo... La collana Città Mai Viste: perché forse mai viste



così, ma incredibilmente vere, sul filo dei ricordi di soggiorni romantici o di conoscenza, sulle tracce di viaggiatori fantastici e di viaggi forse solo sognati.

Maria Rosaria Perilli

Vive a Firenze. Scrittrice e poetessa capace di interpretare diversi ruoli e conquistare alla lettura, prende Conrad per mano e racconta Milano insieme a lui, con le sue parole e il suo stile letterario reso mirabilmente tanto da non far riconoscere l'originale del grande scrittore e viaggiatore rispetto a quello qui utilizzato.

Con Nardini Editore ha pubblicato, nella stessa collana Città Mai Viste, *Viaggio a Napoli*, di Charles Baudelaire (2015) e *Viaggio a Firenze*, di

William Shakespeare (2017). Sempre con Nardini, nel 2014 ha esordito con il noir *Nero Vanessa* nelle collane Lena Reader; nel 2020 ha pubblicato il romanzo *Le finestre di fronte*. Nel 2021 ha esordito nella poesia con *Nuda in tacchi* (collana PerLeRime). Nel 2022 ha pubblicato *Dreamers, Dodici sognatori*, primo volume della trilogia Stories. Nel 2023 è arrivato il romanzo *Una femmina come le altre*.

Viaggio a Milano, di Joseph Conrad

Maria Rosaria Perilli

Nardini editore

180 pagine

€ 16,00

Voci di donne



Lucia Bruni

Elisabeth: The Golden Age è un film del 2007 diretto da Shekhar Kapur dove accanto alle vicende storiche esce prepotente (ma non arrogante) la figura di una donna, Elisabetta I, che nel 1588 con intelligenza, coraggio e sagace prontezza riesce a farsi protagonista della sconfitta della flotta spagnola (la temuta Invencible Armada) e a riscattare il proprio Paese.

Ma c'è una figura che qualche secolo prima, nella seconda metà del 1100, aveva tentato una sorta di "rivoluzione" per una visione femminile del mondo, ma senza successo, se non quello di essere stata artefice di un percorso intellettuale, indispensabile stimolo alla nascita dell'amore cortese che illuminerà tutto il Medioevo. Si tratta di Maria di Francia (Maria di Champagne) figlia del re di Francia Luigi VII e moglie del conte Enrico, signore della Champagne. Maria è una scrittrice la quale, anche grazie all'appoggio (che per l'epoca aveva del magico!) del padre, del marito e dei fratelli, anticipa di secoli la libertà di espressione della propria personalità firmando una dozzina di componimenti a tema amoroso, una raccolta di favole e una traduzione in volgare di una delle opere più famose della sua epoca dal titolo "Purgatorio di San Patrizio".

Tutto questo lo troviamo nel libro di Chiara Mercuri "La nascita del femminismo medievale" (Einaudi, 2024) che non è solo un tracciato storico per mettere in rilievo quanto alcune donne dell'epoca, dotate di buon intelletto e saggia determinazione potevano riuscire a farsi valere pur nel silente ruolo a cui erano sovente destinate, ma è anche un ampio ventaglio di opportunità per utili comparazioni sull'argomento,



fra la società del tempo e la nostra, ovvero talune saggezze femminili di ieri portate avanti con scaltra maestria e successo confrontate a qualche voce del presente che spesso pretende un ruolo di rilievo trovandosi poi a doverne assaporare l'amarezza della sterilità.

Come non pensare al film di David Frankel (2006) *Il diavolo veste Prada*, ispirato all'omonimo romanzo di Lauren Weisberger?

E, com'è noto, tantissimi film vengono dedicati a personaggi femminili che hanno saputo riscattare il proprio stato dedicandosi con costante caparbia determinazione alla ricerca di una giustizia o alla realizzazione dei loro sogni. Cito a braccio:

Erin Brockovich - Forte come la verità, film del 2000 diretto da Steven Soderbergh e ispirato a una storia vera, dove una donna si batte con tutte le sue energie per far emergere la verità su una azienda mortifera; *Una giusta causa* (2018) diretto da Mimi Leder che narra la contrastata vita della magistrata statunitense Ruth Bader Ginsburg; *Agorà* del 2009, di Alejandro Amenábar, sempre biografico, è la storia romanziata e ispirata al libro di Antonio Colavito "Ipazia. Vita e sogni di una scienziata del IV secolo"; *Suffragette* (2015) diretto da Sarah Gavron che racconta la lotta nel Regno Unito per il voto alle donne, e ancora il biografico *Frida* (2002) di Julie Taymor, che ripercorre la difficile e sofferta strada della pittrice messicana Frida Kahlo, oppure *Amelia* (2009) diretto da Mira Nair, sulla pioniera dell'aviazione Amelia Earhart; solo per alcune citazioni.

Ma com'è che la saggia Maria di Francia, pur non riuscendo in pieno nel suo intento, riesce a lasciare una traccia così importante? Prima di tutto circondandosi di giovani intellettuali suoi coetanei che condividendo i concetti di libertà sull'amore "genuino" e sui rapporti coniugali spesso invece regolati da interessi e non da affetti, la affiancano nei progetti di diffusione delle sue teorie. Ecco André le Chapelain (Andrea Cappellano) scrittore e religioso e il suo trattato "De amore", ecco il poeta e scrittore Chrétien de Troyes e i suoi romanzi del ciclo bretone che narrano il mondo del

leggendaro di Re Artù e dei suoi cavalieri della Tavola rotonda. Inoltre Maria riunisce attorno a sé anche un gruppo di donne, per lo più amiche e parenti, con cui apre dialoghi e dibattiti riguardo a costumi e comportamenti fra uomini e donne.

Nonostante tutto, a Maria di Champagne nessun film è stato ancora dedicato, come invece è stato fatto per un'altra Maria, vissuta sei secoli dopo, *Marie Antoinette*, che nello spettacolare film del 2006 diretto da Sofia Coppola e intitolato col suo nome, ci mostra (volutamente in chiave un po' meno nobile) una corte ben lontana dall'amor cortese e pervasa da intrighi, inganni e malversazioni sfociati poi nel tragico destino della ghigliottina. Del resto il film è ispirato al libro "Maria Antonietta - La solitudine di una regina" della storica inglese Antonia Fraser e mostra quanto possa essere difficile, ingrato e amaro il ruolo di una regina al fianco di un regnante dalla complessa personalità come Luigi XVI.

Accanto a tutto questo spunta un testo di Giulia Tellini "Dentro a' dilicati petti" (Marsilio, 2024) dal curioso sottotitolo: Il volto femminile del Decameron. Ed ecco aprirsi il sipario su un mondo popolato di figure femminili dai molteplici e interessanti aggettivi. "Savie, coraggiose, determinate, volitive, indipendenti, intraprendenti, forti, ribelli, ma anche avidi, vanitose, misogine, sottomesse", recita la quarta di coperta dove troviamo un Boccaccio che si rivolge alle proprie lettrici per mostrare le innumerevoli facce del comportamento delle donne nel caso godessero di maggiore libertà e potere.

L'autrice qui sceglie cinque personaggi femminili per abbracciare e dilatare il concetto. La ribelle Bartolomea, la volitiva Giletta, la vendicativa Ghismonda, la giustiziera Filippa, la sottomesa Griselda. Attraverso questi volti ci è dato ancor di più considerare quanto fosse vivace, imponente e del tutto aliena da compromessi di circostanza la vita delle nostre antenate di quasi sei secoli fa.

Subito si impone il film del 2015 di Paolo e Vittorio

segue a pag. successiva



"Suffragette" (2015) di Sarah Gavron

segue da pag. precedente

Taviani Maraviglioso *Boccaccio*, dove cinque novelle fanno da protagoniste per entrare appunto nei "diligati petti" e non solo. Anche se la versione cinematografica non resta totalmente fedele alle novelle rappresentate, rima-

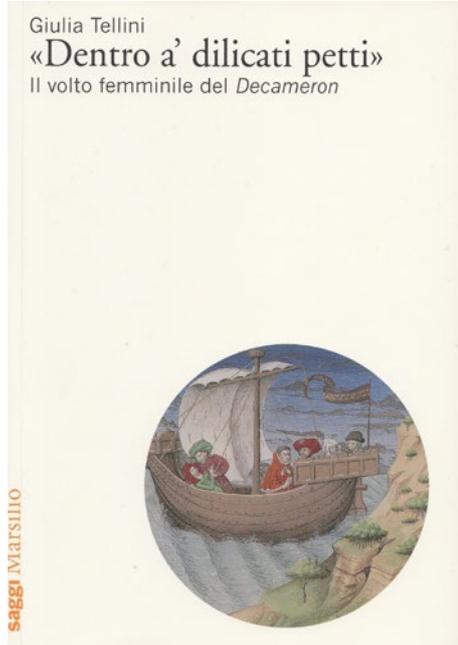
prete e per la fretta si coprirà il capo con le di lui mutande.

Insomma il tema "boccacciano" ha fatto parlare di sé durante questi secoli ma va distinto dal termine "boccacceso" che spesso viene usato per trame licenziose che insistono un po' troppo sulle storie di solo sesso. Certo è sempre il rapporto di desideri amorosi il succo che dà sapore alle trame ma il film dei Taviani va distinto dal *Boccaccio '70* (1963) dove quattro eccellenti registi si mettono all'opera, ciascuno con le proprie teorie concettuali per entrare in merito a talune distorte visioni di rapporti amorosi nel momento del grande boom anni Sessanta: De Sica, Fellini, Monicelli, Visconti.

Altra cosa ancora è *Il Decameron* del 1971 scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini, dove il piglio bizzarro dell'intellettuale fa capolino fra le dieci novelle scelte per il film accostando il comico al grottesco, lo storico all'epico, all'erotic, alla commedia.

C'è un altro libro che dà voce alle donne. Non è un saggio né un romanzo, non è un diario né un documento ripescato in biblioteca per celebrare vizi e virtù delle protagoniste, è una singolare raccolta di testimonianze narrate dal vivo che attraversano il mondo contadino al femminile durante la Riforma agraria degli anni Cinquanta in Maremma. Con "La terra delle donne" (Effigi, 2023) l'autrice Luciana Bellini rende giustizia a quelle donne che con coraggio, tenacia, orgoglio, rinunce, spirito di abnegazione, senso della famiglia, sono state figure di riferimento, spesso inascoltate, durante un momento storico che ha segnato per sempre quella terra. Sono loro qui che nella freschezza del linguaggio quotidiano ci narrano le avventure della propria vita e ci fanno entrare in un mondo sconosciuto e mai rivelato.

[...] "Tutte quante m'hanno aperto l'uscio della loro casa col sorriso del cuore." [...] "Ricordi dolorosi e tribolazioni ma anche leggerezza e scanzonatura: quella che serve per dare uno schiaffo alla miseria e una mano alla speranza. A volte certe donne si meravigliavano di quello sfogo improvviso, di quel troppo che dicevano, ma capivano che quei 'panni sudici che si lavano in casa', ora potevano anche 'uscì a piglià 'na boccata d'aria! Con quelle donne



ne comunque il dilettevole gioco (talvolta anche crudele) che mostra le numerose risorse delle donne di allora, di come sapevano farsi valere con astuzie o con brusche risoluzioni, pur gravate di scarsa considerazione in tutti i sensi. Vi troviamo, oltre al famigerato Calandrino, alla moglie del quale spetta il compito ingrato di evidenziarne la stolta ingenuità; la Ghismonda, sopra citata, con il suo Guiscardo, dal triste vendicativo epilogo; l'amore profondo e generoso di Gentil de Carisendi che fa riacquistare vita e famiglia all'amata Catalina creduta morta; Giovanna e Federigo degli Alberighi che giungono a nozze nonostante un frainteso non troppo giulivo; la monachina Isabetta che risponde alle brame amorose e scoperta, rende ancora più piccante la storia: la badessa chiamata a redimerla giace con un



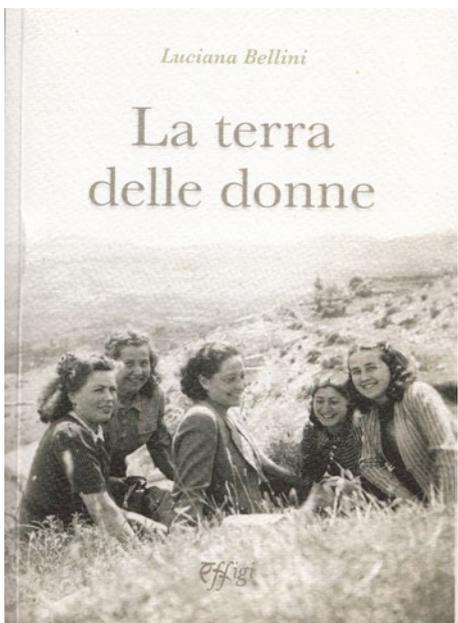
"Maraviglioso Boccaccio" (2015) di Paolo e Vittorio Taviani

ho condiviso il riso e il pianto, sventolando quei 'panni' che tutte noi conosciamo." [...]

E' quanto scrive nella nota l'autrice, facendosi portavoce della freschezza e la franchezza con la quale queste donne si sono aperte alla condivisione.

Guarda caso, con il medesimo titolo *La terra delle donne* è anche un film del 2023, opera prima di Marisa Vallone, in questo caso ambientato in Sardegna; un film interessante sebbene criticato per talune accentuate marcature fra riti ed echi di tradizione che rasentano il grottesco.

Anche Paola Cortellesi sempre nel 2023, con il film *C'è ancora domani*, firma il suo debutto alla regia, film che ha però un sapore ben diverso, ovvero quello del riscatto della donna da una sudditanza di secoli.



E altri potremmo citare sull'argomento che oggi più che mai trova consensi; anche troppi, rischiando di diventare quasi una "moda": il peggiore approdo che dopo tante lotte impari sostenute nei secoli la donna potesse trovare. Se le donne di ieri e ieri l'altro, pur non godendo dei diritti odierni sapevano orientarsi e ottenere giustizia e riscontro alle proprie capacità cercando nei loro ruoli, ora con l'astuzia, ora con la pazienza, ora con l'inganno, ora con la dolcezza e così via e utilizzando tutte quelle doti che la natura ha messo loro a disposizione, la donna di oggi, all'apparenza "più difesa", conta molto sulla struttura delle leggi che le consentono (e le aspettative che avanzano lo confermano) ogni spazio richiesto dal suo stato. Mi chiedo se tutto questo sia frutto di un reale riconoscimento del valore della donna oppure un altro modo indolore più o meno consapevolmente accettato per usarle la concessione di essere parte integrante del sistema.

E' un quesito a cui dovremmo pensare con assennatezza per poter dare alle donne di domani non regalie di facili ruoli ma consapevolezza del proprio ingegno.

Lucia Bruni

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'unità - Domenica 4 dicembre 1960

Allarme per il progetto governativo sulla censura

Secondo le prime indiscrezioni si minacciano almeno quattro serie di controlli preventivi - Persino i soggetti e le sceneggiature verrebbero sottoposti al vaglio del censore



Mino Argentieri

Il nuovo progetto di legge governativo sulla censura ha messo in allarme diversi settori dell'ambiente cinematografico.

Gli sfavorevoli commenti raccolti vertono su una semplice constatazione: il disegno legislativo clericale mira a creare, attraverso un complicato meccanismo, per lo meno quattro forme di controllo sulla attività filmistica. Ogni pellicola, infatti, dovrebbe essere, in primo luogo, sottoposta al vaglio di una commissione, nel cui seno si troverebbe

praticamente si rimette in causa la legge fascista del '23 e si avalla un principio — guarda la coincidenza! — negato dalla Carta Costituzionale?

In secondo luogo, a quali intendimenti di praticità risponde una farraginosa impalcatura censoria, articolata mediante quattro barriere, quando l'unico *imprimatur* valido rimane quello concesso dall'autorità giudiziaria? Ci si propone forse di far perdere il tempo a chi produce film o piuttosto ripensa di mantenere in vita un genere di rapporti concepito apposta per imporre, a diversi stadi, una politica di pressioni imitatrice della libertà d'espressione?

Agli interrogativi posti, sin da adesso, è possi-

organi di vigilanza dello Stato; criterio che, com'è noto si è rivelato estremamente dannoso e niente affatto conforme agli stessi dettami della Costituzione. In questi giorni, i democristiani spesso si sono appellati all'articolo 21 della Carta Costituzionale, per riaffermare la legittimità di una censura comunque dipendente dal potere esecutivo. In materia occorre, però, essere chiari, poiché se è vero che l'articolo 21 della Costituzione afferma che «sono vietate le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume. La legge stabilisce provvedimenti adeguati a prevenire e a reprimere le violazioni»; è anche vero che nel suddetto articolo non si accenna minimamente alla ne-

cessità di un organismo di controllo statale in fatto di censura.

La rapidità, davvero eccezionale, con cui il governo democristiano si è affrettato a congedare un progetto legislativo, recante le firme degli onorevoli Piccioni, Folchi, Scelba e Gonella, ci induce a credere che i nostri sospetti recentemente palesati, non fossero privi di fondamento. Ormai la manovra clericale si delinea in modo inequivocabile; in un primo momento si è provocato artificialmente il caos, valendosi delle interferenze di qualche zelante magistrato; adesso si suggerisce una alternativa, confidando nel disagio determinatosi nel mondo cinematografico. In altre parole, si tenta di ricorrere ad un ennesimo ricatto, grazie al quale, pur di avere garantito un po' di ordine, il cinema italiano dovrebbe abboccare all'amo di una legge, la quale conserva intatte le strutture di una censura dominata dal governo. L'on. Saragat, fedele al servilismo che lo contraddistingue, non ha faticato molto a cadere nel tranello e si è già favorevolmente espresso nei confronti della proposta clericale. Ora si aspetta che prendano posizione anche i rappresentanti di quei partiti della maggioranza governativa, che fino a ieri, si sono dichiarati, paladini di un orientamento conseguentemente democratico.

Mino Argentieri

SPETTACOLI Domenica 4 dicembre 1960 - Pag. 4

Negli ambienti cinematografici

Allarme per il progetto governativo sulla censura

Secondo le prime indiscrezioni si minacciano almeno quattro serie di controlli preventivi - Persino i soggetti e le sceneggiature verrebbero sottoposti al vaglio del censore

Annuncio ufficiale

Questo il cartellone del Teatro dell'Opera

L'opera con «Orfeo» - Opere musicistiche in programma: «André» di Zola e «Una signora dal posto» di Rossini

Le prime
MUSICA
Il Quartetto Italiano all'Acqua Magica

Interpellanza comunista sulla vendita dell'IECI

Alle porte di Napoli

I programmi Radio-TV

CONCETTI
TEATRO
CINEMA

Concerti-Teatri-Cinema

TEATRO
TEATRO AUSTONIA
NINO LEMBO
IL COMICHIERE

CINEMA
FINALMENTE AL CINEMA
BARBERINI
TUTTI POSSONO VEDERE
IL GOBBO
GRANDE LIQUIDAZIONE CALZATURE

CREDITI
L'ISTITUTO FINANZIARIO CASTELFIDET

anche un magistrato della Procura di Roma, in qualità di rappresentante del pubblico ministero. Successivamente, il giudizio pronunciato da questa commissione attenderebbe una conferma dal Procuratore della Repubblica di Roma. In caso di eventuali contestazioni, spetterebbe al Tribunale di Roma pronunciarsi con una sentenza risolutiva. Infine sono previste le forche caudine della censura preventiva per quei produttori che, prima d'iniziare la lavorazione di un film, desiderassero avere dai funzionari della Direzione generale dello Spettacolo un parere, peraltro non vincolante, sul soggetto da realizzare.

L'unico inconveniente che la legge elaborata dai clericali concerne la possibilità di ostacolare la circolazione di prodotti cinematografici debitamente approvati. C'è da aggiungere inoltre che lo schema relativo alle nuove disposizioni riduce la casistica censoria alle sole offese al pudore, richiamandosi a un preciso postulato della Costituzione. Queste, nelle linee generali, le basi su cui si regge la proposta governativa. Il meno che si possa dire, in proposito, è che il programma clericale è viziato da due contraddizioni.

Anzitutto che significato ha richiamarsi alla Costituzione quando, riproponendo un tipo di controllo preventivo sulle sceneggiature,

bile fornire una prima risposta. Il progetto clericale non ammette dubbi sulla sua sostanza. In realtà, ancora una volta viene ribadito quel criterio, in virtù del quale si sancisce la dipendenza dell'attività cinematografica dagli

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'unità - Domenica 17 giugno 1951

Quindici anni dalla morte di Gorki

La grande lezione di uno scrittore rivoluzionario
Strettamente legato alle lotte e alle sofferenze degli uomini. Partecipa entusiasta della edificazione del Socialismo



Umberto Barbaro

Le date ed i fatti sono noti ovunque. Alessio Maximovic Peskov è nato a Nijni Novgorod nel 1868; veniva dal mondo duro del lavoro e della miseria che,

prima definizione di *realismo socialista*; non, come alcuni credono ancora, la formula che caratterizza una tendenza letteraria, ma la definizione stessa dell'essenza dell'arte. Non è un mistero e non dovrebbe essere nemmeno un rompicapo critico: la chiave della grandezza di Gorki va cercata proprio in quel-

scrittore: la profondità dei suoi interessi sociali e politici e, si vorrebbe quasi dire: la sua *partecipazione*.

Nello stesso tempo in cui Benedetto Croce sfornava quella *Estetica* che doveva per tanti anni diventare il *breviario* di tutti i chierici dell'intellettualismo individualistico e del

formalismo, il professor Foulquez presentava al pubblico italiano, in un'edizione napoletana, i *Racconti della steppa* di Massimo Gorki. E si scusava di non poter in poche righe individuare l'arte dello scrittore, mentre, in realtà, ne coglieva e indicava, con semplicità e chiarezza, l'essenza più vera, Massimo Gorki, egli scriveva, è autore di opere «che non lasciano il tempo che trovano». Il segreto dell'arte di Gorki è tutto qui, almeno alla base; nel suo essere interprete delle più vitali esigenze dell'attualità sociale; nella sua costante attenzione verso la realtà, nel suo legame profondo e organico, — anche lontano ed esule — con la sua terra e col suo popolo, la cui lingua melodiosa egli adoperava come pochissimi, e solo i più grandi, prima di lui.

Già arrestato una prima volta, ancora quasi ragazzo, Gorki partecipò, nel 1905, alla Rivoluzione; ed è di nuovo nelle galere zariste, dalle quali lo strappa la protesta indignata di tutto il mondo. Nel 1906 si stabilisce in Italia, a Capri, dove conoscerà Lenin, del quale divenne amico fraterno e seguace per tutta la vita, al quale dedicherà uno dei suoi scritti più vivi. In Russia tornò allo scoppio di quella Rivoluzione d'Ottobre che tutta la sua opera aveva auspicata e preannunciata, prima solo intuitivamente, nei suoi Racconti, poi sempre più coscientemente e precisamente nei grandi romanzi *Romà Gordieiev*, *I tre*, *La madre*, nel suo teatro, *I bassifondi* e *Piccolo borghesi*, e nelle sue memorie (*Infanzia*, *Tra la gente*). Stabilmente nella URSS dal 1928, Massimo Gorki si dà interamente a collaborare con lo sforzo immane della classe operaia al potere per l'edificazione del socialismo. Quivi scrisse anche la sua opera più compiuta e perfetta: *Klim Samghin*.

Mori il 18 giugno 1936.

Oggi, nel quindicesimo anniversario della sua morte, si può constatare fino a che punto egli fosse più in alto degli altri scrittori del suo tempo, anche se più versatili o più rumorosi di lui; che, nella ecatombe di fame usurate ormai svanite nel tempo, le sue opere si ristampano, si traducono e si leggono, come e più che al loro primo apparire. Non hanno perduto nulla della loro impetuosa potenza e della loro fresca bellezza.

E ci si può chiedere perché: perché le nuove generazioni guardano ancora e soprattutto a lui come a un maestro; e imboccano con decisione la strada inaugurata da lui, estraendone e precisandone il credo artistico. Credo che è la

li che tanta critica occidentale s'incaponisce a considerare i suoi limiti ed i suoi difetti di

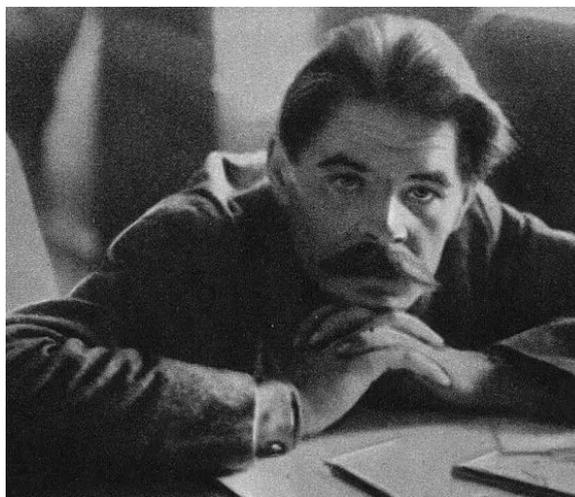
di ogni altro contributo a instaurare) è anche, e in primo luogo, merito artistico. Lenin, che l'aveva carissimo, considerò sempre Gorki un maestro: e tale egli fu veramente, nel suo genio profondo.

Merito di politico e di riformatore sociale: che, per la concezione nostra dell'arte (che è quella che Gorki ha più di ogni altro contributo a instaurare) è anche, e in primo luogo, merito artistico.

Lenin, che l'aveva carissimo, considerò sempre Gorki un maestro: e tale egli fu veramente, nel suo genio profondo.

Foto (Gorki)

Didascalia: Domani 18 giugno ricorre il quindicesimo anniversario della morte di Massimo Gorki. Nell'U.R.S.S., solenni onoranze vengono tributate allo scrittore popolare ed amato, fedele combattente della causa del lavoratori, maestro della letteratura sovietica. A Gorki rivolgono pure il loro pensiero reverente gli uomini amanti della pace di tutto il mondo, grati per il prezioso patrimonio lasciato loro dall'immortale narratore con le sue opere e con l'esempio della sua nobile vita.



Umberto Barbaro

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - PODCAST dal 03 luglio 2024 al 30 agosto 2024

per ascoltare tutti i podcast clicca qui
www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio

I Premi Strega | Settantacinquesima Puntata - Elena Janeczek vincitrice nel 2018 con "La ragazza con la Leika" (Guanda, 2017). Conduce Maria Rosaria Perilli. |28.08.2024|06:56

Schegge di cinema russo e sovietico | Trentacinquesima Puntata - "Il bacio di Mary Picford" di Sergej Komarov, e la guerra in Ucraina sparita dai radar. Conduce Antonio Vladimir Marino. |21.08.2024|12:55

I Premi Strega | Settantaquattresima Puntata - Paolo Cognetti, vincitore nel 2017 con "Le otto montagne" (Einaudi, 2016). Conduce Maria Rosaria Perilli. |21.08.2024|07:41

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XLVIII) - Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al ricordo dell'attrice Anouk Aimée, discorrendo del film "Un uomo, una donna". |15.08.2024|06:36

I Premi Strega | Settantatreesima Puntata - Edoardo Albinati, vincitore nel 2016 con "La scuola cattolica" (Rizzoli, 2016) Conduce Maria Rosaria Perilli. |07.08.2024|06:55

I Premi Strega | Settantaduesima Puntata - Nicola Lagioia, vincitore nel 2015 con "La ferocia" (Einaudi, 2014). Conduce Maria Rosaria Perilli. |31.07.2024|06:08

Lecture Femministe - Voce alle Donne | Settima Puntata - Virginia Woolf - Diario di una Scrittrice. Conduce Giorgia Bruni. |25.07.2024|08:33

I Premi Strega | Settantunesima Puntata - Francesco Piccolo, vincitore nel 2014 con "Il desiderio di essere come tutti" (Einaudi, 2013). Conduce Maria Rosaria Perilli. |24.07.2024|05:26

L'autobiografia di Charles Chaplin | Sesta

Parte - "Vita nell'orfanotrofio". Conduce Roberto Chiesi. |23.07.2024|10:58

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XLVII) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al film del 1950 "Domenica d'agosto" diretto da Luciano Emmer, alla cui figura ho dedicato un breve ricordo. |18.07.2024|15:30

Schegge di cinema russo e sovietico | Trentaquattresima Puntata - "Le Cicogne di Chernobyl" di Karim Galici, e la guerra in Ucraina. Conduce Antonio Vladimir Marino. Conduce Antonio Vladimir Marino. |17.07.2024|15:30

I Premi Strega | Settantesima Puntata - Walter Siti, vincitore nel 2013 con "Resistere non serve a niente" (Rizzoli, 2012). Conduce Maria Rosaria Perilli. |17.07.2024|07:03

Omaju, omaggi e percorsi tra cinema e fumetto | Nona Puntata - Quei fumettisti che diedero un volto alla guerra |10.07.2024|07:20

I Premi Strega | Sessantanovesima Puntata - Donatella Di Pietrantonio, vincitrice nel 2024 con "L'età fragile" (Einaudi, 2023). Conduce Maria Rosaria Perilli |10.07.2024|06:56

L'autobiografia di Charles Chaplin | Quinta Parte - "Come in un romanzo di Dickens". Conduce Roberto Chiesi. |09.07.2024|06:35

I dimenticati #110 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Centodecima puntata: Elvira Quintana. Conduce Virgilio Zanolli. |04.07.2024|15:37

I Premi Strega | Sessantottesima Puntata - Alessandro Piperno, vincitore nel 2012 con "Inseparabili: il fuoco amico dei ricordi" (Mondadori, 2012). Conduce Maria Rosaria Perilli. |03.07.2024|06:50

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 (LXXXV)

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)



Fiorello



Piero Sansonetti



Paolo Del Debbio



Massimo Cacciari



Mauro Corona



Alessandro Cecchi Paone



Alessia Marcuzzi



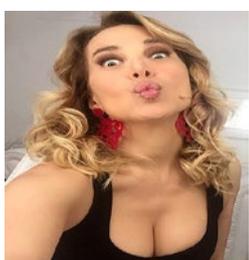
Alfonso Signorini



Antonella Clerici



Divino Otelma



Barbara D'Urso



Fabio Fazio



Gigi Marzullo



Flavio Insinna



Bruno Vespa



Maria De Filippi



Mario Giordano



Massimo Giletti



Concita De Gregorio



Vittorio Sgarbi



Simona Ventura



Teo Mammucari



Mara Venier



Mara Maionchi



Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente



Pio e Amedeo



Gialappàs Band



Tiziano Crudeli



Nunzia De Girolamo



Luca Barbareschi



Cristiano Malgioglio



Platinette (M. Coruzzi)



Daniela Santanchè



Rocco Siffredi



Iva Zanicchi



Emilio Fede



Valeria Marini



Alba Parietti



Vladimir Luxuria



Paola Perego



Morgan Marco Castoldi



Flavio Briatore



Antonino Cannavacciuolo



Alda D'Eusanio



Alessandro Sallustri



D. Parenzo e G. Cruciani



Lele Mora



Maurizio Belpietro



Federica Panicucci



Patrizia De Blank



Vittorio Feltri



Mario Adinolfi



Piero Chiambretti



Loredana Lecciso



Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio



Fuoco fatuo (1963) di Louis Malle

Volevo tanto essere amato, che mi sembra di amare

Alain Leroy (Maurice Ronet)

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

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, Cito 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.ilgreiodeisardi.org
www.amicedellamente.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://suonalanconorasam.com>
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladycinemaindipendente.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.lunigianacinemafestival.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
www.accordiedisaccordi.it/partner/
www.raccontardicinema.it



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>



(ex | www.youtube.com/diaridicineclub)
Informiamo che il nostro canale YouTube è stato manomesso da ignoti e bloccato.
Espletati senza successo tutti i tentativi di ripristino, siamo costretti nostro malgrado alla creazione di un nuovo canale con tempi tecnici lunghi per le rilevanti difficoltà a recuperare il considerevole archivio creato in questi anni di gestione.
Old - Canale YouTube dismesso

