



Palestina. "Handala. 31 marzo 1982, as-Safir, Libano" di Naji al-Ali, assassinato il 22 luglio 1987 (détournement di Nicola De Carlo della vignetta pubblicata da "Filastin, l'arte di resistenza del vignettista palestinese Naji al-Ali" Ed. Eris Torino 2013)

81. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

Mostra di Venezia tra fascino e banalità. Ma il mondo reale dov'è?



Alberto Castellano

La banalità della Mostra del Cinema di Venezia, la banalità della critica, la banalità dei media, la banalità del pubblico, la banalità dei premi. Per rendere meno pretestuosa e riduttiva una provocatoria riflessione sulla recente 81esima edizione della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, e dare un senso più articolato e complessivo al concetto di banalità, non si può non scomodare "La banalità del male" di Hannah Arendt, un testo diventato un classico della riflessione filosofica-politica. Ma non si tratta solo di una suggestione semantica perché – pur forzando inevitabilmente i termini di certe analogie – le considerazioni della filosofa tedesca si attagliano a quella che resta una grande kermesse cinematografica da alcuni più critici e meno asserviti al trend vincente liquidata come una "baracconata" o uno "spettacolo circense". Naturalmente non pensiamo che quello che resta uno dei più importanti festival del mondo, secondo forse solo a quello di Cannes, possa essere trattato in un'ottica semplificativa di banalità, però è in dubbio che l'ultima edizione ha evidenziato i difetti e i limiti fisiologici che sembrano peggiorare il rapporto tra la manifestazione veneziana, la stampa, gli addetti ai lavori, lo stato reale del cinema in sala. Val la pena ricordare che quello che spinse la Arendt a formulare il concetto di "banalità del male" è stata la considerazione che le azioni di Eichmann erano il risultato di una totale mancanza di pensiero critico e di un'obbedienza cieca all'autorità, piuttosto che di una malvagità intrinseca. La banalità del male sta nel fatto che i burocrati del Reich erano in realtà tutte persone "terribilmente normali" che erano però capaci di mostruose atrocità per il semplice fatto che non si fermavano a riflettere sugli ordini a loro dati e che il loro pensiero restava limitato alle leggi di Hitler. Qualcuno comprensibilmente si può subito chiedere: "Che c'entra tutto questo con Venezia?". Ci può entrare se non ci si fa abbagliare dalla formula ormai collaudata della Mostra del Cinema, da una forma di comunicazione mediatica trasversale e da una sovraesposizione coinvolgente e seduttiva inattaccabile. Formula e forma che possono abilmente mascherare quelli che sono i punti deboli, le falle, gli equivoci, le manipolazioni, il tourbillon audiovisivo fuorviante di un sistema. Ovviamente il male del quale parla la filosofa che si riferiva a uno scenario storico di ben altra drammaticità, non è quello di qualcosa che è pur sempre una festa. Però il concetto di banalità può essere adottato allargando la prospettiva a un territorio che ci riguarda dal punto di vista culturale. Quello che rende banale il tutto è soprattutto la prevedibilità, la funzionalità, il meccanismo collaudato che unisce in un opprimente abbraccio un colosso istituzionale come la Biennale,

opinionisti, critici di servizio, pubblico sovraccitato, premi grandi, medi e piccoli che di fatto non scontentano nessuno. Di voci critiche, discordanti, dissonanti neanche a parlarne e d'altra parte nell'ambito di un megafestival come Venezia, è difficile se non impossibile sollevare anche timidamente qualche obiezione, qualche riflessione problematica durante i dieci giorni di fibrillazione di una macchina spettacolare che travolge tutto e tutti. Restando al festival in senso stretto, la Mostra dall'alto dei suoi 80 anni di vita continua ad allestire un programma canonico con opere in concorso, fuori concorso, eventi, sezioni collaterali, settimane della critica riuscendo ad assicurarsi con la forza di un festival prestigioso, una potenza economica, la bravura e l'esperienza dei selezionatori, il meglio (o quasi) della produzione mondiale sulla cui qualità (per chi non è al Lido) ci si può fare vagamente un'idea dalle cronache quotidiane dei giornali, l'informazione televisiva in primis il programma "Cinematografo" di Marzullo a conclusione dei programmi di Rai1 per i nottambuli, senza dimenticare improbabili professoresse e professorini in video che blaterano di film che non hanno visto e qualche giornale che fa un po' di controinformazione. Naturalmente l'overdose quotidiana d'immagini di passerelle, tappeti rossi, presenze di divi e dive, di vip di vario tipo, di personaggi istituzionali, artisti e altri non legati al cinema in senso stretto, secerne quella giusta quantità di glamour necessaria a conquistare in maniera trasversale i frequentatori (in presenza o da casa) delle più diverse estrazioni culturali e sociali (docenti, studenti, operatori del settore, direttori di festival) oscillando tra i "privilegiati" che non hanno problemi di sistemazione e quelli che una volta si chiamavano i "saccopelisti" che risucchiati dall'eccitazione della kermesse, si autoconvincano che è tutto attendibile e garanzia di qualità. Un aspetto non secondario è la liturgia della premiazione, corollario di tanti festival grandi e medi ed è un rituale comprensibile visto che chi va in concorso principale o collaterale deve essere premiato. Poi però ci si fa prendere la mano e a Venezia oltre ai vari Leoni e leoncini c'è un'overdose di premi collaterali che spesso servono più a chi li dà che a chi li riceve, la miriade di associazioni di vario tipo che si fanno un po' di pubblicità. Se si esclude il premio del pubblico se non altro perché è una scelta "democratica", i premi che poi accompagnano la pubblicità dei film quando escono nelle sale hanno alimentato negli anni l'equivoco che a parte un'indiscutibile qualità delle opere che si giocano il Leone d'Oro, d'Argento, il Premio speciale della Giuria compresi i premi per le migliori interpretazioni, quel film merita di essere visto salvo poi uscire spesso delusi dalla sala.



Tutte queste "banalità" sono in qualche modo gestibili se non altro in quanto fisiologiche all'evento ma finiscono tutte gioco-forza per ruotare intorno a quella centrale che è di fatto la più sconcertante e allarmante. Dalle interviste e dichiarazioni prevalentemente televisive viene fuori un'esaltazione eccessiva dell'evento, un'euforica adesione alle proposte festivaliere salvo poi far scattare le cinescommesse con tanto di tifoserie che si dividono sui film in concorso delle varie sezioni, un'apologia acritica di un appuntamento che per dieci giorni mobilita e contagia spettatori di tutte le età e provenienza all'insegna di dichiarazioni tipo "è una grande festa del cinema", "che bello vedere tanta gente affollare tutte le proiezioni a tutte le ore", "si è disposti a fare file interminabili sotto il sole per vedere un film", "è il termometro della vitalità del cinema", "ho visto tanti film delle più diverse nazionalità e quasi tutti mi hanno emozionato" senza trascurare entusiastiche e orgogliose esaltazioni del cinema nostrano per il solo fatto che sono presenti 5-6 opere italiane prima ancora di averle viste. Il vero problema è che si finisce per comunicare a un (tele)spettatore o lettore medio un presunto legame positivo e ottimistico tra una kermesse che si svolge una volta l'anno e la realtà delle sale cinematografiche del paese, del circuito distributivo e delle uscite completamente falso. Si veicola una percezione alterata della normale programmazione cinematografica afflitta da anni da problemi di presenze nelle sale, di botteghino, di un pubblico che non c'è più, disinformato, distratto, apatico, diffidente (la pur lodevole iniziativa ministeriale del biglietto a 3,50 euro per circa quattro mesi per i film italiani ed europei non ha influito come si sperava sull'affluenza). Oltre tutto a sentire le lodi di tanti per film passati a Venezia americani, europei ma anche di cinematografie asiatiche che ormai sono un marchio di qualità compresi quelli che non sono riusciti a vedere ma dei quali "ne ho sentito parlare bene", "hanno scritto che...", "mi hanno detto che..." si crea un'attesa quando stanno per arrivare nel circuito che deve puntualmente fare i conti con la dura realtà. Insomma solo l'onestà di tutti, organizzatori, produttori, distributori, esercenti, addetti ai lavori, critici, giornalisti, spettatori può aiutarci a ristabilire la giusta proporzione tra un evento che sotto certi aspetti non fa testo e la spietata realtà della fine del cinema come consumo culturale privilegiato e della centralità della sala cinematografica. Può contribuire a ripensare/riconsiderare/ridisegnare il percorso che da un Festival così importante sia capace di far rivivere le opere nelle sale.

Alberto Castellano

81. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

Il limbo di Almodóvar e la realtà sfuggente: *The room next door*

Ángel Quintana

Lo Smithsonian American Art Museum di Washington è il luogo dove viene esposto il dipinto di Edward Hopper, *People in the Sun*. Un quadro realizzato nel 1960. Nel dipinto si vedono cinque persone sedute su degli sdraio sulla terrazza

di un hotel, che guardano quasi tutti l'orizzonte verso le montagne di qualche parte nel Midwest americano.

In *The room next door* (La stanza della porta accanto, 2024) di Pedro Almodóvar, compare nel film questa evidente raffigurazione davanti alla parete dell'appartamento dove si è rifugiata l'ex corrispondente di guerra Martha (Tilda Swinton), affetta da un male incurabile, e dove trascorre gli ultimi giorni della sua vita in compagnia della sua amica scrittrice di romanzi, Ingrid (Julianne Moore).

Almodóvar, come aveva già fatto in *Hable con ella* (Parla con lei, 2001), trasforma questa immagine in un *tableau vivant* e nell'iconico *leitmotiv* che sintetizza l'anima dell'opera. Dal terrazzo di questa casa anche Martha e Ingrid, sdraiate, prendono il sole, guardando l'orizzonte e assaporando i piaceri effimeri della vita.

L'immagine che ne fa Hopper sembra contrastare con l'immagine delle inquadrature finali di *Dublinenses*, l'adattamento che John Huston fece del racconto di James Joyce nel 1987 con il suo film *The Dead* (Gente di Dublino). In queste inquadrature finali, l'idea della morte viene invece contrassegnata da fiocchi di neve e dal ricordo di un amore perduto nella sua giovinezza. La scena ci fa vedere la neve che cade sul cimitero, mentre Huston, facendo riferimento a James Joyce, declama: "La neve



cade, cade su quel cimitero solitario dove giace sepolto Michael Furey. Cade languidamente in tutto l'universo e languidamente cade come fosse la discesa di una fine conclusiva, su tutti i vivi e i morti". I piccoli piaceri della vita entrano in tensione di fronte all'idea della morte. I vivi si trasformano in provvisori fantasmi di fronte a una storia spettrale di ricongiungimento e addio, di separazione e fusione, di sole e neve.

The room next door compare nella filmografia di Almodóvar come l'inizio di un nuovo percorso. Il film ha trionfato all'ultimo festival di Venezia di un mese fa, vincendo il Leone d'Oro. In Spagna, Pedro Almodóvar si è riconciliato con una parte della critica venendo premiato al Festival di San Sebastián con il prestigioso Premio alla carriera Donostia.

The Room Next Door è il suo primo film in inglese, un'opera che vuole collocarsi all'interno

di una ottica già avviata, soprattutto negli ultimi anni a partire da *Julieta* (2016). Nella sua nuova tappa, il cineasta affina la sua iconografia cercando di aprire una porta all'introspezione, alla riflessione sulla sua esistenza di vita, sulla sua funzione come cineasta e sulla sua eredità come artista.

In questo percorso, la bellezza dell'immagine plastica depurata, le risonanze introdotte dalle diverse citazioni, la ricerca di una serie di elementi simbolici ci conducono verso un malinconico Almodóvar, completamente avulso da quel cineasta iconoclasta che ha trasfigurato il melodramma a partire dai postulati che lo hanno portato a reinventare un modello di cinema postmoderno.

Almodóvar è invecchiato e vuole proiettare sullo schermo l'angoscia della sua maturità, ragione per cui il dolore, la gloria e la morte sono così ben presenti.

Tuttavia, questo stesso Almodóvar pretende di costruire di sé un'altra immagine, che lo separi dalla vecchia idea di un cineasta chiuso nel suo mondo autosufficiente, in cui le leggi della verosimiglianza e della finzione tutto determinano e in cui la creazione si costruisce a partire da molteplici riferimenti, che funzionano come in un gioco di citazioni che rimandano all'arte ma si distaccano dal mondo.

Almodóvar, in quanto regista figlio della post-modernità, ha costruito la sua opera secondo uno stile in cui la realtà è stata spostata in altri luoghi. Negli ultimi anni, il cineasta ha cercato un modo per modificare la realtà nella sua opera ed è in questo suo legittimo tentativo che qualcosa si interrompe e non funziona più del tutto.

In *Los amantes pasajeros* (Gli amanti passeggeri, 2013) segna la fine di un ciclo, con la storia di passeggeri di un aereo che cercava un luogo dove poter atterrare, ma che non riusciva a trovare un aeroporto. La metafora

segue a pag. successiva



"People in the Sun" (1960) di Edward Hopper

segue da pag. precedente

era chiara, Almodóvar cercava un'ambientazione che gli permettesse di poggiare i piedi nel mondo reale, ma che i personaggi del suo cinema non glielo consentivano in quanto intrapolati all'interno di una commedia grottesca autoreferenziale.

Il film *The room next door* è un libero adattamento del romanzo *What are you going Through* della scrittrice statunitense Sigrid Nunez. Nel testo originale c'è l'intento di raccontare una storia di amicizia femminile sottoposta alla prova più dura: quella di assistere, inesorabilmente, alla sua drammatica parte conclusiva, quella della morte. Ma ciò appare anche come immagine del modo in cui viviamo oggi, in un mondo incessantemente scosso da delle crisi e da drammatici cambiamenti che in esso si stanno determinando. La protagonista del racconto sta per morire in un mondo che anch'essa agonizza, in cui solo la natura sembra offrire gli ultimi scampoli di bellezza. Almodóvar parte da questa doppia dialettica per costruire due opere in una. Nel parte centrale di questo film, quella che funziona meglio, ci fa vedere le cose migliori del suo cinema, esattamente quando si confrontano le due superbe attrici rinchiusi in una sorta di limbo. La scena si svolge in una villa collocata in un luogo indefinito tra le montagne, abbellita come fosse la quintessenza dei molteplici luoghi cinematografici che hanno caratterizzato la filmografia di Almodóvar. In questo posto, le protagoniste rivivono la loro vecchia amicizia, parlano del loro passato, condividono momenti fugaci di allegria e sfidano una condizione che ha già la certezza per una delle due di una fine imminente. Almodóvar filma i loro volti e i loro gesti in modo raffinato. In un passaggio del film di fronte all'amica giornalista malata, la scrittrice

viene colpita da un improvviso dissanguamento nasale, ma che viene accolto senza alcun dramma, senza nessuna enfasi, quasi fosse una parentesi ai margini di tutto. Il tempo in questo limbo è il tempo della vita che sta finendo, ed è un tempo che funziona come il tempo dell'attesa. Nello sfondo di questa attesa esse guardano qualcosa del cinema di Ingmar Bergman – da *Persona* (1966) a *Gritos y susurros* (Grida e sussurri, 1973) – ma anche le scene di *Viaggio in Italia* di Roberto Rossellini, dove la famiglia Joyce, interpretata da Ingrid Bergman e George Sanders, evocava ancora l'anima degli assenti a ricordare *The Dead* di James Joyce. Possiamo persino notare come compaia tra le due donne una certa attrazione per le storie di fantasmi, di racconti di fascinazione per quanti ritornano dalla morte, sottolineata nella parte finale dell'opera con un piccolo omaggio al film *Vertigo* (La donna che visse due volte, 1958) di Alfred Hitchcock. Di fronte a questo mondo chiuso, situato ai margini della realtà e tratteggiato da spezzoni di altri film o opere d'arte, c'è in *The Room Next Door* un chiaro desiderio di catturare qualcosa di quel mondo che vive l'esperienza di una malattia terminale e che rimanda tutto alla sofferenza di Martha. In un'altra scena importante del film, l'amica scrittrice Ingrid incontra il suo compagno Damian, l'attore John Turturro, che aveva tenuto non lontano da loro una conferenza sugli effetti del cambiamento climatico. I due conversano in una caffetteria. Lui le parla della crisi di un mondo in cui non è solo la natura a vacillare ma anche la società, segnata dal riemergere in modo preoccupante della violenza dell'estrema destra. Nella scena, abbastanza esplicita nei suoi contenuti, Almodóvar vuole recuperare il desiderio della romanziera Sigrid Nunez di collocare questa

storia tra ciò che avviene nel mondo esterno e in quello interiore, per parlare quindi di ciò che accade in questo presente che circonda il limbo del cinema. Almodóvar cementa in questa operazione il vecchio desiderio di aggranciare alla realtà, anche se, come gli è accaduto in altri film del passato, il suo approdo con la realtà appare sempre forzato. Almodóvar approfitta del forum internazionale a cui il suo film americano è rivolto, per trasmettere un'immagine di se stesso di cineasta tollerante, preoccupato per le ferite della storia e amante della libertà senza pregiudizi morali. È come se volesse costruirsi una immagine quale antitesi di quell'altra immagine della sua giovinezza di cineasta iconoclasta, che in *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio, 1980), ad esempio, appariva più interessato a svolgere concorsi di peni eretti intitolati "erezioni generali" che a seguire le prime elezioni generali della democrazia spagnola. Almodóvar introduce nel suo ultimo film diversi argomenti molto chiari sul valore della tolleranza. Il primo riferimento ha a che fare con qualcosa che ha già attraversato tutta la sua filmografia, ovvero l'affermazione che in questo mondo tutti dovremmo amare come vogliamo, chi vogliamo, superando le differenze di genere e le tensioni del suo binarismo. In un breve flashback, Martha racconta di quando incontrò durante la guerra in Iraq un fratello carmelitano spagnolo che ebbe relazioni sessuali esplicite con giornalisti di guerra e altri fratelli. La sessualità deve essere rivelata in tutta la normalità, al di là delle imposizioni religiose e dei tabù sociali. Dopo questo racconto, parla delle storie d'amore asessuate tra la pittrice Dora Carington e lo scrittore Lyndon Strachey nel gruppo

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente
di Bloomsbury. Questa idea di tolleranza fa rievocare il gioco amoroso delle interrelazioni sessuali che hanno segnato la loro stessa vita e delle loro amicizie comuni.

La tolleranza sessuale è sempre stata un segno distintivo di Almodóvar che in un film come *Todo sobre mi madre* (Tutto su mia madre, 1999) indirizzò il melodramma in una originale storia d'amore tra una suora e un transessuale. La rivendicazione della libertà sessuale nel cinema di Almodóvar è stata accompagnata, negli ultimi anni, da una chiara proiezione di un'immagine personale di cineasta di sinistra preoccupato del suo passato.

Se ripassiamo in rassegna la sua filmografia, si può appurare come questi tentativi di introdurre spezzoni della sua storia non abbiano mai finito di plasmare una sua chiara idea politica e siano apparsi invece come tentativi falliti di una vera visione del reale. All'inizio di *Carne trémula* (1997), una giovane prostituta di nome Isabel Plaza, interpretata da Penélope Cruz, dà alla luce un bambino su un autobus. Almodóvar ambienta l'azione nel Natale del 1970. Quel dicembre 1970, Franco aveva dichiarato lo Stato di Emergenza al fine di "assicurare la pace cittadina", durante il cosiddetto processo di Burgos contro i militanti dell'ETA. Almodóvar vuole partire da un momento storico per configurare il suo melodramma, ma lo fa con timidezza, come se un eccesso di informazione e di contestualizzazione alterasse il contesto di causa-effetto che avrebbe poi caratterizzato il film. Questa timidezza è risultata presente in altre opere come *La mala educación* (2004) dove la critica alla repressione religiosa del franchismo appare come una eco lontana della trama.

Tre anni fa con *Madres paralelas* (2021), Almodóvar decise di portare alla luce la questione delle fosse comuni non riesumate durante la repressione franchista con il tema dell'oblio della memoria storica perpetrata dalla democrazia spagnola. La questione delle fosse comuni fu oggetto di una bellissima performance finale, sebbene il cineasta non abbia mai trovato la forma giusta per integrarla al meglio nella sua cinematografia. In un certo qual modo, ha dato l'impressione il regista che volesse articolare un discorso politico all'interno di un cinema che risultava già concluso, cosa che gli impediva di chiarire e approfondire questo discorso.

L'immagine del cineasta preoccupato per la politica del suo paese non è riuscita a imporsi nel suo film, nonostante il regista ne abbia legittimamente rimarcato la sostanza nelle sue conferenze stampa. Questa stessa constatazione ricompare in *The room next door*, dove si parla di estrema destra e si mostra un poliziotto fondamentalista religioso che aborre a qualsiasi idea di morte assistita. Almodóvar sottolinea il tema, ma si sente più a suo agio a sottolineare un riferimento contro l'ascesa dell'estrema destra davanti alla stampa alla Mostra del Cinema di Venezia, piuttosto che ad approfondirlo nel suo film.

La tensione tra mondi immaginari autoctoni e la possibile apertura di questi alla realtà finisce per far emergere una serie di crepe, che fanno certamente di *The room next door* uno dei migliori film di Almodóvar ma anche un'opera fallimentare che non può essere quella che pretendeva di essere.

Almodóvar è un regista capace di realizzare momenti straordinari e di accostarli a momenti ridicoli, alcuni dei quali di autentico cattivo gusto. A tal proposito, nel film *La piel que habito* (La pelle che abito, 2010), ad esempio, lui è stato in grado di articolare un lavoro sofisticato intorno alla trasgressione di genere del corpo, ma nel bel mezzo di una luminosa messa in scena introduce un personaggio secondario, il brasiliano Triginho figlio della cameriera,



era, che per breve tempo si espone in situazioni ridicole che volevano essere divertenti ma che invece evidenziano cattivo gusto in contrasto con tutta la raffinatezza scenica. In *The room next door* c'è un discutibile problema nella proposizione dei flashback della prima parte del film. Almodóvar ci racconta le ferite della guerra in Vietnam e del passato della protagonista.

Sia nei flashback sul primo amore di Martha traumatizzato dagli effetti della guerra in Vietnam, sia nel flashback che si svolge a Baghdad con i fratelli carmelitani, è evidente la scarsa coesione delle trame. Il Vietnam visto poi da Almodóvar è posticcio e falso, come se fosse la traduzione di qualcosa che è sfuggita dall'universo del cineasta e che a collocarla nella storia americana si discosta completamente.

Pedro Almodóvar non è un cineasta istintivo, ma un creatore che pianifica meticolosamente ogni passaggio, ogni nuova opera. *The room next door* è un film progettato in un modo tale da far risaltare il meglio dell'arte di Almodóvar, da entusiasmare per la capacità di come sono dirette le sue attrici per ottenerne il meglio della loro interpretazione. Da questo punto di vista, tutte le scene che ci mostrano Martha e Ingrid, Tilda e Juliane, sono esemplari. Almodóvar sa come filmare i volti, depurare le emozioni e costruire brillanti ellissi con fuori campo emotivi. Di converso, insieme a questo esercizio di raffinatezza stilistica compaiono in generale una serie di scene che intervengono in contrasto con la parte migliore del film, sottolineando cose già di per sé chiarite.

Gli squilibri e le contraddizioni del cinema di Almodóvar sono, forse, il suo tallone di Achille, ma alla fine anche l'elemento che finisce per trasformare la sua filmografia in qualcosa di vivo. Almodóvar è consapevole che dalla perfezione può provenire quel virus che finirebbe per rendere sterile un'opera. E' consapevole che l'imperfezione non è altro che il risultato di un desiderio di ricerca, di rinnovamento costante.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis



81. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

La Spettatrice Qualunque alla Mostra tra visioni godute e sofferte



Spettatrice Qualunque

Il direttore Barbera aveva messo in guardia, nel corso della conferenza stampa di presentazione dell'81. Mostra internazionale del cinema, sulla lunghezza dei film. La SQ non si era scoraggiata perché molte storie la intrigavano e nessuna

la terrorizzava. Per la prima volta nella sua più che ventennale esperienza di accreditata decideva di vedere tutti i film in concorso. Poiché non è donna di parola un paio di volte uscì dalle sale dopo pochi minuti e una volta rinunciò proprio ad entrarvi.

Quello che segue è il resoconto delle visioni, godute e sofferte, riportate in ordine cronologico. In sintesi dieci film le sono piaciuti abbastanza, uno le è piaciuto moltissimo, otto non le sono piaciuti affatto, uno le ha fatto orrore.

In *Maria* di Pablo Larraín, Maria Callas (Angelina Jolie) è vista nei suoi ultimi giorni di vita in una Parigi degli anni '70 mentre con la mente ripercorre momenti di successo e dolorose delusioni. Si percepisce, la passione di Larraín per la lirica. Indovinata nel biopic la scelta di dare spazio alle figure realmente esistite di Ferruccio Mezzadri (storico maggiordomo della Callas, interpretato da Pierfrancesco Favino) e di Bruna Lupoli (la cameriera dell'artista, che ha il volto di Alba Rohrwacher). La loro presenza mostra la fragilità e la quotidianità degli ultimi giorni della diva. Alcune registrazioni di Maria Callas sono mixate alla voce della stessa Jolie che cerca con visibile sforzo di convincere che note smisurate e malinconiche provengano da lei. Il regista mixa di continuo il reale con la fantasia e trasfigura il Mandrax, farmaco simile a un barbiturico, di cui la cantante, secondo il film, abuserebbe, in un intervistatore. Sarà per la magia della musica o a causa dei pregiudizi e delle conseguenti scarse aspettative di chi non aveva amato *Spencer* ma la SQ si è inaspettatamente goduta il film.

In *El Jockey* (*Kill the Jockey*) di Luis Ortega, Remo Manfredini è un fantino legendario dal comportamento autodistruttivo. Il giorno della gara più importante della sua carriera, che dovrebbe liberarlo dai debiti contratti con un boss mafioso ha un grave incidente, fugge dall'ospedale e vaga allucinato e travestito per le strade di Buenos Aires. La SQ si è persa nello sguardo allucinato del protagonista Nahuel Pérez Biscayart e nelle peripezie del personaggio.

In *Babygirl* di Halina Reijn, una donna amministratrice delegata finisce per mettere a repentaglio la carriera e la famiglia allacciando una torbida relazione con uno stagista molto giovane, audace e poco limpido. Grande delusione per chi attendeva scene hard, grande



ammirazione e invidia per il cappotto di cammello indossato dall'incomprensibilmente premiata Nicole Kidman con la Coppa Volpi per la migliore interpretazione femminile.

In *Trois amies* (*Three Friends*) di Emmanuel Mouret, tre amiche vivono l'amore o meglio la loro idea di amore scambiandosi reciproci consigli tra confidenze sincere e tradimenti ben celati. Tante chiacchiere, qualche trovata, un cinema francese per nulla sorprendente. Ottimo film per rilassarsi al cinema o con visioni in streaming ma molti dubbi sulla decisione di selezionarlo come film in concorso. Forse chi decide il programma lo alleggerisce per pietà del pubblico sottoposto a cupi mattoni spesso incomprensibili (ad esempio, risarcimento anticipato per chi vedrà *April*).

Leurs enfants après eux (*And Their Children after Them*) di Ludovic Boukherma e Zoran Boukherma, è ambientato in un'estate degli anni '90, nella campagna dell'est della Francia. Due adolescenti incontrano i primi amori e i primi guai. Tutto ha inizio con un litigio tra ragazzi nel corso di una festa cui segue il furto di una moto. Disagi giovanili, esplosioni di rabbia, desideri di vendetta, alcolismi, qualche accenno di amore. Il premio Marcello Mastroianni vinto da Paul Kircher come giovane attore emergente è secondo la SQ meritato per la capacità dell'attore di interpretare con naturalezza stati d'animo molto diversi, passando da timori quasi infantili a reazioni brutali a scelte irrazionali.

In *The Order* di Justin Kurzel, violente rapine in banca, banconote contraffatte e assalti a mezzi blindati diffondono il terrore nel nord-ovest degli Stati Uniti. Le forze dell'ordine appaiono incapaci e confuse ma un solitario agente dell'FBI intuisce non si tratti di criminali comuni ma di una regia terroristica contro il governo. Lo scontro tra il capo carismatico del gruppo neonazista e l'agente sarà inevitabile e la SQ sta ancora a chiedersi come qualcuno possa uscirne vivo da un incendio distruttivo come quello dello scontro finale. Se si sciogliesse questo enigma la SQ potrebbe ammettere che in questo caso guardare il male

(rappresentato dalla finzione) a volte può far bene (per individuare i pericoli della vita reale). *Campo di battaglia* (*Battleground*) di Gianni Amelio, si svolge negli ultimi mesi della Prima guerra mondiale. Due ufficiali medici amici con una concezione opposta della loro professione lavorano nello stesso ospedale militare. Uno è ossessionato dallo scoprire soldati autolesionisti da spedire in prima linea, l'altro comprende il terrore del fronte ed è disposto ad aiutare chi preferisce altre mutilazioni alla guerra. Un'amica di entrambi, ex collega dell'università, fa la volontaria e involontariamente provoca la condanna a morte di un povero diavolo. Si diffonde contemporaneamente alla guerra una infezione spesso mortale. Accanto ai letti dei militari arrivano i civili e anche di fronte all'epidemia di spagnola i due medici si comporteranno in modo totalmente diverso. È un duplice dramma, sono drammatiche le scelte che i protagonisti devono compiere, hanno attualità molte situazioni e molte problematiche ma la SQ resta indifferente. Ha pietà per il soldato giustiziato e guarda con simpatia ad Alessandro Borghi, medico pietoso, poi colloca l'opera tra quelle che non lasceranno in lei alcuna traccia.

The Brutalist di Brady Corbet è la storia dell'architetto ebreo László Tóth. Al ritorno dal lager dopo periodi di povertà e di lavori umili ha un incontro che sembrerebbe determinante con un mecenate disposto ad aiutarlo per concretizzare sue visioni. Se però tutto ciò avverrà dopo molteplici vicissitudini, la SQ non lo saprà mai perché non arriverà vigile alla seconda parte del film. Lungo oltre misura (215'), la conquista l'interpretazione di Adrien Brody ma non la storia. Il ricorso alla fotografia artificiosamente invecchiata non aiuta. Siccome il giudizio della SQ è spesso superficiale Brady Corbet ottiene il Leone d'argento, premio per la migliore regia.

Ainda estou aqui (*I'm Still Here*) di Walter Salles è tratto dal bestseller *Sono ancora qui* di Marcelo Rubens Paiva, figlio dell'ex deputato brasiliano

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Pavia scomparso ed ucciso nel 1971 durante la dittatura militare. Non è solo una storia tragica di un desaparecido famoso ma è la bellissima storia di una donna fortissima e di una meravigliosa famiglia capace di testimoniare, lottare e vivere sempre con la forza del sorriso e la solidità degli affetti. Fernanda Torres che interpreta Eunice, madre di cinque figli, secondo molti e anche secondo la SQ, avrebbe meritato il premio di migliore attrice. In compenso, il premio per la migliore sceneggiatura a Venezia 81 è stato vinto da Murilo Hauser e Heitor Lorega per questo film.

Vermiglio di Maura Delpero racconta la storia di una famiglia di montagna nell'ultimo anno della Seconda guerra mondiale. Un soldato rifugiato sconvolgerà l'equilibrio del nucleo familiare ma non è questo il nodo del film. Mentre quattro stagioni si succedono e il paesaggio muta si delineano figure estremamente diverse: un padre colto e rigido maestro, amante della musica con le sue debolezze nascoste in un cassetto, una madre contadina riproduttrice di figli e perno della famiglia, tre ragazze di età, sensibilità e doti molto eterogenee, un ragazzo che si sente discriminato dal padre. La regista conquista un meritatissimo leone d'argento, gran premio della giuria, con un film in dialetto e con la maggior parte del cast scelto tra abitanti della valle.

In *The Room Next Door* Pedro Almodóvar abbandonando lo spagnolo sembra aver abbandonato l'autore che si conosceva. In questa storia di eutanasia passiva la SQ ammira la capacità di mostrare empatia e complicità di Julianne Moore, scrittrice di romanzi, nei confronti dell'amica reporter di guerra Tilda Swinton ora malata terminale. Dopo essersi perse di vista per anni trascorreranno insieme i giorni che precedono la decisione della malata di mettere fine alle proprie sofferenze. La SQ è quasi folgorata dalla fotografia, dalla rappresentazione scenografica di case e di boschi. Ci sono immagini che le sembrano quadri di Hopper. Il Leone d'oro 81 non la stupisce e non lo contesta ma per lei è stato vinto da un Almodóvar senza Almodóvar.

Queer di Luca Guadagnino è tratto da un romanzo che non ha letto e al quale forse si potrebbero attribuire tutte le responsabilità che, con palese ignoranza, la SQ attribuisce all'autore. Secondo il regista, infatti, sarebbe una storia d'amore. Solo secondo lui, non in base a ciò che lo schermo mostra.

Un americano sulla soglia dei cinquanta (l'ex 007 Daniel Craig) trascorre giorni solitari a Città del Messico. L'incontro con un giovane studente gli offre la possibilità di un rapporto intimo con qualcuno. Dopo qualche scena di sesso in squallide stanze del posto cambia lo sfondo e compaiono vegetazioni tropicali, serpenti mostruosi e biologhe maghe fisicamente malridotte. Cambia lo scopo, non più rapporti anali ma ricerca dell'erba dell'empatia. Si vomitano palloni sanguinolenti, che forse contengono cuori, i conchi non si limitano a penetrazioni ma si fondono insieme. Pare alla SQ di aver temuto che Daniel Craig



"Vermiglio" (2024) di Maura Delpero

precipitasse in un fosso e invece poi lo vede librarsi in un cielo stellato, dal cielo stellato poi cadere in una stanza e in un letto dove lo si vede confortato da due giovani gambe. Ma le gambe si dissolvono e lui appare vecchio. La SQ ha nostalgia di 007.

Di *Harvest* di Athina Rachel Tsangari la sinossi riporta "Nel corso di sette giorni allucinanti assistiamo alla scomparsa di un villaggio senza nome in un'epoca e un luogo indefiniti". Secondo la SQ sono sufficienti pochi minuti per decidere di non rimanere in sala per due ore e 11 minuti e di uscire a riveder lo sole.

In *Jouer avec le feu (The Quiet Son)* di Delphine Coulin e Muriel Coulin, un uomo vive da solo con i suoi due figli. Il più giovane, sta per lasciare casa per andare all'università a Parigi, il grande prende parte a riunioni di gruppi estremisti di destra e per questo motivo entra in conflitto con i valori del padre. Amore paterno e timori genitoriali non eviteranno la tragedia ma condurranno Vincent Lindon a conquistare la coppa Volpi, premio per la migliore interpretazione maschile.

Joker: folie à deux di Todd Phillip vede Arthur Fleck internato in attesa di processo per i suoi crimini nelle vesti del Joker. Alle prese con la sua doppia identità incontra amore e musica. La SQ si è divertita sorprendendosi di se stessa per gli stessi motivi per i quali molti sono rimasti delusi annoiandosi: non può definirsi un sequel, non si è visto nulla del Joker del precedente film.

In *Diva Futura* di Giulia Louise Steirgerwalt, Riccardo Schicchi, con la sua omonima agenzia, nel decennio tra gli anni '80 e '90, tramuta l'utopia dell'amore libero in film porno. Ilona Staller, Moana Pozzi, Eva Henger e molte altre diventano all'improvviso dive porno-star, anche grazie al boom delle televisioni private e dei VHS. Il successo dell'operazione è tale da portare in Parlamento Ilona Staller, e da far nascere il Partito dell'Amore con Moana Pozzi, candidata sindaca di Roma. Una patina di ingenuità quasi puritana è data dallo sguardo di Debora, giovane segretaria con la voce e il volto una Barbara Ronchi, attrice buona in questa Mostra per tutti i ruoli: giovane segretaria qui, madre disperata là (*Familia*), compagna afflitta al capezzale del moribondo altrove (*Nonostante*).



"April" (2024) di Dea Kulumbegashvili

Pietro Castellitto quest'anno sembra alla SQ di averlo visto solamente come Schicchi e decide quindi di non inferire su di lui.

Nel georgiano *April* di Dea Kulumbegashvili, la morte di un neonato durante il parto mette sotto processo una ginecologa sospettata anche di procurare aborti illegali. La SQ metterebbe sotto processo regista, sceneggiatore e attrice. Ha cronometrato i dialoghi, ha seguito il percorso notturno di un'auto, durante il quale la protagonista propone rapporti orali a sconosciuti, si è chiesta chi/cosa fosse quel corpo nudo e cadaverico che compariva spesso sullo schermo, poi ha deciso che questo è il più brutto film visto nella sua vita, due ore e 14 minuti da risparmiarsi e infatti molti sono usciti durante la proiezione. La Giuria, invece, gli ha assegnato il proprio Premio speciale. Perché? Perché? Perché? si chiede la SQ.

In *Iddu (Sicilian Letters)* di Fabio Grassadonia e Antonio Piazza, un ex preside colluso con la mafia dopo essere uscito di prigione e ritrovatosi quasi in miseria, accoglie la proposta dei Servizi segreti di collaborare alla cattura del suo figlioccio, grande latitante di mafia. Facendo affidamento sulla sua furbizia e sulla lontananza dagli affetti del latitante, l'ex preside tenta attraverso uno scambio epistolare con il latitante di riottenere favori e guadagni. Nulla da dire su Elio Germano e Toni Servillo, forse una trama molto vicina alla cronaca lascia la SQ perplessa sulle intenzioni degli autori e le impedisce di formulare un complessivo libero giudizio.

In *Stranger Eyes* di Siew Hua Yeo, una bambina scompare in un parco, una giovane coppia

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

denuncia il rapimento e cerca indizi ma riceve video dove si vedono filmati nel loro quotidiano. Si cerca di individuare il voyeur e il rapitore. La SQ tira un sospiro di sollievo quando tutto sembra risolversi ma si annoia anche terribilmente. Che quella famiglia si disgrega non le importa granché (è un film senza pathos e senza ritmo), le rimangono impresse solo le foche azzurre di una pista di ghiaccio.

Qing Chun: Gui (Youth: Homecoming) di Wang Bing avrebbe costretto la SQ per ben due ore e mezza a seguire lavoratori tessili cinesi che festeggeranno i capodanni in famiglia dalle rive del fiume Yangtze alle montagne dello Yunnan. La SQ non c'è l'ha fatta e ha saltato la proiezione.

Kjærlyghet (Love) Dag Johan Haugerud, è ambientato a Oslo e nei suoi dintorni, tra ospedale e traghetti si seguono una urologa single e un infermiere gay. Lei viene convinta da lui a provare l'emozione di incontri fortuiti. Ma la trama non interessa la SQ che durante la proiezione comincia a prendere nota dei dialoghi ritenendo di poterli utilizzare per qualche stupida stroncatura e invece viene colpita nel profondo dalla serietà delle battute. Tra i due innanzitutto si stabilisce un rapporto di seria amicizia e di colleganza che porta entrambi a svolgere il loro lavoro con sempre maggiore professionalità e competenza. I rapporti amorosi sono visti con attenzione a mille sfumature e c'è attenzione anche per le altre persone coinvolte (figli, ex mogli, ecc). La dedizione alla cura passa dai letti d'ospedale alle camere da letto. La tenerezza viene dimostrata anche svuotando sacche di urina. *Kjærlyghet* fa parte della trilogia *Sex Drømmer Kjærlyghet* e la SQ cercherà di vederla per intero. C'è un momento in cui veniamo rapiti da qualcosa che possono essere le immagini, i personaggi nella loro bellezza o nella loro fragilità, le parole che ascoltiamo o la musica. C'è un momento in cui non si guarda il film nel suo insieme, non si è in grado di giudicarne il valore complessivo perché semplicemente c'è stato qualcosa che per noi ha prevalso sul tutto. Per questo motivo dopo essere fuggita a gambe levate da *April* per lei orrendo, incomprensibile e quasi esilarantemente lento (ha cronometrato i tempi delle pause tra le battute dei dialoghi ed andavano sempre da 41 secondi a quasi due minuti), ha ascoltato con interesse un critico affermare fosse l'unico meritevole di essere stato selezionato per la Mostra. Anzi l'unico vero film dove si rintraccia l'autentico cinema attento ai fattori atmosferici, girato con maestria che mostra con la giusta illuminazione i volti dei personaggi e che il cinema italiano ha dimenticato del tutto dopo Antonioni. Per questo motivo, solo per i dialoghi, la SQ ha applaudito *Love*, nessuna parola le è sfuggita, nessuna ha ascoltato senza che le lasciasse un segno. Riflessioni su rapporti etero ed omo, su figli e famiglia, su aids e conseguenze delle malattie, tutto espresso con semplicità, in modo piano realistico non artificioso. Poi gli attori chissà se meritassero o no. E

la regia? La SQ non è in grado di giudicarla. Oltre i film in concorso la SQ ha visto i film di apertura delle diverse sezioni della Mostra, alcuni film di Orizzonti, un paio delle giornate degli autori e qualcosa fuori concorso.

Nel film di apertura, *Beetlejuice Beetlejuice* di Tim Burton, tre generazioni della famiglia Deetz tornano nella casa di Winter River per un funerale. Lydia quando la ribelle figlia Astrid apre accidentalmente il portale per l'aldilà, è costretta a seguirla. Il dispettoso demone Beetlejuice scatena il caos ma rinsalda legami familiari. La fantasia di Tim Burton è esplosiva, condita da molta musica e molte coloratissime invenzioni.

Per la sezione Orizzonti il film di apertura è stato *Nonostante (Feeling Better)* di Valerio Mastandrea. Un uomo in coma ricoverato in ospedale sembra vivere distante da responsabilità e problemi in una quieta routine, come un fantasma che tutto vede senza essere visto, se non dagli altri pazienti in coma come lui. Quando arriva una donna, al contrario di lui, terribilmente irrequieta e che vorrebbe fuggire dall'ospedale ad ogni costo, lui ne viene travolto. Le emozioni dei sentimenti penetrano anche nelle menti apparentemente spente e si deve fare di tutto per conservarne il ricordo. Ciò di cui si ha memoria può dirsi reale. Molta musica è un po' di noia (il contesto non è attraente).

Come evento speciale delle Giornate degli autori è stato proiettato *Coppia aperta quasi spalancata (Open Couple)* di Federica Di Giacomo. Le giornate degli autori hanno di bello l'incontro con gli autori. Chiara Francini (sceneggiatrice, interprete e produttrice) è una toscana spiritosa e vivace, piacevole da ascoltare ma il film delude un po'. Il testo di Franca Rame ha sempre una sua attualità ma le tre linee, il lavoro teatrale, il trio poliamoroso e gli incontri/interviste si sovrappongono appesantendo l'insieme. Il risultato è divertente a tratti ma complessivamente pasticciato.

Altro film visto alle Giornate degli autori è stato *Taxi monamour* di Ciro De Caro, storia originale e delicata di amicizia femminile, che ha vinto il Premio del pubblico. Il film, forse, è meno divertente di *Spaghetti Story* ma ha un ritmo meno lento di *Giulia* e soprattutto lascia spazio a una Rosa Palasciano pienamente pa-

drona di se stessa.

Nella sezione Orizzonti extra la SQ ha giudicato positivamente ben tre film.

In *September 5* di Tim Fehlbaum, durante le tragiche Olimpiadi di Monaco del 1972, la troupe di una trasmissione sportiva americana passa dal reportage sportivo alla diretta sugli atleti israeliani presi in ostaggio. *September 5* attraverso la prospettiva sulla diretta televisiva di allora, vista in tutto il mondo, pone interrogativi attuali su limiti etici, opportunità di audace e diritti di cronaca televisiva. Su voci contrastanti, con le vite degli ostaggi appese a un filo si devono prendere decisioni difficili. Dare spazio a chi cerca riflettori, rispettare il dolore di chi è vicino alle vittime, informare o attendere? Anche la SQ è portata a porsi questi interrogativi e ciò è sicuramente un buon segno.

In *Vittoria* di Alessandro Cassigoli e Casey Kauffman, c'è una donna quarantenne che sente il bisogno irrazionale di una figlia femmina nonostante sembrerebbe non mancarle nulla: ha l'affetto familiare del marito e di tre figli, un lavoro e la tranquillità economica. Da questa premessa apparentemente egoistica e insensata nasce invece la realizzazione di un'adozione sensibile e onesta che rinsalderà ulteriormente i rapporti familiari. Basato su eventi realmente accaduti, il film fa recitare le persone che hanno vissuto questa esperienza e ne racconta la storia con delicatezza e stile.

La storia del Frank e della Nina di Paola Randi viene raccontata da Gollum, personaggio che la deve scrivere sui muri perché non ha la voce. Frank è un compagno misterioso, scomparso da scuola e da casa che per campare vende compiti agli altri aspettando di avere diciott'anni per andare lontano. La Nina ha una bambina, un marito violento e sedici anni. La vita, è solo nelle immagini che scatta in continuazione. Ha capito che per essere libera deve studiare e si appoggia al Frank perché la prepari all'esame di terza media. Anche studiare è per lei pericoloso ma più studiano più si uniscono e diventano con Gollum quasi una famiglia. Se ci riusciranno o no, non si saprà, perché secondo il Frank "la realtà è un punto di vista". La SQ si sorprende e si diverte per la freschezza e l'originalità del modo in cui la storia è narrata.

segue a pag. successiva



"Taxi monamour" di Ciro De Caro

segue da pag. precedente

Molto interessanti si sono rivelati tanti film della sezione Orizzonti, parallela al concorso principale.

In *Mon inséparable (My Everything)* di Anne-Sophie Bailly, Mona vive alla periferia di Parigi con Joel, figlio trentenne con alcune disabilità. Joël è "lento", è follemente innamorato della sua collega Océane, anche lei con disabilità. Quando Océane rimane incinta il legame simbiotico tra madre e figlio subisce una forte scossa e provoca interrogativi su scelte da indurre e libertà da rispettare.

Famiglia di Francesco Costabile è la storia vera di un ragazzo che ha assistito inerme alle aggressioni alla madre e ha subito a lungo con lei e col fratello la violenza paterna. Il trauma di paura e prevaricazioni subite per anni esploderanno e il dramma diventerà tragedia. Nella vita reale il protagonista è definitivamente cambiato, condanna e reclusione hanno prodotto diversa consapevolezza l'hanno reso capace di raccontare in un libro la sua vita. Il regista, con la collaborazione di un azzecato cast, ha convertito la storia in un film pieno di sentimento e privo di sbavature. A un commosso Francesco Ghoghi è andato il Premio Orizzonti per il migliore attore.

Mistress. Dispeller di Elisabeth Lo è un documentario sulle "dissipa amanti" della Cina contemporanea, create per salvare i matrimoni e interrompere le relazioni extraconiugali. *Mistress Dispeller* segue un caso reale di infedeltà esplorando emozioni e comportamenti di moglie, marito e amante. Interessante per la curiosità occidentale ma la vena documentaristica non accende la rappresentazione filmica. È da mettere a confronto con *Vittoria* per comprendere appieno ciò che la SQ intende dire.

In *L'attachement (The Ties that Bind Us)* di Caroline Tardieu, due vicini di casa cominciano ad aiutarsi in un momento drammatico. Un giovane padre cerca la forza di superare il dolore e la capacità di accudire un neonato non trascurando un figlio non suo. Una libraia, single per scelta e femminista per formazione, trova tempo e pazienza per non respingere le richieste d'attenzione di un tenero seiennese. Finalmente Valeria Bruni Tedeschi esce dal ruolo di eterna vaga distratta.

Familiar Touch di Sarah Friedland, premiato nella sezione Orizzonti come opera prima, migliore regia e migliore attrice, definito "storia di formazione", segue il ricovero di una anziana signora delicata e gentile affetta da demenza senile in una clinica con personale garbato e attento. Potrebbe far deprimere ma non deprime anche grazie all'interpretazione della protagonista Kathleen Chalfant.

In *Happy Holidays* di Scandar Copti, quattro personaggi condividono le loro realtà, mettendo in primo piano le complessità dei rapporti tra culture, generazioni e generi diversi. Una famiglia israeliana e una palestinese sono unite e divise dai legami e dai problemi dei figli. Ben raccontato e ben recitato ma la SQ è inevitabilmente distratta dal conflitto attuale e ha l'impressione che anche i problemi, i

drammi e i dispiaceri dei protagonisti siano solo un bel sogno non più attuale.

In *Carissa* di Jason Jacobs e Devon Delmar, seguiamo, in una campagna sudafricana, una ragazza che passa molto tempo delle sue giornate chiusa in bagno per guardare compulsivamente il suo cellulare. La nonna cerca di ricondurla alla realtà e a fornirle occasioni di crescita ma lei resiste. Il nonno la porta in campagna dove i bisogni si fanno all'aperto e lei scopre la bellezza della natura e l'importanza di difendere l'ambiente dalle speculazioni e dalla distruzione delle coltivazioni di roibos. La carta igienica non manca mai. La SQ chiede perdono per questa sintesi ma anche in questo caso l'incontro con gli autori ha superato di gran lunga l'interesse e la chiarezza del film. Ed è allora che la SQ viene colta dal dubbio che le intenzioni fossero buone ma che il risultato lo sia meno e per questo motivo si lascia andare, forse, ad eccessiva ironia.

I film fuori concorso aiutano spesso a sopravvivere dopo la visione di quelli in concorso e in effetti così è stato anche quest'anno.

Broken Rage di Takeshi Kitano è di fatto il collage di due corti- stesso film. La prima metà è un violento film d'azione. La seconda - stessa storia- è una comica-parodia della prima parte. Uno Stanlio e Ollio imitati grossolanamente. Esilaranti i whatsapp e la battuta sulla vista d'aquila che riconosce la marca dello smartphone (Samsung)

In *Wolfs* di Jon Watts due risolutori di problemi vengono chiamati per far sparire le tracce di un crimine, questione delicata per la persona coinvolta, donna dalla carriera importante. I due, prima costretti malvolentieri a lavorare insieme, quando la situazione si complica devono unirsi per salvarsi. Ammiccamenti, scherzetti dispetti con un Clooney che appare invecchiato male e con un Pitt che si mantiene meglio. La SQ non segue i red carpet ma dagli articoli di stampa intuisce che George e Brad abbiano divertito più li in pochi secondi che nell'ora e mezza del film.

In *Finalment (Finally)* di Claude Lelouch un avvocato di successo si concede una fuga in giro per la Francia inventandosi sempre nuove identità. Il mitico regista con un quasi altrettanto

mitico interprete Kad Merad regala una piacevole fuga dai problemi del tempo e dalla pesantezza di molte storie. Il soggetto non è però solo divertente perché col sorriso fa pensare e riflettere sulla casualità e sul buono della vita. Forse non è il Lelouch migliore ma anche chi critica e non subisce il fascino delle sue opere non può non ringraziare per le due ore di serenità.

Il tempo che ci vuole (The Time it Takes) di Francesca Comencini è il racconto molto autobiografico del legame apparentemente esclusivo tra la regista e suo padre. Siccome il padre è l'indimenticabile Luigi Comencini ci si interessa alla storia. E siccome pare che ai Comencini tutti vengano molto bene i film con protagonisti bambini e adolescenti, tutta la prima parte del film scorre lieve e delicata strappando anche sorrisi. Poi il narrato si fa più cupo ma per fortuna Romana Maggiora Vergano sa entrare nel ruolo e Gifuni che stavolta guarda Moro in tv invece di fare Moro sa fare tremare la mano come un vero parkinsoniano. I denti della balena riempiono lo schermo e la frase "prima la vita, poi il cinema" rassicura tutti.

Il film di chiusura *L'orto americano (The American Backyard)* di Pupi Avati è la storia di un giovane psicopatico che incontra uno psicopatico molto più pericoloso di lui. La SQ teme gli psicopatici ed è rimasta talmente traumatizzata dal film da non volerne assolutamente scrivere per limitare gli incubi notturni.

Quando la SQ stava per arrabbiarsi per la conclusione gotica di una Mostra tutto sommato per lei piacevole (forse perché giudicata da altri modesta) le è venuto in soccorso un film romeno, visto per ultimo in quanto vincitore del premio per il miglior film della sezione Orizzonti, *Anul nou care n-a fost (L'anno nuovo che non venne mai)* di Bogdan Mureșanu, col suo finale travolgente sulle note del Bolero di Ravel e gli effetti straordinari della scintilla di un piccolo petardo. Gli ultimi giorni di Ceausescu sono raccontati attraverso storie di persone comuni che con la caduta della dittatura risolveranno anche i loro problemi personali.

Spettatrice Qualunque



"Anul nou care n-a fost - L'anno nuovo che non venne mai" (2024) di Bogdan Mureșanu

81. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

La Spettatrice alla Mostra che venne dal freddo



Ekaterina Vikulina

La 81ma Mostra del Cinema di Venezia si è caratterizzata in anteprime di diversi noti registi di fama internazionale. E' uno di questi, Pedro Almodóvar, con il film *The Room Next Door* a vincere con merito il Leone d'Oro. E' un film drammatico che racconta di due amiche che si ritrova-

no, Ingrid (Julianne Moore) e Martha (Tilda Swinton), davanti al tema dell'eutanasia che le coinvolge in modo diretto. L'attrice Tilda Swinton appare brillante nella sua interpretazione di malata terminale di cancro, scegliendo di porre fine alla sua vita con dignità. Non vuole però morire da sola. E' così che chiede a Ingrid di farle compagnia nei suoi ultimi giorni di vita. Nonostante la drammaticità della storia, il film mantiene la sua natura poetica. Nel suo finale gli amici cari di Martha guardano all'orizzonte di New York da un grattacielo, ascoltano il canto degli uccelli all'alba e rievocano la poesia *The Dead* di James Joyce: "La neve cade debolmente nell'universo [...] su tutti i vivi e su tutti i morti". Una poesia che apre e chiude l'opera cinematografica, che accompagna le immagini finali con i fiocchi di neve che cadono a simboleggiare l'intreccio naturale della vita con la morte. E' uno dei migliori film a oggi di Almodóvar, che, pur distinguendosi notevolmente dai suoi lavori precedenti, conserva suoi elementi caratteristici: come ad esempio la riproposizione di sequenze di vecchi film in bianco e nero che Martha e Ingrid guardano nostalgicamente insieme, una relazione omosessuale nella trama ed altre ancora. Ma anche in un film così intimo risalta un'ansia sulla guerra e sui suoi effetti traumatici. Martha, infatti, aveva vissuto molti anni come corrispondente di guerra, dopo la separazione col giovane padre di suo figlio partito per la guerra in Vietnam. Un'esperienza per lui traumatizzante, causa che al suo rientro lo porterà a concludere la sua vita tragicamente. Anche la battaglia contro il cancro di Martha verrà vissuto come autentico conflitto interiore, che lei deciderà di affrontare solo alle sue precise condizioni.

La Mostra del Cinema di Venezia di quest'anno ha presentato numerosi altri film con temi bellici o che hanno toccato la guerra in modo indiretto. Nel film di Brady Corbet *The Brutalist*, la guerra non è rappresentata direttamente; i suoi traumi affiorano nei sogni inquietanti del protagonista, Laszlo Toth, un ebreo ungherese sopravvissuto all'Olocausto trasferitosi negli Stati Uniti, così come da artista nella sua imponente e possente architettura. Questo lungo film su un personaggio immaginario, della durata di 3 ore e 50 minuti interrotto da un

intervallo, ha ricevuto il premio per la miglior regia.

Nel film *Campo di battaglia* di Gianni Amelio, l'azione si svolge in un ospedale militare durante la prima guerra mondiale. La logica della guerra vorrebbe che centinaia di corpi feriti e sfigurati, una volta riassetati, tornassero al fronte per continuare a compiere il loro dovere per la patria, come sollecitato disumanamente dal primario dell'ospedale militare. E' il protagonista medico che, al contrario, cerca di salvare i feriti dall'essere rispediti in prima linea rendendoli forzatamente inabili al servizio. Un modo cosciente per tentare di far continuare a vivere quanti più uomini possibile.



"Campo di battaglia" (2024) di Gianni Amelio

Anche la *Immersive section* del festival, collocata nell'isola del Lazzaretto vicino al Lido, ha affrontato il tema della guerra. Indossando un visore VR, i visitatori sono stati proiettati nelle trincee della Prima Guerra Mondiale, sperimentando la vita in prima linea con vividi dettagli: il fango sotto i piedi, i soldati prossimi che muoiono e parti del terreno che vola davanti a loro per l'esplosione dei proiettili. E' qui che *Champ de bataille* di François Vautier racconta la storia di un soldato francese che si ritrova disarmato in un cratere formatosi da un'esplosione con un soldato tedesco, che per compassione decide di non uccidere. Questa narrazione, che richiama *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Remarque con il suo recente adattamento, mette in evidenza l'assurdità e la devastazione della guerra. "Nel 1916, i campi di Verdun furono teatro di una barbarie senza precedenti. Corpi martoriati, paesaggi mutilati, cieli oscurati di disperazione. In mezzo a tutto questo, un soldato, Julien, vive questi tempi bui, abbandonando ogni possibilità di giovinezza e di felicità..." è così che viene annotata e sottolineata l'opera nel film. *Champ de Bataille* ha offerto anche una visione sul futuro del cinema di massa, volta verso uno spettacolo immersivo con ampie immagini panoramiche ed effetti speciali su larga scala.

Il sentimento contro la guerra è stato presente anche in altri film. Il documentario di Anastasia Trofimova *Russians at War* ritrae i soldati russi disorientati che non capiscono le ragioni per cui stanno combattendo. La rappresentazione

della guerra è lontana da quella che viene mostrata in televisione: sono il fango, il sangue, i compagni caduti e i carri armati amici in fiamme a rappresentare la realtà della guerra. Questo film ha suscitato riprovazione da parte della critica cinematografica ucraina, ritenendolo troppo vicino alla propaganda russa per la compassione verso i suoi protagonisti, i soldati russi. Viceversa, nei film ucraini presentati, la rappresentazione degli orrori della guerra spingeva il pubblico verso un'interpretazione tutta patriottica: era necessario vincere questa guerra. Come ad esempio in *Honeymoon* (Luna di miele) diretto da Zhanna Ozirna, che dopo una telefonata con un collega austriaco che si offre di inviare denaro per aiuti umanitari rifiutandosi però di donarlo ai militari, la protagonista pronuncia un monologo davanti a uno specchio per convincere se stessa e il pubblico che i soldi servono per la libertà, non per la guerra.

Nonostante le proteste contro l'inclusione del cinema israeliano al festival con una petizione firmata da 300 registi, sono stati proiettati due film di questo Paese: *Of Dogs and Men* di Dani Rosenberg e *Why War* di Amos Gitai. Entrambi i film affrontano l'attacco terroristico contro Israele del 7 ottobre 2023. Il titolo dell'ultimo film si rifà al famoso carteggio tra Einstein e Freud avvenuto nel 1932, a cui il regista fa riferimento. Nella sua lettera, Einstein si chiede: "L'umanità può evitare la guerra? Com'è possibile che una piccola cricca di personaggi ambiziosi pieghi la volontà della maggioranza, che rischia poi di morire e soffrire per la guerra? Perché l'umanità poi si lascia travolgere da un entusiasmo così selvaggio che porta gli individui a sacrificare la propria vita? Come possiamo proteggere l'umanità dalla psicosi della crudeltà e della distruzione?". Freud scorge l'antidoto alla guerra nel valore della comunità insito nelle persone. Oltre al richiamo sessuale e al sentimento naturale dell'amore, questo senso di comunità può essere raggiunto grazie all'immedesimazione: "Tutto ciò che mette in evidenza le significative somiglianze tra gli uomini mette in gioco un sentimento di comunità, di identificazione, su cui si fonda, in larga misura, l'intero edificio della società umana". E così conclude: "Tutto ciò che contribuisce allo sviluppo culturale lavora automaticamente contro la guerra". Nonostante ciò, gli eventi dietro le quinte della Mostra del Cinema di Venezia hanno dimostrato in modo palese che la cultura stessa è diventata luogo di scontro. Vedasi la vicenda del ministro della cultura italiano dimessosi dal governo nei giorni del festival.

Un altro tema di spicco del festival cinematografico ha riguardato la corporeità, rappresentata attraverso la malattia, l'invecchiamento, i traumi, gli stati di transizione e delle tradizioni culturali. In *Harvest* (diretto da Athina Rachel

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente Tsangari), ambientato in un villaggio medievale della Scozia, la corporeità è mostrata attraverso uno stretto legame con la terra. La terra sotto le unghie, mostrata nei fotogrammi iniziali, nei riti della fertilità e nei rituali selvaggi. Il film fa vedere costumi e maschere fantastiche, oltre a ghirlande di fiori selvatici. Risaltano comportamenti un po' selvaggi, l'ingenuità dei gesti e delle espressioni facciali, pratiche corporee distanti dalla civiltà. Il film si avvicina all'idea di un cinema etnografico, in altri momenti fa venire in mente le opere di Bruegel con scene di vita popolare quotidiana.

April di Dea Kulumbegashvili è un film sulla figura femminile, sul corpo traumatizzato, sulla sessualità sregolata. Si tratta di un film lento su un'ostetrica che viaggia attraverso i villaggi georgiani, assistendo donne in segreto per farle abortire. Lungo i suoi viaggi, va alla ricerca di incontri sessuali con uomini, senza formare relazioni successive. C'è da dire che questo non è solo un altro film con un punto di vista tutto femminista; esso incorpora anche misticismo e intensità esistenziale, espressi particolarmente col blu profondo delle sere di aprile che la protagonista percorre con la sua auto.

Come fare i conti con il proprio corpo o con quello di una persona cara, colpita dall'invecchiamento e dalla malattia? *Familiar Touch* di Sarah Friedland racconta la storia di una donna di ottant'anni affetta da demenza senile. La dichiarazione seguente della regista fa riferimento a una citazione della studiosa femminista Lynne Segal: "Mentre invecchiamo, cambiando noi stessi di anno in anno, conserviamo anche, in un modo o nell'altro, tracce di quel che siamo stati, creando una sorta di vertigine temporale rendendoci psicicamente, in un certo senso, persone di tutte le età e di nessuna età". La protagonista del film, Ruth, porta con sé anche numerose tracce del passato e frammenti delle sue varie identità che si manifestano nel presente. Anche se le precedenti forme di comunicazione diventano spesso impossibili, il linguaggio dei gesti e del tatto rimane, mantenendo la necessaria vicinanza con le persone care.

Le nuove tecnologie ci permettono di metterci nei panni di qualcun altro o di sperimentare il corpo di un altro essere. Attraverso la realtà virtuale, ad esempio, è possibile trasmettere come le persone in condizioni fisiologiche e psicologiche particolari percepiscono il mondo. In *Impulse: Playing with Reality* (Barry Gene Murphy, May Abdalla), che ha ricevuto l'Achievement Prize al festival, il videogioco e le testimonianze di individui con ADHD (disturbo da deficit di attenzione e iperattività) rivelano la sindrome che porta a rischi eccessivi e a vivere al limite della propria coscienza. Un'altra opera, *Turbulence: Jamais Vu* (Ben Joseph Andrews, Emma Roberts), racconta dell'emigrante vestibolare, che colpisce la percezione del movimento e dell'equilibrio. Il primo avvertimento di un simile disturbo è un senso

di percezione alterata dell'ambiente circostante, una sbagliata sensazione della realtà. L'opera poetica *Ceci est mon coeur* (Stéphane Hueber-Blies, Nicolas Blies) esplora anch'essa le percezioni distorte del proprio corpo insegnando l'accettazione di sé. Gli autori del film partono dal presupposto che tante persone non sono in pace con il proprio corpo. La maggior parte di esse sperimenta nella vita il rifiuto di sé, la vergogna del proprio corpo, esacerbata da esperienze negative come la violenza



"April" (2024) di Dea Kulumbegashvili

sessuale, il bullismo scolastico o la depressione. L'esperienza equivale a una terapia: gli spettatori indossano abiti bianchi adornati con ricami luminosi che si illuminano in sincronia con il testo della storia, intraprendendo un'odissea sensoriale.

Le nuove tecnologie aprono nuovi orizzonti, creano un nuovo linguaggio visivo e arricchiscono l'esperienza dell'essere umano, ma suscitano anche nuove paure e preoccupazioni. I media oggi non sono solo una parte quotidiana della nostra vita; ma la controllano sempre di più. La domanda cruciale è: chi governa i media? Diventano armi nelle mani dei regimi totalitari, che tracciano ogni passo e sopprimono ogni nascente dissenso? Viviamo in un mondo completamente trasparente, in cui le agenzie di intelligence hanno accesso ai social media e alle app di messaggistica, alle informazioni sui conti bancari, alla geolocalizzazione e alle tendenze sessuali. A questo si aggiungono le telecamere di sorveglianza che trasformano il mondo che ci circonda in un panopticon, in cui una persona è controllabile da un unico e qualsiasi punto di osservazione. Ogni passaggio viene registrato e può essere usato contro di te in qualsiasi momento, fungendo da prova e accusa. Ma non sono solo le telecamere di sorveglianza a guardarti; i vicini ti filmano anche con i loro smartphone e ti osservano dalle finestre della casa dall'altra parte della strada, come raffigurato nel film *Stranger Eyes* di Siew Hua Yeo. Questa situazione è ulteriormente aggravata dall'insorgere dell'intelligenza artificiale, in grado di analizzare grandi quantità di dati e creare profili utente. Questi temi sono affrontati anche nel film 2073 di Asif Kapadia, che inizia come una narrazione post-apocalittica. L'impostazione è piuttosto classica: si verifica una catastrofe

globale, i dittatori conquistano il potere e il dominio attraverso la tecnologia, ma un piccolo gruppo di dissidenti si muove in clandestinità, facendo piccole e occasionali ribellioni per necessità. Ma cos'è realmente successo? Quali sono le radici di questa situazione? Il regista riporta il pubblico ai giorni nostri, presentando un montaggio di documentari e notiziari televisivi con personaggi contemporanei come Putin, Trump, Zuckerberg, Musk e altri. Nel Kapadia's film, c'è un accenno al vecchio

film di Chris Marker *La Jetée* (1962), la cui influenza può essere riscontrata in un'altra opera mostrata nel programma immersivo – *In the Realm of Ripley* (Soo Eung Chuck Chae), che combina VR e cinema. La storia è ambientata nel futuro prossimo, esattamente nel 2080. Un detective, indagando su un caso di omicidio, scava nei ricordi di un ragazzo morto nel 2009 rivelandosi come quale unico testimone. Tuttavia, i ricordi del ragazzo sono distorti a causa della sindrome di Ripley, che offusca il confine tra verità e falsità. Gli spettatori guardando il film hanno la possibilità di fare scelte autonome attraverso l'interazione vocale, modificando l'esito della trama e la vicenda dei singoli personaggi

presenti nella sessione della realtà virtuale. Il progetto pone interrogativi sull'impatto della tecnologia sulla memoria, sulla realtà e sull'etica di tali interventi. Inoltre, questo lavoro propone un approccio che enfatizza l'interattività combinando diverse tecnologie, indicando il percorso che il cinema del futuro potrebbe seguire.

In conclusione, il programma del festival cinematografico di Venezia ha messo in evidenza i tanti complessivi modi per i quali il cinema contemporaneo riflette rispondendo alle diverse sfide del nostro tempo. Dalle strazianti rappresentazioni dei conflitti di guerra alle rappresentazioni intime della sofferenza umana e della resilienza, questi film affrontano pressanti questioni sociali e politiche. L'incorporazione di nuove tecnologie ed elementi interattivi nel cinema hanno il valore di un cambiamento profondo, prospettando un futuro in cui i confini tra realtà e finzione diventano sempre più labili. I film e le opere immersive presentate al festival provocano una riflessione fondamentale sugli effetti che possono produrre le trasformazioni tecnologiche e sociali di questo tempo.

Ekaterina Vikulina

Traduzione dall'inglese di Marco Asunis

E' professoressa di Riga in Lettonia, associata presso il Dipartimento di Studi Culturali e Comunicazione Sociale. Ha conseguito un dottorato di ricerca in Studi Culturali ed altri titoli accademici. E' iscritta all'Associazione Critici e Storici dell'Arte (AIS). I suoi interessi di ricerca riguardano gli studi culturali e visivi, i media studies, gli studi sulla memoria storica, la storia e la teoria della fotografia e l'analisi sul processo storico riferito alla Guerra Fredda e del Disgelo sovietico.

Fumetti

Solo Dante porterà all'inferno i responsabili del genocidio di Gaza



Ali Raffaele Matar

Un anno dopo l'inizio della vendetta genocidaria e della punizione collettiva che ha colpito, affamato e mutilato milioni di palestinesi di ogni età, a Gaza, oggi, non è rimasto che un cumulo di macerie.

Nessun luogo può dirsi sicuro dalla furia israeliana, in questa città fantasma deturpata, con profonda viltà, da coloro che hanno sempre preteso – e tutt'ora pretendono, con sfacciata presunzione – di rappresentare e difendere gli interessi e la sicurezza di tutte le comunità ebraiche sparse per il mondo. Secondo uno studio pubblicato sulle pagine della rivista scientifica *The Lancet*, le vittime dirette e indirette del genocidio rasenterebbero le duecentomila. Non più esseri umani ma numeri e percentuali, per le quali la regola imperante è quella di non dar loro un nome e un volto e non raccontare mai le loro storie per non far scattare nel mondo "civilizzato" quel meccanismo umano da secoli conosciuto come "empatia". Ma un mondo incapace di provare empatia può dirsi ancora "civilizzato"? Eppure, nonostante il silenzio delle masse e la codardia dei personaggi più influenti che per un anno intero hanno scelto l'opzione dell'indifferenza, aprendo così un'insanabile crepa sulla propria credibilità, ci sono stati artisti che hanno dimostrato che si può fare e dire qualcosa. Lungo il confine che separa in maniera netta gli intellettuali realmente impegnati da quelli pretenziosamente "engagé", che sanno esprimersi soltanto a comando o dopo un lauto chèque, Joe Sacco è tornato in prima linea a raccontare la "sua" Palestina, già più volte percorsa in lungo e in largo nel corso della sua brillante carriera di documentarista grafico. Anticipato da una nota non scontata di *Fantagraphics* in cui l'editore prendeva posizione contro il genocidio commesso da Israele, a tre mesi inoltrati dall'inizio delle stragi indiscriminate di Israele, il re del graphic journalism inizia a pubblicare sul sito web del *The Comics Journal* una serie di analisi a fumetti, caratterizzate dalla sua solita audacia, sulla mostruosità di quanto accade a Gaza. Una sequela di quattordici frammenti disegnati tra gennaio e giugno, in cui l'autore parte con una riflessione personale: "Anni fa, quando ero a Gaza, dissi a un amico che i palestinesi dovevano prendere esempio da Gandhi e marciare in massa pacificamente verso la barriera israeliana che circonda Gaza, così il mondo avrebbe elogiato la loro nonviolenza e avrebbe costretto gli israeliani a mettere fine all'oppressione. Qualche anno dopo, nel 2018 e nel 2019, gli abitanti di Gaza hanno fatto qualcosa di simile a quanto avevo proposto ma durante questa marcia i cechini israeliani hanno ucciso deliberatamente circa duecento palestinesi, ferendone migliaia. Il mondo, nel frattempo, sbadigliava. Da allora, non ho più suggerimenti da



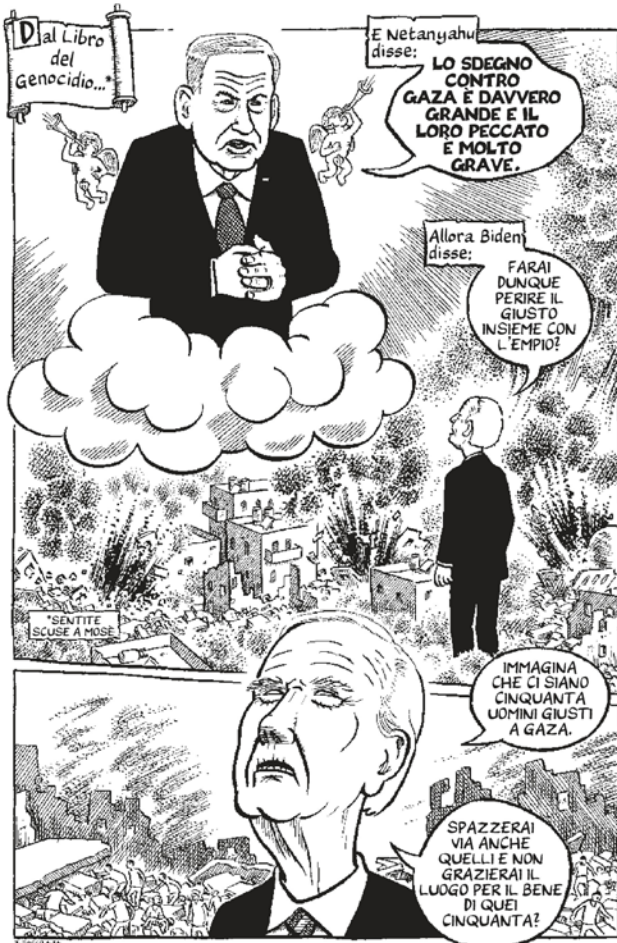
dare ai palestinesi". In queste tavole, Sacco punta più volte il dito contro la spudorata e illegittima complicità dell'amministrazione Biden e, in linea generale, di tutte le istituzioni politiche e mediatiche degli Stati Uniti con i crimini di Israele, di fatto alimentati e consentiti grazie ai costanti rifornimenti militari degli USA e, soprattutto, grazie all'impunità garantita dagli States in tutte le sedi. Il vero colpo di genio di questo "j'accuse" arriva proprio nel finale, in cui Sacco fa una proposta a dir poco surreale, figlia di questa delirante realtà e unita all'impotenza di chi non riesce a vedere una fine a tutto questo: "perché aspettare il verdetto

di questa o quell'altra corte internazionale? Non è meglio prendere in mano la situazione? Che ne dite, per cominciare, di riportare in vita Dante Alighieri? Perché solo un poeta può concepire un inferno adatto a chi ha incitato e armato un genocidio. E i morti di Gaza sanno che l'unica giustizia su cui potranno contare appartiene al regno della finzione".

Ali Raffaele Matar

* Le tavole di Joe Sacco rappresentate in questo articolo sono tratte da "Internazionale 1567" (Giugno 2024)

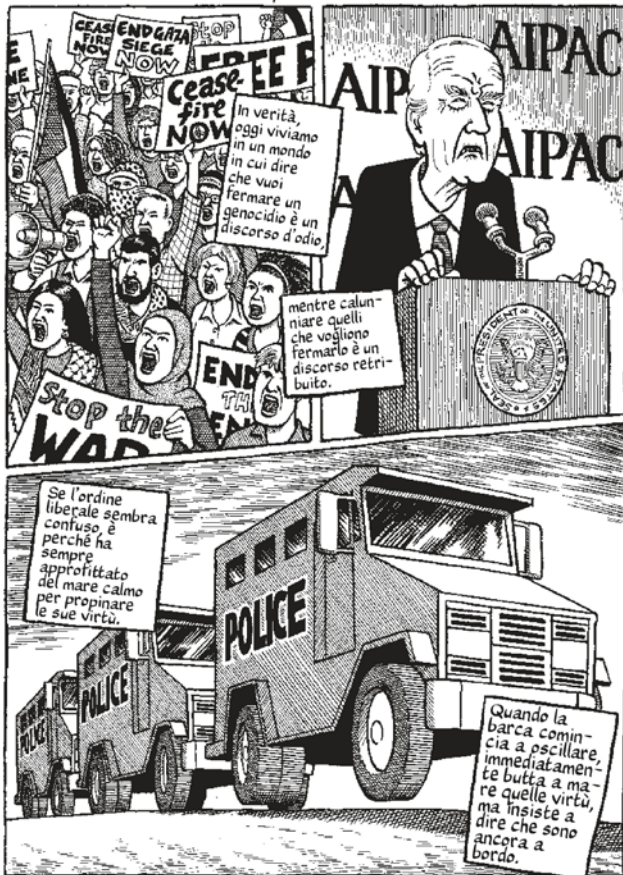
segue a pag. successiva



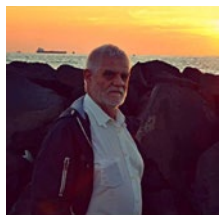
Perché solo un poeta può concepire un inferno adatto a chi ha incitato e armato un genocidio. E i morti di Gaza sanno che l'unica giustizia su cui potranno contare appartiene al regno della finzione.



Una cosa che ci ha insegnato questa guerra è che "mai più" è un marchio registrato, autorizzato solo a certe condizioni, e che chi viola questa proprietà intellettuale sarà severamente rimproverato.



Il mondo alla rovescia



Natalino Piras

Nel suo *Il mondo alla rovescia*, prima edizione Boringhieri 1963, Giuseppe Cocchiara (Mistretta 5 marzo 1904 – Palermo 24 gennaio 1965) aspira a «rifare» il mondo per dargli un nuovo e migliore ordi-

namento. In Cocchiara il metodo narrativo è quello di abbassare la sua concezione idealistica dell'universo al fattore etnologico a sua volta espresso da tanti portatori di diversità, di mondi alla rovescia appunto: divinatori, giullari, folli, eretici. Il mondo alla rovescia ripercorre molta storia dell'umanità, dai tempi antichi attraverso le medievali *dark ages* fino ai nostri giorni. Lo studioso siciliano utilizza le categorie della narrativa, della poesia, della musica, dell'arte, della cultura dotta e della cultura popolare. Ripercorre il *diverso* esprimersi religioso, sociale e poetico come costante dello spirito umano. (*Indagini su Sciascia*).

Così nacque il nome Dalton da affiancare a quello più classico di Antonio e all'altro Clericus che non era il vero cognome ma un vezzo, il fatto che il medico di sé diceva di essere un chierico vagante, clericus vagans come nel Medioevo. E la cosa gli rimase come vero nome, come segno e marchio. Il nome Dalton gli piaceva. Gli ricordava Dalton Trumbo, lo sceneggiatore hollywoodiano perseguitato ai tempi del maccartismo, un blacklisted che mai piegò la testa. (*Barbaricorum libri*).

Medioevo senza fine è questo tempo. Siamo rimasti in pochi, clerici vagantes, mica Indiana Jones (*Indiana Jones e l'ultima Crociata*, diretto da Steven Spielberg nel 1989) a cercare il Graal (lo ritroverà, calice di legno, confuso in un mucchio di ori e pietre preziose). Nel globale, quei pochi somigliamo a Jeff Bridges che nel film *La leggenda del re pescatore* (*The Fisher King*, 1991) di Terry Gilliam scala un grattacielo di New York per dare il calice al professore uscito di senno, ossessionato da un cavaliere di fuoco, dopo che la moglie è stata uccisa in una strage opera di un pazzo psicopatico. Forse solo uno come Robin William avrebbe potuto interpretare il professore adesso barbone sotto un ponte di Brooklyn (quanto presagio per le Twin Towers che cadranno l'11 settembre di 10 anni dopo il film): indossa uno di quei giubbotti in panno a quadratoni di prevalenza rosso smorto o azzurro-tenebra che



"Indiana Jones e l'ultima crociata" (1989) di Steven Spielberg

abbiamo visto addosso a tanti loser, perdenti e folli del cinema americano, *Un uomo da marciapiede* (*Midnight Cowboy*, 1969, dall'omonimo romanzo di James Leo Herlihy, 1965) di John Schelsinger come archetipo. Qui gli eroi a rovescio sono Dustin Hoffman (Enrico "Rico" Rizzo, italoamericano) e John Voight (Joe Buck).

Anche questo Medioevo è contenitore-contenuto del mondo alla rovescia, popolato da pazzi, folli, esclusi, in tempi dominati dall'oscurità, dalla guerra, dalla fame e della peste, dai suoi prodromi. La guerra del Vietnam è ancora in atto e molti mostri porta in grembo la guerra fredda mai del tutto smessa.

I folli sono come l'idiota del villaggio nella società contadina e pastorale, «castigati da Dio», a loro modo intoccabili. Gli esclusi continuano a essere i malati, gli infermi, gli storpi, in un mondo ove la malattia e l'infermità sono ritenute, come nel Medioevo, l'alto e il basso, dal V al XV secolo, segni esteriori del peccato, sostiene Jacques Le Goff (Tolone 1 gennaio 1924 - Parigi 1 aprile 2014). Le Goff è il più grande storico del Medioevo, epigono della Scuola delle "Annales" fondata nel 1929 da Marc Bloch, combattente della Resistenza, ucciso dai nazisti a Lionne, e Lucien Febvre. A loro, nella direzione della École des Annales succederà Fernand Braudel. Poi la generazione di Le Goff. Ci sono specie nel monumentale *La civiltà dell'Occidente medievale* (prima edizione 1964) il fascino della narrazione e il senso della visione. Niente in Le Goff è invenzione, tutto documentato, ma tutto sta nell'osmosi tra fatto storico e immaginario. Tutto nel rigore scientifico del ricercatore e nella capacità fabulante del divulgatore. Un insegnamento continuo, della Storia nella Storia, dei suoi valori. Le Goff studiò molto le cattedrali. Ne rivelò il senso della costruzione, la quotidianità di chi le progettava e di chi quei progetti, maestri e diskentes, metteva in opera. Il visibile e l'invisibile. Le parole e i silenzi. Dice lo storico: «Un giorno bisognerà pensare a circoscrivere le lacune, i vuoti della documentazione, e a costruire una storia dei silenzi. Questo compito implica una rigenerazione completa delle scienze ausiliarie e un'esplorazione della produzione storica della memoria». Molto potrebbe, ancora, il cinema.

Le cattedrali del Medioevo, sostiene Le Goff, hanno in sé molta luce. Bene le rappresenta un romanzo di successo: *I pilastri della terra* (1989) di Ken Follett. Questa, nel romanzo di Follett, la descrizione di Faramond Bocca Aperta, tipo da mondo alla rovescia: «le labbra erano tagliate, senza dubbio come punizione per qualche grave menzogna, e adesso la bocca aveva un ripugnante sogghigno immutabile circondato dal tessuto cicatriziale deforme» (la traduzione, per Mondadori 1990, è di Roberta Rambelli). Faramond è un fuorilegge che insieme a un consimile col berretto verde e altri brutti ceffi sta nella foresta di Chute, in Inghilterra al tempo di costruzione delle cattedrali, Canterbury la più importante per

Follett. Il primo atto che al suo apparire compie Faramond Bocca Aperta è quello di dare una forte bastonata in testa a Martha, una bambina dall'esile corporatura, facendola stramazzone per terra. Le ruba il maiale che Martha aveva in custodia nell'attraversamento della foresta insieme alla madre Agnes incinta grossa, il fratello Alfred, il padre Tom, mastro muratore alla cerca di cattedrali da edificare. A niente varrà l'inseguimento del ladro e una battaglia di furiosi corpo a corpo tra Alfred e Tom contro i banditi. Costoro prevarranno, riusciranno a portarsi via il maiale, sostentamento della famiglia.

I pilastri della terra vale per la costruzione del plot, per i personaggi, per il ritmo narrativo, costruito come un thriller al servizio del romanzo storico.

Santuari, abbazie, cattedrali, in Sardegna tante chiese campestri, Saccargia (stile romanico pisano completata nel 1116) in un immaginario-immaginato centro. Allargando su Saccargia ad altri mondi l'abbazia-tipo è quella de *Il nome della rosa*, il film (*The Name of the Rose*, 1986) di Jean-Jacques Annaud e la serie televisiva (2019) diretta da Giacomo Battiato, entrambi dal capolavoro omonimo (1980) di Umberto Eco.



Chiesa della SS. Trinità di Saccargia, Codrongianos (SS)

Per quanto riguarda le cattedrali insieme a Canterbury, in Inghilterra, come centro, c'è Notre-Dame, come è stata, come è, come era sino al 15 aprile 2019, prima che il fuoco la distruggesse. È sempre Jacques Le Goff a raccontare: «Notre-Dame fu sede di un vescovado dipendente da Sens, la cattedrale attuale viene iniziata nel 1163 dal vescovo Maurizio di Sully. Il coro è terminato nel 1177, il transetto e la navata nel 1196, la facciata, cominciata nel 1190, nel 1250. Il XII secolo vede ancora la costruzione delle cappelle del coro. Il XIV secolo aggiunge una tribuna, vede ancora la costruzione delle cappelle del coro. Il XIV secolo aggiunge una tribuna soppressa da Giulio Haridouin-Mansart. La sobrietà dell'interno (lungo m. 130 e alto 35), la bellezza un poco austera delle sculture (il Portale del Giudizio al centro, di sant'Anna a sud, della Vergine a nord) fanno dell'insieme un esemplare di gotico severo». La cattedrale di Parigi è storia nella storia, romanzo nel romanzo, cinema nel cinema, archetipo *Notre-Dame de Paris* (1831) di Victor Hugo. Nel romanzo vengono narrate la storia

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

così come l'immaginario della corte dei miracoli, Esmeralda e Quasimodo che nel film di William Dieterle del 1939 viene reso magistralmente da Charles Laughton. Ma Quasimodo è stato anche un grande Anthony Quinn, nel film diretto nel 1956 da Jean Delannoy, dove Esmeralda era Gina Lollobrigida e Alain Cuny faceva Frollo. Ancora Quasimodo e *les gargouilles* dei cartoni animati Disney: *Il gobbo di Notre-Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1996) di Gay Trousdale e Kirk Wise. Tutto torna, abbassando a un paesaggio guasto, *waste land* (da Eliot), la vertigine del divino e del sacro delle cattedrali, al peregrinare da clerici vagantes nel Medioevo nostro con-



«Notre-Dame de Paris - Il gobbo della cattedrale» (1956) di Jean Delannoy,

temporaneo, al mondo alla rovescia, a tante corti dei miracoli.

Clericus vagans, possibile compagno di viaggio, continua a essere Dante (Firenze 14 maggio 1265-Ravenna 14 settembre 1321). Così nel numero 110 di *Diari di Cineclub*, novembre 2022, recensendo *Dante* di Pupi Avati: «Questo nostro Paese, la stessa Italia di Dante, è senza anima d'insieme. Come condizione storica. Nessuna età comunale, nessun Rinascimento, nessun Risorgimento, nessun regno, nessuna età repubblicana, sono riusciti a entrare, per destrutturarla e ricomporla in anima mundi, quanto di disgregazione c'è negli italiani. Per la maggioranza silenziosa e no di questo nostro Paese, *nave senza nocchiere in gran tempesta*, Dante continua a stare nel segno dell'impossibile. Arduo comprenderlo, come persona storica e come Poeta che su di sé prende e filtra e trasforma e rende moderni e contemporanei tutti i linguaggi: quelli della parola, della scrittura, della visione che dall'appiattimento apre a infinita prospettiva. Nel segno, giusta la chiusa del *Paradiso*, dell'*amor che move il sole e l'altre stelle*. Quale mondo alla rovescia più della *Commedia* (1313-1320)?»

La *Divina Commedia*, *Divina* lo ha aggiunto Giovanni Boccaccio, è già cinema. Il paradosso ha ragione di esistere perché la *Commedia* è una sceneggiatura perfetta. Nelle cantiche di *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*, non c'è un personaggio fuori posto, non c'è attor di scena che non si dimostri all'altezza: sia che il tempo reale coincida con il tempo della narrazione fatta in terzine, sia che poetica e allegoria messe insieme facciano del Medioevo un tempo filmico

che più non si può. Il film di Pupi Avati legittima, dà anima e corpo fisico al paradosso, attraversa il tempo di Dante (Alessandro Sperduti è Dante giovane) usando dello stesso metodo con cui il *ghibellin fuggiasco*, l'esule per antonomasia, il sommo genio della letteratura costruisce la *Commedia*: un lungo itinerare, nella parte piana, inabissandosi e uscendo a riveder le stelle, risalendo il purgatorio e da lì puntando alle alte cime che toccano ed entrano nel cielo. In *Dante* di Avati è Boccaccio (Sergio Castellito) ad attraversare l'Italia qualche tempo dopo la morte del Poeta, diretto a Ravenna per consegnare a suor Beatrice, figlia di Dante, una somma in denaro e la revoca da parte di Firenze della condanna a morte. Ardua impresa quella di Giovanni Boccaccio».

Arduo il nozso camminare nel mondo alla rovescia dove insieme a molte altre situazioni assurde viviamo, dopo carnevale, un anticipato e continuato mercoledì delle ceneri. Impazza *The Big Carnival* (titolo originale del capolavoro di Billy Wilder *L'asso nella manica*, 1951, sul potere mistificante del cattivo giornalismo) nella politica, nella pubblica amministrazione dove cinismo e menzogna reggono lo stato dell'arte. Il mondo alla rovescia continua a reggere la narrazione. I folli al potere, da buoni si sono trasformati in cattivi, da mediocri ossequenti in orcos divoratori. Medioevo presente e medioevo prossimo venturo basano sul Medioevo come passato prossimo. Viene in mente un passaggio del film *Full Metal Jacket* (1987) di Stanley Kubrick. È il giorno di Natale quando il sergente istruttore dei Marines destinati al Vietnam, in un clima di spietata e feroce educazione alla guerra dice ai soldati che fra poco il reverendo Jones darà il via al «gran varietà religioso». Anche là Natale come mercoledì delle ceneri.

Come clericus vagans, continuo a cercare il Graal. Ripropongo qui un frammento di libro che riedito dopo 40 anni, ambientato nel mondo alla rovescia quale era Cadone-Garga Umosa, gola di fumo, il vicinato dei poveri, degli ultimi, sos remitanos, del mio paese, Bitti, in Barbagia.

Il frammento recita proprio *Cercando il Graal*.

«Una delle leggende più affascinanti del ciclo bretone di Artù e dei Cavalieri della Tavola Rotonda è quella della ricerca del Graal, il calice che, secondo la tradizione, conteneva il sangue di Cristo, raccolto ai piedi della Croce da Giuseppe D'Arimatea. Soltanto Galaad, figlio di Lancillotto del Lago, potrà impossessarsi del Graal, poiché è rimasto puro, consacrando la sua giovinezza – che la letteratura universale renderà eterna – ad una causa impossibile. Per raggiungere il Graal, bisogna attraversare guerre, fame, pestilenze; bisogna evitare gli agguati, lottare contro i mostri, non lasciarsi avvolgere dalle trame della fata Morgana e di Mordred. Galaad riuscirà nell'intento perché ha le mani pure. Il Graal ritrovato (oltre il divino: la terra, le radici) ridarà splendore a Camelot, al regno giusto di Artù».

Questo il particolare. Il mondo alla rovescia come situazione totale è appena fuori dal contesto dell'universo concentrazionario, parola da lager, di Cadone e Garga Umosa. Più che stabilire linea di confine i due mondi si tango, si interano, allargano il mondo alla rovescia. Quando sembrava di averlo quasi raggiunto, il Graal si allontana di nuovo. Altri allora si affiancano nel cammino, consapevoli che solo dall'oscuro può venire la luce, solo dalla pazzia la conoscenza del mondo e la capacità di interpretazione. Persone e personaggi che più cinematografici non si può, il cinema come fatto storico che non può fare a meno delle finzioni dell'immaginario. Nelle soste vengono fuori diverse storie e racconti. Una di queste storie dice che dove da secoli e secoli c'era Cadone, le case rase al suolo, dopo che la sua gente, sos remitanos, fu diasporata in palazzi popolari e casermoni, là adesso, a Garga Umosa, costruiscono una cineteca.

«E questo cos'è?»

«La cineteca. Il progetto della cineteca.»

«A me sembra una piramide tronca.»

«È una ziggurat appunto, con molte finestre.»

«Per me è una pazzia.»

Va da sé che come ritrovato compagno di viaggio in questo mondo alla rovescia, il più significativo è Don Chisciotte.

Natalino Piras



Biblici ero(t)ismi

"Siamo di fronte a quei rari casi
nei quali il Kitsch giunge
dalle parti del Sublime"
Un acuto spettatore su Internet



Stefano Beccastrini

1 - Prologo (in ospedale)
Nel giugno scorso ho dovuto subire un ricovero ospedaliero – non gravissimo ma abbastanza serio – di una decina di giorni. I ricoveri ospedalieri quando, come nel mio caso,

il paziente sia lucido e non particolarmente sofferente, finiscono per risultare piuttosto noiosi perché, per la gran parte della giornata, salvo nei rari momenti in cui si ha a che fare con i medici o con il personale infermieristico, si giace in un letto (ed è un'attività, ché ne dicano i "nati stanchi", piuttosto uggiosa). Si può leggere il giornale (che per fortuna mia moglie e i miei amici mi procuravano quotidianamente) o provare a scorrere qualche libro (ma un ospedale, generalmente, non è il luogo più adatto per la lettura riflessiva). Per fortuna, il reparto o'vero ricoverato era dotato di apparecchi televisivi ai quali collegarsi, per l'audio, tramite cuffie isolanti (tu senti l'audio ma gli altri no, così non essendone disturbati). La mia degenza si è trasformata così in una vera abbuffata di vecchi film, mandati in onda a tutte le ore del giorno e della notte dalle decine di canali, e soprattutto di "canalini", che trasmettono soltanto barbosi notiziari locali, tanta paccottiglia pubblicitaria e tante, e spesso rare, opere filmiche della Hollywood (ma anche della Cinecittà) dei tempi d'oro. Di qualcuna di esse – particolarmente meritevole di attenzione – cercherò, per qualche mese, di parlare in questa mia rubrica di **Diari di Cineclub**. Comincio a farlo con *Sansone e Dalila*, 1949, di Cecil B. De Mille, cineasta per molti versi "antipattizzante" - per esempio, per le sue idee politiche, alquanto reazionarie - ma innegabilmente capace di

affascinare gli spettatori tramite la propria concezione dell'arte cinematografica quale "il più grande spettacolo del mondo" (tale è appunto il titolo di un dei suoi film più belli e malinconici, *The Greatest Show on Earth* del 1952, apparentemente ambientato in un circo ma in realtà metafora del cinema stesso).

2 - La leggenda di Sansone e Dalila dalle fonti bibliche alle risonanze artistiche successive

Nella Bibbia, la vicenda di Sansone e Dalila è narrata in quattro capitoli (13-16) del Libro dei Giudici. Nella struttura del "grande codice" (com'è definita la Bibbia da Northrop Frye, maestro d'esegesi letteraria) il Libro dei Giudici è collocato, dopo i cinque Libri del Pentateuco e dunque tra i Libri Storici, subito dopo il libro di Giosuè. "In quel tempo non c'era re in Israele" vi si trova scritto. Si parla, dunque, di un periodo storico alquanto confuso dell'esistenza del popolo d'Israele che non si è ancora dato un vero Re - sarà Saul - e subisce l'aggressiva ostilità dei popoli vicini. Quella di "giudice" era una carica transitoria, ritenuta necessaria per guidare gli israeliti durante i momenti difficili: nel *Libro dei Giudici* tali personaggi sono presentati quali capi militari, civili e spirituali ispirati da Dio per governare, appunto, durante le bufere politiche, le tribù del "popolo eletto". Uno di tali Giudici fu, appunto, Sansone. Egli (*Shimshon*, "piccolo sole") nacque nella tribù di Dan, preannunciato da Dio a una donna sterile. Fu, dunque, consacrato nazireo, un uomo speciale, sul quale Dio può contare. In omaggio a tale consacrazione, Sansone era obbligato a portare i capelli lunghi, da ciò ricevendo miracolosamente una straordinaria forza. Egli fu giudice per venti anni e divenne famoso per la sua guerra contro i Filistei, un popolo abitante nella striscia di Gaza. Amatissimo da una filisteia di nome Dalila (Delilah), le rivelò il segreto della sua forza. Ella, non



riamata e delusa, gli tagliò i capelli e lo consegnò ai Filistei che lo accecarono e lo misero a girare una macina. Alfine lo condussero al tempio del loro dio, Dagon, per sbeffeggiarlo e deriderlo. Sansone, cui erano ricresciuti i capelli facendogli riacquistare la forza, si appoggiò alle colonne che sorreggevano l'edificio e le fece crollare, seppellendo sé stesso e centinaia di Filistei (*Giudici* 16, 30). Dalla leggenda, non si sa quanto storicamente fondata, del biblico Sansone e del suo sfortunato amore/disamore per l'infida Dalila hanno tratto ispirazione, nei secoli successivi e fino al nostro, tante trasposizioni artistiche: sia musicali (per esempio, l'Oratorio *Samson* di Georg Friedrich Händel e l'Opera lirica *Samson e Dalila* di Camille Saint-Saëns), sia pittoriche (per esempio, e senza citare l'arte paleocristiana, in quadri di Guido Reni, Rembrandt, Pieter Paul Rubens), sia letterarie (per esempio, il poema drammatico *Samson Agonistes* di John Milton, il romanzo di Philippe von Zesen, la tragedia *Samson* di H. Henry Bernstein) sia cinematografiche (per esempio, oltre al film di De Mille di cui sto parlando, vari *peplum film* quali *Sansone*, 1961, di Gianfranco Parolini, *Ercole sfida Sansone*, 1963, di Piero Francisci, *Sansone contro i pirati*, 1963, di Tanio Boccia, *Sansone contro il corsaro nero*, 1964, di Luigi Capuano, *Sansone ed il tesoro degli Incas*, 1964, di Piero Pierotti, *Ercole, Sansone, Maciste ed Ursus gli invincibili*, 1964, di Giorgio Capitani, e i più seri *Sansone e Dalila*, 1996, di Nicolas Roeg e *Samson - La vera storia di Sansone*, 2018, di Bruce Mc Donald).

3 - Cecil B. De Mille

Cecil B. De Mille, i cui genitori furono entrambi segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

colti docenti universitari, era nato a Ashfield (Massachusetts) il 12 agosto 1881 ed è morto a Hollywood il 21 gennaio 1959. Va considerato uno dei pionieri delle grandi produzioni cinematografiche americane, l'incarnazione forse più esemplare del cineasta della Hollywood classica, un ispirato creatore di opere filmiche capaci di far dialogare e contaminarsi eroismo ed erotismo, temi sacri e temi profani, ricerca di messaggi universali (fu sostenitore acerrimo della fede in Dio, della libertà, dell'individualismo ma soltanto se cristiano, americana, anticollectivista) e di successo commerciale. La magniloquente spettacolarità, le scenografie grandiose, i vasti movimenti di massa (da buon allievo del cinema italiano storico/mitologico – quello di *Cabiria* – nonché di quello di Griffith) hanno caratterizzato ogni suo film, sia del periodo del muto sia di quello del sonoro. La valutazione di De Mille, uomo e artista ideologicamente contraddittorio ma stilisticamente da studiare con la meritata attenzione, è ormai consolidata: basta leggere ciò che ne dicono i grandi storici del cinema, pur appartenenti a momenti e scuole diversi. Scrive di lui Carl Vincent: "In tutta l'attività di Cecil B. De Mille si profilano due tendenze; quella dell'uomo d'affari che non stabilisce e non realizza nulla se non è basato su un calcolo del successo commerciale, e quello dell'artigiano alla ricerca di un tema favorevole al suo temperamento che si affida ora a una religiosità confusa di predicatore puritano o a quella violenza che resta pur sempre il suo miglior elemento. La Bibbia, le bricconate sataniche, le avventure di graziose fanciulle semivestite con prudente audacia, le evocazioni storiche attraverso le quali può ben mascherarsi il turbamento sensuale sollecitano la sua barocca immaginazione. Insomma, una rara potenza stilistica messa al servizio di una nullità intellettuale". Gli fa eco, anni dopo, Georges Sadoul: "*Quo Vadis?* e *Cabiria* avevano dato all'America il gusto delle grandi messinscene: Cecil B. De Mille non tardò a specializzarsi in questo genere". E infine, più di recente, René Predal: "Il cineasta è un abile

manovratore di masse, capace di elaborare immagini grandiose nella loro composizione e nel loro movimento". Insomma, i film di De Mille son stati sempre attenti al botteghino ma meritano d'essere visti e studiati da noi cinefili anche per altri, più seri motivi. Convinco di ciò, sto scrivendo questo articolo!



4 - Il film

Sansone e Dalila (Samson and Delilah: secondo De Mille, "...una delle più grandi storie d'amore di tutti i tempi") è un film del 1949, ed è da considerarsi – a parere di Jacques Lourcelles (e, assai più modestamente, mio) - quale, del cinema demilliano, "la perfetta illustrazione, quasi una miniatura d'origine biblica piena di sangue, di sesso, di violenza e vicina perciò alla sostanza stessa di quel Antico Testamento che ne è l'ispirazione". Verrebbe da domandarsi se De Mille, nelle sue cinematografiche letture della Bibbia, infine non sia stato più filologico interprete, nel suo interesse per gli aspetti sessuali, sanguinosi, crudeli del testo sacro, di molti studiosi attenti invece ai suoi aspetti teologici? In *Samson and Delilah*, quinto film a colori del grande cineasta, il Technicolor risulta particolarmente sontuoso. Il suo cast è di tutto rispetto: il torvo e muscoloso Victor Mature (ma De Mille avrebbe preferito Burt Lancaster), la bellissima Hedy Lamarr (De Mille cercava, e trovò, "una combinazione di Vivien Leigh e Jean Simmons, con un tocco di

Lana Turner": su di lei, avviandomi a concludere, dedicherò una breve ma peculiare attenzione), Angela Lansbury, George Sanders, Russ Tamblyn. La vicenda narrata, oltre che dal testo biblico (*Libro dei Giudici*, capitoli dal 13 al 16), è tratta dal romanzo di Vladimir Žabotinskij intitolato *Samson the Nazarite*, pubblicato a puntate sulla rivista russa *Razsvet* nel 1926 (Zabotinskij è considerato il fondatore del cosiddetto "sionismo di destra": contribuì, durante la prima guerra mondiale, alla creazione della Legione Ebraica dell'Esercito britannico, pose a Civitavecchia le basi della futura marina israeliana e fu tra i fondatori nonché il leader dell'organizzazione militare sionista Irgun). Del "polpettone" che De Mille ricavò da tutti questi ingredienti, mi sentirei di far mie le parole d'un acuto spettatore che ha scritto su Internet: "Siamo di fronte a uno di quei rari casi in cui il Kitsch finisce dalle parti del Sublime".

Hedy Lamarr

Hedy Lamarr fu il nome d'arte che imposero i produttori hollywoodiani, ponendola sotto contratto, alla bellissima Hedwig Eva Kiesler, attrice cinematografica austriaca, naturalizzata statunitense nel 1953, nata a Vienna il 9 novembre 1913 e morta ad Attamonte Springs (Florida) il 19 gennaio 2000. Bruna, dotata di notevole fascino, ha legato il proprio nome alla prima scena di nudo della storia del cinema, recitando senza veli il personaggio di Eva in *Extâse* (1933, *Estasi*) di Gustav Machatý. Chiamata a Hollywood dalla Metro Goldwyn Mayer, che la tenne impegnata con un contratto di sette anni: la fama di attrice scandalosamente sexy non le giovò e la sua bellezza (e bravura e intelligenza) non ricevette dal cinema americano tutto quello che sarebbe stato possibile. A un giornalista che le chiese, per provocarla, come mai il suo nome non fosse mai stato scritto su una delle pietre del famoso Sunset Boulevard di Hollywood, ella rispose ridendo: "Sono stata calpestata abbastanza in altro modo, senza bisogno di mettermi su un marciapiede". Ebbe sei mariti, non so quanti amanti (ma sono affari suoi), fu persino una invenzione che però fu rifiutata dalla marina americana (era un sistema per l'intercettazione dei siluri che in seguito ha dato frutti nel campo della telefonia mobile).

5 - Morire a Gaza. Conclusioni

Il nome del popolo che abitava la striscia di Gaza ai tempi – storici o leggendari ma comunque remoti – di Sansone, era quello dei Filistei, *al-Filastīniyyūn*, ossia, oggi diremmo, Palestinesi. E il nome del popolo cui apparteneva lo stesso Sansone, i Daniti, oggi lo chiameremmo, biblicamente, Israeliti. Questi due popoli non si combattono da qualche decennio ma da millenni. Sarebbe l'ora che smettessero e imparassero a convivere in due Stati confinanti e non ostili, dando inizio a un buon vicinato rispettoso delle reciproche diversità e dei comuni interessi.

Stefano Beccastrini



Killers of the Flower Moon: linguaggio visivo di una tragedia (o: narrazione visiva e accessibilità)

Cinema, doppiaggio e audiodescrizione



Laura Giordani



Vittorio Renzi

L'America - intesa come Stati Uniti - ha eretto nel tempo, anche grazie al cinema, una mitologia di sé come "grande Paese", terra di pionieri, di coraggio, libertà e democrazia. Ed è sotto la coperta di tale narrazione che ha tentato di nascondere i tanti fatti di sangue che ne costellano la storia. Di questi, il più eclatante è forse la sopraffazione e la decimazione dei nativi americani, fino al loro confino in territori e riserve. E fin qui la storia è di pubblico dominio. Assai meno noto è quanto accadde al popolo Osage, non nell'era della Frontiera, bensì nei primi decenni del Novecento in piena era industriale e capitalista, e che passò alla storia con il nome di *Regno del Terrore*.

Martin Scorsese, da sempre attratto dalla natura violenta e ferina del suo Paese - dalla Little Italy di *Chi sta bussando alla mia porta* (1967) e *Mean Streets* (1973) alle origini della sua città, narra col suo tipico gusto iperrealista in *Gangs of New York* (2002) - non si è fatto sfuggire l'occasione di puntare la macchina da presa su quella catena di eventi che presero piede nello Stato dell'Oklahoma tra il 1921 e il 1926. Accadde infatti che nel territorio che era stato loro assegnato, gli Osage scoprirono fortuitamente diversi giacimenti di petrolio. Incapaci di gestire una tale improvvisa ricchezza, molti di loro sottoscrissero accordi con banche e industria petrolifera che ne amministravano i loro diritti e la rendita. Questa improvvisa fortuna, però, attirò l'attenzione dei bianchi del luogo, i quali non esitarono a commettere frodi, raggiri e omicidi pur di mettere le mani su quei giacimenti. In *Killers of the Flower Moon* (ventiseiesimo lungometraggio del maestro italoamericano) Robert De Niro e Leonardo DiCaprio interpretano rispettivamente il grande allevatore William K. Hale, detto "the King", e suo nipote Ernest Burkhart, reduce di guerra, da lui convinto a sposare una donna Osage per entrare in possesso delle sue ricchezze. Diversi furono i matrimoni "di interesse" tramite cui biechi affaristi si legarono a ingenua donne native. E sono 60 gli omicidi accertati e documentati nell'arco di quel periodo, a seguito delle indagini federali, ma studi successivi rivelano che il bilancio delle vittime potrebbe essere stato addirittura dell'ordine di centinaia.

La consistente durata del film (quasi tre ore e



"Killers of the Flower Moon" (2023) di Martin Scorsese

mezza) consente a Scorsese di narrare gradualmente l'escalation della machiavellica manovra concepita ai danni del popolo Osage. Il ritmo è perciò volutamente lento, ma la differenza maggiore rispetto a molti dei suoi film precedenti, consiste nella rappresentazione degli omicidi, che avviene perlopiù a distanza, in maniera gelida, quasi asettica: tutto il contrario della terribile scena della penna usata come un pugnale da Joe Pesci in *Casinò* (1995), o del celeberrimo finale incandescente di *Taxi Driver* (1976). È uno Scorsese entomologo quello che va a rendicontare i macabri episodi che costituiscono questa incredibile storia. Perché dunque questa scelta stilistica? Forse per la veneranda età raggiunta dal regista, classe 1942? La nostra ipotesi è piuttosto un'altra. Scorsese, qui, al di là dei singoli omicidi, vuole raccontare un altro tipo di violenza, strettamente collegata a una modernità solo apparentemente democratica e civile, ma che sotto la maschera cela ancora il volto bieco del Far West: attenzione, non quello degli imbattibili ed eroici pistoleri mitizzati in tanti western degli anni d'oro di Hollywood, quanto quello assai più realistico e veritiero dei tanti banditi senza scrupoli che agivano nell'assenza - o nella carenza - di qualsiasi legge. Quello di *Killers of the Flower Moon* è un Far West capitalista, in cui ad agire sono dei vigliacchi che si approfittano della buona fede e dell'ingenuità di un popolo del tutto impreparato alla grande fortuna economica che gli è capitata. Molti hanno ritenuto inverosimile il comportamento e le reazioni degli Osage, il fatto che fino all'ultimo sembrino non capire, non rendersi conto, continuando a fidarsi degli uomini bianchi. È il caso soprattutto di Mollie, la moglie di Burkhart (interpretata magnificamente

da Lily Gladstone, meritatissima candidatura all'Oscar come miglior attrice). Il fatto, però, è che gli Osage, come tutti i popoli nativi americani, erano un popolo di guerrieri, abituati, cioè, a trovarsi faccia a faccia con gli avversari, a conoscere il volto dei loro nemici. Una tale e sistematica catena di raggiri, menzogne e inganni era decisamente fuori dalla loro portata *culturale*: non perché fossero "stupidi", ma perché quel comportamento era diverso da tutto ciò che conoscevano e che erano preparati ad affrontare. Ed è soprattutto questo a rendere così lucido e amaro quello che è, con ogni probabilità, il film più politico che Scorsese abbia mai girato. Una pellicola in cui a contare sono soprattutto i dettagli, tutti quei particolari che influenzano l'esperienza del pubblico e che, in un film ben fatto, non sono mai lasciati al caso. A volte passano inosservati agli spettatori meno attenti ma non ai cinefili e men che meno ai descrittori filmici, poiché nel cinema i dettagli sono fondamentali e arricchiscono l'intera narrazione. Ciò che si perdona a uno spettatore e a un cinefilo, non si perdona a un descrittore che traspone le immagini dei film in parole per un pubblico principalmente cieco e ipovedente.

L'audiodescrizione, se concepita e scritta con una cura meticolosa, è un elemento essenziale che accompagna la grandiosità visiva del film, permettendo ai fruitori di immergersi pienamente nell'universo evocativo di Scorsese. Il descrittore, con una penna di squisita sensibilità, deve saper riportare ciò che vede, catturando ogni sfumatura e ogni dettaglio con una precisione quasi poetica.

Scorsese inserisce con rispetto elementi della cultura Osage, come le cerimonie e gli ornamenti

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 tradizionali, per dare profondità e autenticità alla narrazione. Questi dettagli simbolici non sono mai didascalici, ma fungono da sottotesto che arricchisce l'esperienza visiva dello spettatore, creando una connessione empatica con il mondo dei nativi. Egli utilizza una tecnica di montaggio potente e stilisticamente raffinata per dare una cadenza tragica agli omicidi degli Osage. In particolare, la sequenza che mostra le vittime vive e piene di vitalità, seguite immediatamente dalla loro immagine come cadaveri sui letti funebri, è uno degli aspetti più toccanti del film.

La ripetizione di questo schema, rafforzato dai dialoghi italiani del film che seguono la scansione drammatica delle immagini in modo eccellente, sottolinea anche l'inevitabilità e la freddezza dei crimini, quasi come se fosse parte di un sistema meccanico di sfruttamento e morte, radicati in un ingranaggio che opera senza pietà o considerazione per l'Umanità. In questo modo, Scorsese crea un'esperienza emotiva che costringe lo spettatore a confrontarsi con l'orrore di una tragedia umana che si consuma nell'indifferenza generale.

MOLLIE (voce) John Whitehair, / ventitré anni. / Nessuna indagine./ Bill Stepson, / ventinove anni. / Nessuna indagine. / Anna Sanford, / quarantuno anni./ Nessuna indagine./ Rose Lewis, / venticinque anni. / Nessuna indagine.

MOLLIE (14-26) (voce) E Sara Butler, / ventuno anni. / Suicidio.

Dialoghi italiani di Elettra Caporello

10:13:00 In una camera da letto, un ragazzo Osage si agita sul pavimento in preda alle convulsioni. Accanto a lui una bottiglia di liquore rovesciata. / (10:13:16) In un filmato, il ragazzo gioca a football.

10:13:22 (ventitré anni) Il suo cadavere giace su un letto.

10:13:25 (string) Un Osage si esercita con il lazo.

10:13:30 Il suo cadavere giace su un letto.

10:13:37 Una bambina Osage gioca in un parco e raggiunge la madre.

10:13:44 Il cadavere della donna giace su un letto.

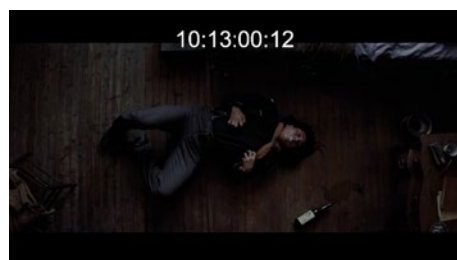
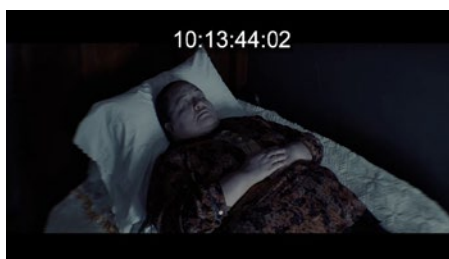
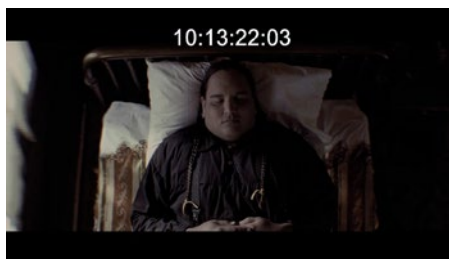
10:13:51 (indagine) Una giovane è seduta a un tavolo con altri Osage.

10:13:56 Il suo cadavere giace in uno specchio d'acqua.

10:14:04 (indagine) Una Osage esce di casa e adagia una neonata nella carrozzina.

10:14:06 Un bianco in abiti eleganti le spara dalla finestra. (10:14:25) La raggiunge, posiziona la pistola nelle mani della donna, prende la bimba dalla culla e rientra in casa.

(AD di Laura Giordani, 2024)



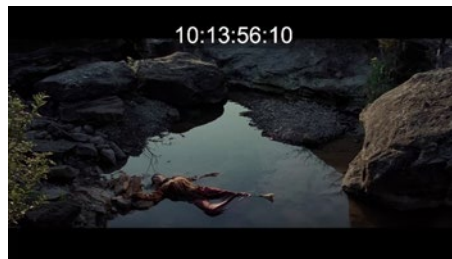
Da maestro assoluto quale è, Scorsese sceglie di organizzare lo scorrere di questo lento ma inesorabile crescendo di efferatezze e infamie cospargendo la pellicola di tanti piccoli dettagli illuminanti. Questi ultimi consentono, da un lato, al pubblico più attento di mettere insieme i tasselli di una prima parte del film carica – volutamente – di tensioni, ambiguità e incongruenze e, dall'altro, solleticano il 'subliminale' dei fruitori più distratti dialogando, in un certo senso, con il loro sapere preconscio.

È il caso della scena nell'ufficio del banchiere Pits Beaty, tutore legale della giovane e ricchissima Osage Molly, con la camera che si sposta da lui, seduto alla scrivania, alla ragazza, seduta di fronte. Appeso alla parete, alle spalle dell'omone, un quadro del cavaliere incappucciato con la croce infuocata, simbolo della rinascita del Ku Klux Klan agli inizi del XX secolo. Per non parlare della carrellata veloce sulla figura della giovane Molly che esce dall'ufficio sfiorando appena uno zerbino su cui spicca l'acronimo KIGY, ovvero: "Klansmen I greet you"; "Membro del Ku Klux Klan, benvenuto". Due particolari grazie a cui, se si è disposti ad applicare la dovuta attenzione, si può comprendere in anticipo che dietro alla maschera di bonaria onestà del tutore legale si cela in realtà uno scaltro affiliato del Ku Klux Klan. I dialoghi fitti accompagnano il movimento della camera concedendo il tempo necessario all'occhio di cogliere i dettagli che "connotano" il personaggio. Non coglierli, equivarrebbe a rinunciare (dal punto di vista dell'audiodescrittore, ma anche del semplice spettatore) a rendere i dovuti onori al sapiente impegno di contestualizzazione culturale operato da Scorsese, dallo scenografo Jack Fisk e dai membri della Nazione Osage per i quali è stato molto importante dare il proprio contributo nel rendere colori, architetture, ambientazioni, movenze e costumi con il massimo dell'accuratezza storica.

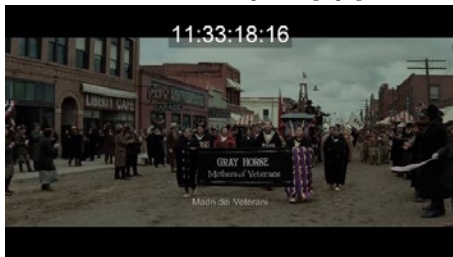
10:14:28 Una giovane Osage dal banchiere e tutore legale.

Dialoghi fitti tra i due, senza possibilità di inserire descrizioni.

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente



11:33:18-16



10:15:37 (string) Mollie esce. Sullo zerbino, "Membro del Ku Klux Klan, benvenuto".

Ecco altri indizi seminati a molta distanza uno dall'altro nel film. La parata. Non più solo Pits Beaty, ma tanti cittadini sfilano incappucciati reggendo la bandiera del KKK.

11:33:18 In città sfila una parata. Donne Osage reggono uno striscione con scritto: Gray Horse - Madri dei Veterani. / (11:33:37) Il banchiere Pits Beaty e altri uomini indossano una veste e un cappuccio. Portano la bandiera KKK del Ku Kux Klan. (pron piz Biti, 11.27.58).

E ancora: la sala adibita a Loggia Massonica nella First National Bank, dove Hale "sculaccia" il nipote e rivela: "IO SONO al trentaduesimo grado della Massoneria. Sono imbevuto di fiducia, sicurezza e responsabilità."

11:09:01 Hale conduce Ernest alla First National Bank. / (09:07) Entrano in una sala adibita a Loggia Massonica, con un pavimento a scacchi, una sedia e un inginocchiatoio.

11:09:24 Gli indica l'inginocchiatoio.

11:09:32 Lui obbedisce.

11:10:23 Byron prende un tomo poggiato sul ripiano dell'inginocchiatoio. Lo sposta.



11:10:42 Si china in avanti posando i gomiti sul ripiano. / (10:47) Byron prende una paletta di legno e la porge ad Hale.

11:11:12 Lo colpisce sul sedere.

11:11:24 Ernest cade.

11:11:30 Ernest si alza dolorante e arranca verso la sedia. Byron rimette il libro sul ripiano. Considerato poi l'amplissimo respiro che Scorsese si concede e regala al pubblico con questa sua ultima opera, fa riflettere la potenza comunicativa della sequenza in cui intorno alla casa di Hale si sviluppa un incendio che solo a prima vista appare accidentale – se si osserva con attenzione il movimento coordinato dei cowboy, si noterà come in realtà i personaggi interessati dall'azione stiano creando una linea tagliafuoco mentre esultano al bagliore delle fiamme. Bagliore che si riflette negli occhi sconvolti di un Ernest il cui dissidio interiore non trova espressione nelle sue azioni, mentre la sua sposa lotta rantolante con gli effetti dell'avvelenamento da lui stesso procuratole.

12:21:55 Una luce tremula illumina il cielo nero.

12:22:00 Wren indica l'orizzonte. / (22:06)



Una giovane Osage dal banchiere e tutore legale



Ernest si alza dolorante e arranca verso la sedia. Byron rimette il libro sul ripiano



Un incendio divampa nel ranch. I cowboy lo arginano.

12:22:23 Hale, sul portico, impassibile, fissa le fiamme. / (22:29) Uomini a cavallo perlustrano l'area, altri con il piccone rompono le zolle di terra impedendo al fuoco di avanzare. / (22:46) Mollie è a letto, madida di sudore, agonizzante. / (22:51) Le luci rossastre alla finestra attirano il suo sguardo febbrile. / (23:00) Ernest, in veranda, annichilito, guarda verso il ranch. Nelle sue iridi si riflettono le fiamme.

Un'ultima menzione – e, diciamo, un più che meritato plauso entusiasta – va all'eccellente lavoro di squadra dell'edizione italiana a cura di Studio Emme, con i dialoghi della magistrale Elettra Caporello, con la direzione del maestro Rodolfo Bianchi e le voci, fra gli altri, di: Francesco Pezzulli (Ernest Burkhardt), Stefano De Sando (William King Hale) e Benedetta Ponticelli (Mollie Kyle Burkhardt). Un doppiaggio così preciso, puntuale e perfettamente coeso con l'epoca, le immagini e le emozioni dei personaggi, non poteva che conferire ulteriore valore a un'opera dalla caratura artistica di altissimo livello.

Laura Giordani, Vittorio Renzi



The Batman (2022)



Leonardo Capuzzi

The Batman è un film del 2022 diretto da Matt Reeves. Questo progetto è una nuova versione del crociato mascherato creato da Bill Finger e Bob Kane all'inizio degli anni 40. Il regista da sempre grande amante del personaggio, dopo le due versioni precedenti di Tim Burton e Christopher Nolan, crea la propria. La prima è molto più freak in base all'estetica e rielaborazione del regista e i luoghi in cui è ambientata sembrano vari palcoscenici teatrali, dove Batman e la sua nemesi vengono identificati come dei clown in senso positivo. La versione di Nolan si concentra di più sull'uomo dietro la maschera e la lotta contro i suoi demoni e quanto Bruce Wayne non riesca a liberarsi del suo alter ego. Nolan intende il suo tritico come un noir simil poliziesco. La trilogia rappresenta un percorso circolare dell'eroe. Nascita e costruzione dell'uomo e delle sue paure, presa di coscienza e autodistruzione ed infine rinascita e lascito morale.

Dopo dieci anni dalla fine della trilogia di Nolan, il regista Matt Reeves prende in mano il materiale fumettistico su Batman e lo rende unico, plasmandolo in base alla sua estetica. Omaggia in maniera ottima le due versioni precedenti legate al personaggio, ma senza emularle. Forte del successo dei suoi progetti precedenti, in particolare degli ultimi due capitoli della saga del Pianeta delle Scimmie, il regista ha carta bianca su questo progetto. A differenza delle versioni precedenti, che presentavano le origini del personaggio attraverso il racconto dell'autore, Reeves lo presenta in pompa magna senza essere ridondante e già in attività da due anni. Un'altra differenza è che Batman non viene chiamato come tale, bensì Vendetta. La città di Gotham è il terreno dove il regista posiziona i suoi personaggi, lasciandoli liberi di muoversi ed evolvere. Gotham

è pervasa da un cancro malavitoso che la sta consumando. Batman all'inizio attraverso il suo segnale acceso nel cielo prova a dare speranza ai cittadini, nonostante quest'ultimi siano diffidenti almeno per il momento e le forze di polizia non lo vedano come un alleato, ma come un giustiziere. Anche lo stesso segnale raffigurante un pipistrello viene oscurato dalla pioggia incessante, come se Gotham stesse per sprofondare all'inferno e che non vi sia ["fosse"] alcuna via di fuga. Gli unici alleati di Batman in quella melma criminale sono il commissario James Gordon ed Alfred Jane Pennyworth. Il primo è stoico e con grandi valori morali e appoggia il crociato nelle azioni che compie anche se non sempre legali. Il secondo tenta ed infine riesce a non far perdere al protagonista la retta via e la salute mentale, nonostante compaia in 2/3 sequenze in totale. Man mano che il film procede, il protagonista, anche grazie alle poche persone fidate che ha intorno capisce che deve affrontare un percorso a livello di evoluzione e migliorare la sua immagine agli occhi della città. La pellicola attinge da alcuni dei più grandi film thriller / noir della storia del cinema come ad esempio *Seven* (1995) e *Zodiac* (2007) di David Fincher, o *Scarface* (1932) di Howard Hawks, grazie allo stile di fotografia da parte di Graig Fraiser. La gamma cromatica per almeno tre quarti del film viene bilanciata dal giallo scuro ed il nero, a sottolineare il marciame presente ad ogni angolo di strada. Matt Reeves attraverso la sua regia sempre equilibrata e precisa, in quasi 3 ore di film non si lascia sfuggire alcun dettaglio. Sta allo spettatore con le successive visioni cogliere tutti gli elementi ed unire tutti i pezzi del puzzle ed avere una visione completa del contesto. La colonna sonora è composta dal maestro Michael Giacchino e il tema principale è un requiem che fa percepire la presenza del crociato mascherato come fosse un demone. Altro elemento fondamentale della soundtrack è la



canzone Something in way dei Nirvana (12esima ed ultima traccia del disco Nevermind del 1991). Questo pezzo attraverso la sua malinconia permette allo spettatore di entrare dentro la mente dell'uomo dietro la maschera e vedere ciò che sta pensando.

Durante la produzione di *The Batman*, Matt Reeves ha da subito voluto approfondire questo suo microcosmo narrativo, ponendo le basi per alcune serie televisive. Come esempio quella sul personaggio di Oswald "Oz" Cobblepot alias il Pinguino, apparso nel primo film, e co - motore della trama. E si pensava ad un altro progetto nel manicomio di Arkham, dove è presente la peggior feccia criminale di Gotham. Al momento il serial è stato cancellato e non sappiamo se verrà sviluppato in futuro. Al contrario quello sul Pinguino era ad un livello

avanzato di produzione, quando lo sciopero degli sceneggiatori e attori ha fatto la sua comparsa. Sono bastati pochi mesi per terminare le riprese e la post - produzione. Questa miniserie sarà composta da otto episodi, la cui showrunner sarà Lauren LeFranc e Matt Reeves come produttore esecutivo e supervisore. E farà da collante tra il primo e secondo film in uscita ad ottobre 2026. Non ci resta che scoprire come si evolverà il personaggio interpretato da Colin Farrell in questo nuovo progetto. Il 20 settembre torneremo in quella putrida città chiamata Gotham City. Verremo rapiti da questo seguito del film? Staremo a vedere.

Leonardo Capuzzi



Accadde 50 anni fa. 1974 - 2024 #9

L'inferno di cristallo (1974). Quando le fiamme distruggono la sete di potere degli uomini malvagi

Un cast stellare e scene spettacolari contribuirono ad eleggere *L'inferno di cristallo* miglior *disaster movie* degli anni Settanta



Lorenzo Pierazzi

L'inferno di cristallo (The Towering Inferno), tratto dai romanzi *La torre* (1973) di Richard M. Stern e *L'inferno di cristallo* (The Glass Inferno, 1974) di Thomas N. Scortia e Frank M. Robinson, rappresenta il più noto *disaster movie* degli anni Settanta, il filone cinematografico inaugurato nel 1970 da

Airport di George Seaton. Con Steve McQueen nei panni dell'eroico pompiere e Paul Newman in quello del progettista del colosso di cemento e vetro, con la presenza di un manipolo di grandi stelle hollywoodiane di contorno senza precedenti, *L'inferno di cristallo* regge ancora oggi il confronto con le pellicole che si sono succedute in questi cinquant'anni, ovvero una serie infinita di colossali catastrofici diventati una presenza fissa nelle nostre sale e nelle programmazioni delle piattaforme televisive. Con un pregio inavvicinabile: se film quali *Independence Day*, *The Day After Tomorrow* o *2012* sono caratterizzati dagli effetti speciali che si sono evoluti in questi anni, in passato ben pochi potevano essere i titoli capaci di realizzare storie drammatiche incentrate su scene spettacolari verosimili. Una di queste pellicole fu proprio *L'inferno di Cristallo*. Uscito nelle sale statunitensi il 14 dicembre 1974, costato 14 milioni di dollari, il film fece registrare un enorme successo di pubblico, guadagnando quasi 140 milioni di dollari al botteghino, 116 dei quali solo negli Stati Uniti. Diretto da John Guillermin, ottenne anche un rilevante successo di critica, tanto da aggiudicarsi tre premi Oscar

nel 1975 come miglior fotografia, miglior montaggio e miglior canzone, oltre a candidature come miglior film e miglior attore non protagonista per Fred Astaire.

Un autentico inferno

L'imprenditore James Duncan (William Holden) ha finalmente coronato il suo sogno: realizzare l'edificio più alto del mondo. La Glass Tower, questo il nome del grattacielo 138 piani per 550 metri d'altezza, è stata progettata dall'architetto Doug Roberts (Paul Newman) e troneggia sullo skyline di San Francisco. Un'opera così imponente richiede un battesimo all'altezza e per la cerimonia d'inaugurazione vengono invitate 300 personalità, tra le quali spiccano il primo cittadino Ramsay (Jack Collins) e il senatore Parker (Robert Vaughn). Se Duncan è al settimo cielo, Roberts non è affatto tranquillo che tutto andrà per il meglio. Anzi: dopo un accurato controllo si accorge che l'impianto elettrico non risponde agli standard di sicurezza poiché Roger Simmons (Richard Chamberlain), genero di Duncan e responsabile dei lavori elettrici, ha usato materiale scadente. I timori del progettista si tramutano in certezze quando il surriscaldamento di alcuni cavi provoca all'ottantunesimo piano dell'edificio, in un magazzino in cui è custodito materiale infiammabile, un tragico cortocircuito. Nonostante le avvisaglie, però, la spettacolare festa ha inizio lo stesso, mentre l'incendio divampa indisturbato nell'edificio. Ad aggravare la situazione contribuisce l'inefficienza dei rilevatori automatici del fumo e, di conseguenza, l'impianto di spegnimento non entra in funzione. Soltanto quando il personale addetto alla sicurezza nota del fumo uscire da sotto la porta del magazzino viene finalmente Roberts. L'architetto si reca quindi sul posto per un sopralluogo



insieme ad un proprio collaboratore, Will Giddings (Norman Burton) con quest'ultimo che, aperta la porta del fatidico magazzino, viene colpito da una vampata improvvisa di fuoco, ustionandolo in modo grave. Giddings morirà più tardi in ospedale, e sarà la prima vittima della serata. Roberts riferisce a Duncan dell'incendio, avvertendolo della necessità di evacuare il salone delle feste, ma questi si rifiuta di farlo, fino a quando sarà il capitano dei vigili del fuoco Mike O'Halloran (Steve McQueen) a farlo desistere e ordinarli l'immediato sgombero del palazzo. Purtroppo, le fiamme stanno iniziando ad inghiottire l'edificio: un gruppo di ospiti, ignorando le raccomandazioni della squadra di salvataggio, tenta di mettersi in salvo attraverso

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

l'ascensore ormai avvolto dalle fiamme. Per loro sarà la fine, come per Bigelow (Robert Wagner) e la sua segretaria Lorrie (Susan Flannery), che trovano la morte accecati dal fuoco. Con le successive fughe di gas, che hanno reso impraticabili anche le scale, ormai sembra non esserci più scampo per nessuno. Con l'intero edificio al buio, i superstiti trovano un'ultima ancora di salvezza nella terrazza panoramica. Dopo un tentativo fallito di salvataggio con l'impegno di un elicottero, viene allestita una teleferica che dovrebbe trasportarli dal tetto del grattacielo a quello di un edificio limitrofo. Le donne vengono salvate mentre a seguito di una colluttazione tra gli uomini, il senatore Parker cade nel vuoto e Simmonds sale sulla teleferica ma, a seguito di un'esplosione, anche lui perde la vita mentre gli altri rimangono ancora intrappolati nell'edificio. Non rimane che tentare un'ultima disperata soluzione. Roberts e O'Halloran fanno saltare i serbatoi idrici alla sommità del palazzo, che contengono quattro milioni di litri di acqua. I due minano il fondo esterno dei serbatoi e il solaio con dell'esplosivo e tornano nel salone sottostante: l'esplosione provoca un'inondazione che miete altre vittime (al termine saranno circa 200) ma alla fine l'incendio è domato.

Un regista di cassetta

Il regista de *L'inferno di cristallo* è John Guillermin. Originario di Londra, dove era nato nel 1925, è stato anche sceneggiatore e produttore spesso impegnato in film d'azione e d'avventura caratterizzati da budget elevati. Senza dimenticare il successivo *Assassino sul Nilo* (1978), *L'inferno di cristallo* e *King Kong* sono i suoi grandi successi al botteghino che hanno segnato la sua carriera. Oltre ai due campioni d'incasso, la sua filmografia composta da oltre 40 anni, iniziata nel 1949 e terminata nel 1988, comprende varie produzioni che l'hanno portato negli anni a dirigere, oltre al cast stellare de *L'inferno di cristallo*, talenti del calibro di Orson Welles e George Peppard impegnati in *Il castello di carte*, Charlton Heston (*Il pirata dell'aria*), Richard Attenborough (*Cannoni a Batasi*), Peter Ustinov e Bette Davis protagonisti proprio di *Assassino sul Nilo*, Peter Sellers (*Il generale non si arrende*, *I gangster di Piccadilly*) e Peter O'Toole in *Furto alla banca d'Inghilterra*. Nel corso della sua carriera, il regista ha anche diretto due film su Tarzan, *Il terrore corre sul fiume* e *Tarzan in India*, oltre ad una versione al femminile del personaggio di Burroughs, *Sheena, regina della giungla*, e al sequel di *Shaft*, *Shaft e i mercanti di schiavi*, anch'esso ambientato in Africa.

Due romanzi per un film

L'inferno di cristallo rappresenta un curioso esempio di come due grandi *major*, invece di farsi la guerra, abbiano deciso di collaborare. È il 1973 e si sta scatenando una vera e propria asta tra alcune delle più importanti case di produzione cinematografiche, che si contendono, prima ancora della sua uscita editoriale, i diritti del libro *The Tower* di Richard M. Stern.

In lizza ci sono la Warner Bros., la Columbia Pictures e la 20th Century Fox, che danno vita ad una disputa che innalza enormemente il prezzo per trasformare *The Tower* in un film. A vincere questa contesa economica è la Warner Bros., che si aggiudica i diritti del romanzo per una cifra superiore a 390.000 dollari. La situazione, tuttavia, non si conclude qui. Anzi, prende una piega alquanto inaspettata. Otto settimane dopo, i dirigenti della 20th Century Fox acquisiscono i diritti per realizzare la versione cinematografica del romanzo catastrofico *L'inferno di cristallo* (*The Glass Inferno*, 1974) di Thomas N. Scortia, la cui storia è piuttosto simile a quella narrata in *The Tower*. Secondo il produttore della Fox, Irwin Allen, ha "lo stesso tipo di personaggi, lo stesso luogo, la stessa storia e la stessa conclusione". Allen è molto scaltro e se i due film, trattando lo stesso tema, usciranno nello stesso anno, sa che ci sarà un enorme problema economico sia per la Warner Bros. che per la 20th Century Fox. In maniera intelligente, lo stesso Allen invita quindi l'altra *major* a sedersi allo stesso tavolo per risolvere il conflitto, portando le due case di produzione a concludere un accordo di collaborazione. La Fox e la Warner decidono così di unire i due romanzi per realizzare un unico lungometraggio, spartendosi equamente i costi di produzione e successivamente i ricchi ricavi.



Steve McQueen, Faye Dunaway e Paul Newman sul set de "L'inferno di cristallo"

I punti deboli...

Il successo di critica e di pubblico che ha da subito caratterizzato *L'inferno di cristallo*, non deve farci dimenticare quali sono i punti deboli della pellicola. Innanzitutto, la presenza di una sceneggiatura che registra una evidente mancanza di strutturazione drammaturgica che faciliti il coinvolgimento emotivo dello spettatore con le vicende dei personaggi. Allo stesso tempo, la narrazione è caratterizzata da una retorica piuttosto evidente. Frasi come "per quanto mi riguarda, potrebbe rimanere in quello stato come emblema dell'idiozia umana" pronunciate dall'architetto Roberts alla fine del film, se fanno pensare al colonnello Dax di *Orizzonti di gloria* di Stanley Kubrick che, nell'estremo tentativo di spiare la sua colpa originaria, assume il ruolo di avvocato difensore di quegli stessi soldati che aveva trattato come carne da macello, non sono supportate da una solidità



narrativa ma appaiono buttate là tanto per "appiccicare" al film una bella morale di grana grossa. La tragica fine dei cattivi che ostinatamente, fino all'ultimo, non hanno fatto niente per impedire la catastrofe, aggiunge poi un'ulteriore dose di una poco rassicurante "giustizia è fatta". *L'inferno di cristallo* è caratterizzato, inoltre, dall'assenza di una ripartizione chiara nelle due canoniche parti (come accade nel caso di altri celebri *disaster movie*), impedendo al pubblico di connettersi emotivamente con i protagonisti. La prima parte (quella che in genere precede la catastrofe), infatti, è troppo poco sviluppata, i personaggi vengono tratteggiati con poca profondità e appaiono solamente abbozzati entro qualche breve dinamica di dialogo e interazione. Durante l'incendio, la seconda parte, non proviamo quindi empatia nei loro confronti, non ci interessano le loro sorti e rimaniamo passivi, senza sentire alcuna connessione emotiva.

... e quelli di forza

Tra gli elementi chiave tipici del successo del film abbiamo la presenza di uomini che cercano di contrastare le forze della natura e la stupidità del genere umano. Le loro gesta sono sottolineate da spettacolari riprese del grattacielo dall'esterno, così come lodevoli sono le trovate narrative dell'impiego dell'elicottero o dell'esplosione con la salvifica pioggia artificiale. Il film si riscatta definitivamente ai nostri occhi trattando temi importanti come la negligenza dell'uomo e il disprezzo verso un mondo focalizzato solo sul denaro, con individui disposti a tutto pur di aumentare i propri profitti. *L'inferno di cristallo* si avvale, inoltre, di una fotografia di qualità e di effetti speciali interessanti per l'epoca. Il vero punto di forza principale del film rimane comunque aver coinvolto così tanti attori di fama internazionale nella sua realizzazione. A partire dalla coppia Paul Newman - Steve McQueen che reggono la pellicola quasi completamente sulle loro spalle. A fare da cornice alle due super-star spicca il nome di Fred Astaire (candidato per la prima volta all'Oscar come miglior attore non protagonista), ma come non citare Jennifer Jones (alla sua ultima apparizione prima del suo ritiro dalle scene cinematografiche), Faye Dunaway (bellissima ed elegante), William Holden (probabilmente il migliore del gruppo), Robert Wagner, Susan Blakely, Richard Chamberlain Robert Vaughn e O.J. Simpson (qui al suo debutto cinematografico).

Lorenzo Pierazzi

Festival

42. ValdarnoCinema Film Festival 2024 - presentazione



Marco Luceri

La 42esima edizione di ValdarnoCinema Film Festival, tenutasi l'anno scorso, ha segnato un ulteriore passo in quel progetto di profondo rinnovamento della manifestazione iniziato nel 2022, in occasione del 40esimo anniversario del festival: mantenere la tradizionale missione del festival, e cioè offrire ai giovani talenti del cinema italiano e internazionale la possibilità di far vedere i propri film fuori dai circuiti tradizionali, ma aprirsi alle contaminazioni e ai nuovi linguaggi dell'audiovisivo e più in generale delle *moving images* contemporanee. Con un unico grande obiettivo: conquistare sempre di più i giovani, sin dai bambini. Sarà con loro che apriremo, anche quest'anno, la 42esima edizione (dall'8 al 12 Ottobre al Cinema Teatro Masaccio di San Giovanni Valdarno), grazie «ValdarnoKids», la sezione mattutina che permette agli alunni delle elementari di confrontarsi con i corti d'animazione, ma non da semplici spettatori, bensì da potenziali creatori, grazie al laboratorio guidato come sempre da una professionista come Marta Vangelisti. E siamo altresì molto contenti di poter far vedere al pubblico delle scuole di secondo grado un film come *Invelle* di Simone Massi, straordinario esempio di animazione d'autore che dialoga con la storia del nostro Paese da un punto di vista inedito.

Giuria ufficiale del 42. ValdarnoCinema:

Vittorio Moroni (regista); Elisa Baldini (critica cinematografica); Lorenzo Borghini (regista)

Ed è proprio lo sguardo sul passato che si proietta sul presente, e sui suoi inciampi, le sue aporie e le sue battaglie, sì, proprio quelle, a segnare la selezione, che come sempre sarà



"La vita accanto" (2024) di Marco Tullio Giordana

divisa in lunghi e corti. A proposito, quest'anno di titoli ne sono arrivati ben 3.000 (!) da tutto il mondo, un numero così alto da richiedere uno sforzo di visione davvero ragguardevole ai componenti del comitato di selezione. I film che saranno presentati nelle prime due serate del festival (rispettivamente l'8 e il 9 Ottobre) appartengono a tre registi italiani emergenti che verranno a dialogare con il pubblico. *Non riattaccare* di Manfredi Lucibello è stato l'unico film italiano in concorso all'ultimo Festival di Torino ed è una corsa al cardiopalma lungo le strade notturne di una città, con una straordinaria Barbara Ronchi nei panni di una donna che deve salvare il proprio amore. *Vittoria* segna invece il ritorno al Valdarno della coppia Alessandro Cassigoli e Kasey Kauffman, che nel 2022 vinsero il concorso con *California*, e dal precedente film sono ripartiti per continuare a proporre la loro ispiratissima idea



San Giovanni Valdarno (Ar)

di cinema del reale; *Vittoria* sarà al festival negli stessi giorni della sua uscita in sala (ringraziamo il distributore italiano, Teodora), dopo che il film ha avuto la sua prima mondiale solo qualche settimana fa alla Mostra del Cinema di Venezia. Sempre dal Lido, dove ha vinto il Premio del pubblico alle Giornate degli Autori, arriva anche il film che sarà l'evento speciale di chiusura del festival, *Taxi Monamour* di

Ciro De Caro, che torna al Valdarno due anni dopo aver presentato il suo precedente, applauditissimo, *Giulia*: protagoniste sono due giovani donne che s'incontrano per caso in una Roma notturna e indifferente e insieme andranno alla ricerca di redenzione e libertà.



Dal locale al globale, dall'Italia al mondo: quest'anno il festival presenta una selezione di lungometraggi e numerosi cortometraggi provenienti da ogni continente, segno che la manifestazione continua a essere attrattiva dal punto di vista internazionale. Si tratta in alcuni casi di titoli molto significativi, provenienti da aree calde del mondo, come la Russia, il Medio Oriente, il Sudamerica, ma anche dall'Europa. La gran parte di questi film provengono dai festival più prestigiosi del mondo: Cannes, Venezia, Berlino, Toronto, Busan etc. e alcuni hanno anche avuto delle nomination agli Oscar. Non sarà facile per le giurie del festival scegliere i "migliori". L'ultimo sguardo lo rivolgiamo alla nostra storia, in un anno, questo 2024, che non è stato come segue a pag. successiva



"Invelle" (2023) di Simone Massi



"Taxi Monamour" (2024) di Ciro De Caro

segue da pag. precedente



tutti gli altri. Quest'anno ricorrono i 40 anni dalla morte di Enrico Berlinguer, uno degli uomini politici più stimati, rispettati e amati della storia politica italiana, la cui figura è ancora oggi un esempio di rettitudine morale, non solo per il popolo della sinistra, ma per gran parte dei cittadini. Il festival lo omaggia con la proiezione del documentario *Arrivederci Berlinguer!* (la sera del 10 Ottobre), che i registi Michele Mellara e Alessandro Rossi verranno a presentare: il 13 giugno 1984 si tennero a Roma i funerali di Berlinguer, accompagnati da più di un milione di persone: il film ricostruisce quell'evento utilizzando il materiale girato da un'equipe di registi nonché quello conservato nell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico. Rendiamo poi omaggio a un gigante del cinema nazionale e internazionale, Marco Tullio Giordana, a cui verrà assegnato il Premio Marzocco alla Carriera. Il regista milanese, l'autore amatissimo di autentici cult come *La meglio gioventù* e *I cento passi*, torna al festival (dove era stato quasi 30 anni fa, nel 1995, per *Pasolini - Un delitto italiano*) per presentare al pubblico il suo ultimo film, *La vita accanto* (la sera dell'11 Ottobre), un raffinato e oscuro dramma borghese ambientato nella Vicenza degli anni '80-'90, in cui la musica segna il tempo delle ossessioni e il riscatto dei personaggi. E così il cerchio si chiude.

Marco Luceri

Direttore artistico

www.valdarnocinemafilmfestival.itinfo@valdarnocinemafilmfestival.it

8 -12 ottobre 2024

Cinema Teatro Masaccio

Via Giosuè Borsi, 1, 52027 San Giovanni Valdarno

Diari di Cineclub | media partner

Il Comitato Organizzatore della 42. Edizione ValdarnoCinema

ringrazia il Comitato di preselezione delle 3.000 opere provenienti da tutto il mondo, un numero così alto da richiedere uno sforzo di visione davvero ragguardevole. Ecco i nomi: Francesco Capuano, Marta Mancino, Tonino Mannella, Ivana Olivares, Carmen Marinacci, Tomas Borgogni, Jlenia Leotta, Carlo Menicatti, Giuseppe D'Orsi, Pino Polcaro.

I nominati riceveranno una pergamena come riconoscimento del loro volontario e qualificato impegno

Giuria Premio collaterale Diari di Cineclub 42. edizione ValdarnoCinema 2024

Premio Diari di Cineclub assegnato al miglior film a giudizio di una giuria di qualità nominata dalla direzione del periodico

Nel ringraziare il Comitato Organizzatore della 42. Edizione per l'opportunità, vi presentiamo la nostra giuria:



Anna Barenghi

Laureata in Cinema Teatro e Produzione multimediale a Pisa, ha scritto per ETS, «Bianco & Nero», «Sciami», «Il Grido», EuropaCinema e Mediateca Regionale Toscana. Ha lavorato in RAI per programmi di cultura e spettacolo e dal 2020 è Responsabile della Biblioteca Villino Corsini - Villa Pamphilj di Roma Capitale.



Antonio Vladimir Marino

Regista, traduttore di lingua russa, avvocato penalista, membro dell'Associazione Maksim Gor'kij di Napoli (già Italia - Urss), curatore del podcast "Schegge di cinema russo e sovietico" su DdCR | Diari di Cineclub Radio.



Roberto Lasagna

Saggista, psicologo e critico cinematografico, direttore artistico, con Giorgio Simonelli, del Festival Adelio Ferrero Cinema e Critica. Ha pubblicato oltre trenta libri, alcuni dei quali tradotti anche in altri paesi, dedicati a Scorsese, Cimino, Spielberg, Moretti, Argento, Kubrick, Loach, Von Trier, Pacino, Lorre, Williams, Lanthimos, Cronenberg e tanti altri grandi del cinema.

VALDARNO
CINEMA
FILM FESTIVAL

8 - 12 October 2024

Cinema Teatro Masaccio - San Giovanni Valdarno

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #23

Il personaggio del mese: Tim Burton



Barbara Taglioni

Sul Red Carpet all'apertura del 24° Festival del Cinema di Venezia Timothy Walter Burton, detto Tim, regista, sceneggiatore, produttore cinematografico, scrittore, animatore e disegnatore statunitense, è arrivato mano nella mano insieme all'attrice Monica Bellucci

per presentare la sua ultima fatica dal titolo *Beetlejuice Beetlejuice* catalizzando l'attenzione dei Media. È riuscito così in un attimo ad abbattere la cortina d'ombra che l'ha circondato negli ultimi anni, dichiarandosi anche molto soddisfatto del ruolo raggiunto nella settima arte. Il suo stile cupo eccentrico e contorto, per cui è stato coniato anche il termine *burtoniano*, definito sofisticato e assolutamente inconfondibile, noto per l'attenzione ai dettagli e per il perfezionismo maniacale, talvolta incentrato su temi quali l'emarginazione e la solitudine, è contaminato dalle atmosfere espressioniste dei classici dell'horror del passato con ambientazioni spesso fiabesche e gotiche. I suoi progetti presentano tematiche spesso riprese e sono accomunati da tinte dark e cupe, un mix tra il punk e il kitsch, un connubio tra vita e morte, realtà e fantasia, ma tra mostro e uomo. La sua non è stata una vita facile, segnata soprattutto agli inizi, da genitori un po' particolari, che decide di lasciare a soli 12 anni per vivere con la nonna. Suo padre e sua madre interpretavano l'educazione e la disciplina piuttosto stranamente. Per motivi non propriamente chiari, avevano pensato per esempio di murare le grandi finestre della camera che davano sul giardino di casa, costringendo il piccolo Tim ad arrampicarsi sulla scrivania per raggiungere un'altra piccola finestra che gli permettesse di vedere fuori. Da ragazzo si è sempre definito un solitario, non aveva amici e aveva difficoltà ad entrare in contatto con altre persone, in particolare con le ragazze. Nonostante fosse riconosciuto un ragazzo piuttosto normale, con voti superiori alla media e che giocava nella squadra di pallanuoto della scuola, Tim Burton descrive la sua infanzia come un *inferno privato* che lo ha fatto crescere in maniera estremamente solitaria con la sensazione di sentirsi un estraneo anche a se stesso. Egli stesso ha dichiarato: *Penso che la*

sensazione di solitudine o di essere un estraneo, per chi l'ha provata, sia un qualcosa che non ti lascia mai del tutto. Si può essere felici, avere successo, essere circondato da amici e persone, ma quella sensazione rimane comunque dentro di te. I suoi film sono dunque, come spesso accade, il risultato di un vissuto faticoso inevitabilmente riversato nelle trame dei suoi film, trasformandosi anche in una sorta di terapia che lo ha reso unico, inimitabile, misterioso ma anche iconico oltre ogni paragone, amato in tutto il mondo da intere generazioni che con lui, hanno conosciuto un universo fatto di oscurità ma anche leggerezza, di meraviglie visive e sensibilità narrativa. Tim è un uomo oscuro illuminato dalla fantasia di quel ragazzino che viveva un'esistenza da emarginato, che si considerava diverso da tutti gli altri che ha lasciato i genitori non sentendosi

compreso, amato. Una dimensione perfettamente rappresentata nel suo lungometraggio forse più leggendario ed iconico: *Edward Mani di Forbice*: la storia di un uomo che non può amare, che quando tocca qualcuno taglia e ferisce, eppure è anche capace di essere un grande artista. Le cicatrici della difficile esistenza e del carattere spigoloso e contorto sono ben visibili nella sua grafia. Ad un primo sguardo, il campione esaminato rivela forme grandi, disuguali, angolose, oscure, che si agitano con un certo tormento sul rigo. Fanno pensare ad un soggetto che non passa inosservato, ma che porta con sé una disarmonia e un disagio interiore non ancora risolti (*grande, disuguale, angolosa, intricata, acuminazioni, scarso spazio tra parole*). Una scrittura che appartiene a un carattere che vuole essere vincente, che desidera trovare la propria identità attraverso la realizzazione di obiettivi ambiziosi e che mal sopporta gli insuccessi e le frustrazioni a cui può reagire in modo ribelle e trasgressivo oppure rifugiandosi con l'inesauribile fantasia di cui è dotato, in altri mondi per potersi esprimere al meglio (*tracce falliche e di temperamento Sanguigno*). Intellettualmente molto vivace (*ricombinazioni, pences*) e fortemente emotivo (*disuguaglianze diffuse*), quando le circostanze lo richiedono riesce anche a nascondere i propri disagi interiori dietro una calma e un distacco solo apparenti. L'esigenza di mettere ordine all'antico tumulto lo spinge verso il perfezionismo, che ricerca in modo maniacale (cenni di movimento effervescente). È combattivo, testardo, focoso, sensibile, nervoso, anche aspro e sprezzante, con una forte coscienza professionale, in lotta contro lo scoraggiamento che provoca dispersione di energie. Desidera l'indipendenza ma al tempo stesso è affettivamente immaturo e dipendente dall'ambiente che lo circonda (*stretta, prolungata alto/basso, angolosa, ascendente, gesti fetali, finali brevi*). La Firma, omogenea al testo, anch'essa aspra, oscura, acuminata e agitata, con grandi maiuscole, completa il quadro di una personalità complessa, con forti spinte affermative, con perenni conflitti e difficoltà nell'adattamento all'altro in cui, seppur a duro prezzo, l'intelligenza e la profondità di pensiero ne risultano arricchite sfociando in un originalissimo, allusivo e simbolico equilibrio creativo per la gioia del suo vasto pubblico.



Tim Burton (1958)



Grafia di Tim Burton



Firma di Tim Burton

Barbara Taglioni

Agatha Christie non solo in... giallo



Maria Rosaria Perilli

Quando pensiamo ad Agatha Christie viene fuori un'immagine piuttosto banale: la signora inglese di mezz'età tutta intenta a sfornare gialli seduta al suo tavolino da lavoro. Forse perché l'abbiamo vista e rivista in quella posa su parecchie foto al punto da trarne un'idea abbastanza fuorviante.

Innanzitutto la Christie era disgrafica (la disgrafia è un disturbo specifico della scrittura nella riproduzione di segni alfabetici e numerici) quindi ha dettato a voce la maggior parte delle sue opere, e inoltre veniva colta dall'ispirazione ovunque, e senza dubbio la stanza da bagno era quella che le faceva arde di più l'estro. Parecchi delitti sono infatti stati progettati mentre se ne stava in ammollo nell'acqua calda della sua bella vasca con rifiniture in mogano, mentre mangiava mele e sorseggiava un buon tè. Scrittrice inglese fra le più tradotte al mondo – pare sia seconda solo a William Shakespeare – Agatha Mary Clarissa Miller nacque a Torquay, nel Devon, il 15 settembre 1890 da una famiglia dell'alta borghesia. Durante gli anni della guerra lavorò come infermiera volontaria per dare supporto ai feriti e in questa circostanza conobbe il giovane ufficiale di artiglieria Archibald Christie che in seguito sposò adottandone il cognome e dal quale ebbe la sua unica figlia, Rosalind Margaret. Archibald Christie non restò però l'unico amore della scrittrice che, tradita dal marito per la bella Nancy Neele, convolerà a nozze nel 1930 con il professore di archeologia Max Mallowan. Legato al suo primo matrimonio, anzi, alla richiesta di divorzio da parte del marito, fu il caso che coinvolse stampa, opinione pubblica e forze dell'ordine. In quella circostanza, datata dicembre 1926, la Christie sparì nel nulla e venne ritrovata soltanto dieci giorni dopo presso lo Swan Hydropathic Hotel, uno stabilimento termale a Harrogate, nello Yorkshire. Si era registrata come "signora Neele", ossia col cognome dell'amante del marito. Tra le varie ipotesi sulle cause dell'episodio c'è chi suggerisce un tentativo di incastare il marito per omicidio, ed è appunto una situazione molto conosciuta e che le si addiceva, ammantandosi di giallo, benché lei non ne abbia lasciato traccia nella sua biografia. Meno conosciuta, o forse per niente, è che con lo stesso Archie, Agatha condivideva la passione per il surf, sport nel quale era diventata abilissima dopo aver imparato a praticarlo durante una vacanza alle Hawaii, cosa allora impensabile per una donna e infatti la Christie è stata la prima europea a stare in piedi su una tavola da surf cavalcando onde giganti un po' in tutto il mondo. E fra gialli e originali, almeno a quel tempo, attività fisiche la nostra autrice veniva anche invitata a cena a Buckingham Palace. Una roba intima e quindi

adatta alla scrittrice che, proprio a causa della sua ben nota riservatezza, mal sopportava la folla, i ricevimenti e le persone che parlavano a voce alta. La regina Elisabetta amava leggere i romanzi di Agatha Christie e non ne ha mai fatto mistero: tutti i libri della grande autrice britannica erano raccolti nella splendida libreria di Windsor, e incontratesi di persona le due chiacchierarono vivacemente per l'intera serata, scoprirono una profonda affinità e inventarono amiche, tanto che nel 1971 Elisabetta II decise di nominare Agatha Christie Dame dell'Ordine dell'Impero Britannico. Non crediamo invece che a Windsor si trovino anche i libri scritti da Mary Westmacott, o almeno che *The Queen* amasse leggerli, in merito non ci sono notizie. Ma se Elisabetta avesse saputo chi si celava sotto questo pseudonimo, forse almeno una sfogliatina l'avrebbe data. Infatti a un certo punto lady Christie, stufa di scrivere polizieschi, utilizzò un *nom de plume* – Mary era il suo secondo nome, mentre Westmacott era il cognome di un lontano parente – rimasto segreto per quasi vent'anni, per scrivere sei romanzi rosa. Tutt'altra cosa, e alquanto inaspettata dalla creatrice di *C'è un cadavere in libreria*, *Dieci piccoli indiani*, *Poirot sul Nilo*, *L'assassinio di Roger Ackroyd*, *Un delitto avrà luogo*, *Poirot a Styles Court*, *Istantanea di un delitto* e *Assassinio sull'Orient Express*, questo in parte scritto nella stanza 411, oggi "Agatha Christie Room", del Pera Palace Hotel, albergo storico di Istanbul. La Christie, non dimentichiamolo, viaggiò davvero sull'Orient Express, per la prima volta nel 1928. Inizialmente aveva intenzione di recarsi ai Caraibi, ma cambiò destinazione dopo aver cenato con dei conoscenti che vivevano a Baghdad. Inoltre è stata lei stessa a ideare il cosiddetto Murder Party, che noi tutti conosciamo. Per divertire gli amici, sfidandoli a scoprire il colpevole, era infatti solita mettere in scena un finto delitto

in una locanda nello Yorkshire dove tuttora ogni fine settimana viene riproposto il gioco di ruolo. Questa "caccia all'assassino" è proprio alla base della trama del romanzo *La saga del delitto*, dove Poirot si troverà, durante una di tali giocose rappresentazioni, a indagare su un cadavere. Non finto, stavolta... E a proposito di gialli non è un segreto che, tra i suoi, la Christie odiasse *Il mistero del treno azzurro*, creato per esigenze di contratto e non per propria ispirazione, tanto da definirlo: «Il peggior libro che abbia mai scritto». Il suo preferito era invece *Testimone d'accusa*, giallo giudiziario sotto forma di racconto, e considerava la relativa trasposizione cinematografica del 1957, con la regia di Billy Wilder e la superlativa interpretazione di Marlene Dietrich



Agatha Christie (1890-1976)

e Tyrone Power, la migliore mai tratta da una sua opera. Quindi anche surfista, scrittrice di romanzi rosa, amica della regina e ideatrice di serate ludiche. Amava i cani, la musica classica – Wagner in *primis* – e il colore verde. Il suo fiore preferito era il mughetto e il suo "maestro" Arthur Conan Doyle. È bene dunque lasciar da parte le linee stereotipe di immagini che la vedono solo un poco appesantita e molto concentrata per ritrovarla nella

sua interezza di donna non solo "in giallo". Comunque, siccome questo è il colore di lei che più appassiona (i rosa non hanno avuto per niente la stessa fortuna), è bene conoscere anche l'articolo pubblicato su "The Guardian", dove si afferma che esista addirittura un algoritmo grazie al quale si riuscirebbe a scoprire l'assassino nei romanzi della Christie e che un gruppo di ricercatori britannici sostiene di possedere, grazie a esso, la chiave di ogni mistero. E allora lo lasciamo qui: $k(r, \delta, \theta, c) = f\{rk + \delta + \theta\{P, M\}, c\} (3 \geq 4.5)$ per chi volesse provarci. Augurandogli la migliore fortuna.

Maria Rosaria Perilli



"Testimone d'accusa" (1957) di Billy Wilder

Serata d'Amore e d'Anarchia



Norma Santi

Serata intensa quella del 7 settembre allo Spazio anarchico 19 Luglio a Roma in via Rocco da Cesinale 16,18 a Garbatella con il concerto dei Montelupo - il Canzoniere anarchico. L'evento musicale è stato aperto da Alessio Castelli Marino, giovane cantautore, proveniente dal punk, che ha presentato una breve selezione di brani tratti dal suo album *Menarca*, 2024. Affiancato alla chitarra dall'altrettanto talentuoso musicista Lorenzo Mastromartino, le sue ballate con l'armonica sono un omaggio a coloro che si ribellano, i versi restituiscono la cruda realtà dimenticata con storie di "amore e odio a 6 corde".

La partecipazione del pubblico ha superato le previsioni e, sfidando il caldo torrido, è intervenuto numeroso per dare voce e gambe, cantare e danzare sulle note, le parole dei canti e degli inni proposti. Il progetto dei Montelupo è nato nel 2012 ed è stato volto all'ammodernamento degli arrangiamenti del Canzoniere anarchico senza depauperare la tradizione. La loro ricerca ha esaltato ancora una volta l'impeto della musica popolare che restituisce il racconto di fatti storici, sollevazioni popolari, tirannicidi, di affamatori di popolo ma anche di idee, coraggio e azioni. Il repertorio del 7 settembre è stato selezionato e tratto quindi dall'album (formato CD) del 2014 dal titolo il Canzoniere anarchico, pubblicato da Goodfellas ed è il risultato della ricerca filologica e musicale dei brani arricchita dall'intervento di Franco Schirone appassionato e attento autore di numerosi saggi storici, tra cui *Il Canto Anarchico* edito nel 2009 dalla casa editrice di Milano Zeroincondotta. Franco ha scritto una nota per ogni traccia dell'album ed emerge così che il ritornello di *Dimmi bel Giovine*, cantato fino a quel momento da intere generazioni, non era aderente all'originale. Il Canzoniere anarchico dei Montelupo del 2014 ha restituito la versione originaria di questo canto diffuso dal 1873 su fogli volanti da Francesco Bertelli nelle piazze toscane col titolo *Esame d'ammissione del volontario alla Comune di*

Parigi. «Il canto che oggi conosciamo e più volte pubblicato», scrive Schirone, «non è che

SABATO 7 SETTEMBRE
CONTRO LO SGOMBERO DELLO SPAZIO ANARCHICO 19 LUGLIO

MONTELUPO

IL CANZONIERE ANARCHICO

(A) SOTTOSCRIZIONE LIBERA
ALLO SPAZIO ANARCHICO 19 LUGLIO VIA ROCCO DA CESINALE 16.18 - METRO B - GARBATELLA
GRUPPO ANARCHICO C.CAFIERO FAI ROMA



una piccola parte dell'originale che comprende 22 strofe. Ma ciò che più conta, per contenuto e coerenza libertaria, è il seguente refrain molto diverso da quello che la tradizione orale ci ha tramandato, e che giustamente gli autori di questo CD hanno per la prima volta voluto incidere: «La casa è di chi l'abita/un ladro chi l'ignora / La terra pei filosofi/è di chi la lavora». I Montelupo hanno musicato per la prima volta il *Canto della Vendetta*. «Il testo», scrive Schirone, «risale a fine Ottocento ma viene pubblicato a New York nel 1924 a cura degli anarchici esuli. È un inno alla lotta quotidiana coi valori del Primo Maggio, giornata di lotta rivoluzionaria, non certamente «festa» del lavoro: una lotta quotidiana per la redenzione umana e la fine della schiavitù salariale». Franco

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Schirone ci annuncia che è in lavorazione la nuova edizione de *Il Canto anarchico*, ed. Zeroincondotta e che verrà ristampato a breve per la terza volta dalla prima del 2009.

Un interessante lavoro filologico e sonoro, dunque, di brani scritti da Pietro Gori che hanno attraversato tutto il XIX e XX secolo. Gli stornelli d'esilio, *Sante Caserio*, *Amore ribelle* e *Addio Lugano bella* tanto per citare alcuni titoli. Non sono mancati *l'Inno del sangue* dedicato al feroce monarchico Bava a *Figli della plebe*, dall'*Inno della rivolta* all'*Inno individualista* dedicato a Gaetano Bresci e il *Canto dei Malfattori*, *Il galeone*, e pure gli splendidi canti anticlericali come *La stazione di Monza*, *Bevi compagno bevi*. Ovviamente c'è *La ballata del Pinelli* con la ricostruzione di quello che accadde la notte tra il 15 e 16 dicembre 1969 quando nella questura di Milano il ferroviere anarchico ed ex staffetta partigiana tra le Brigate Bruzzi-Malatesta, durante un fermo illegale,



Gaetano Bresci, ucciso nel carcere dell'isola di Santo Stefano, 22 maggio 1901

fu assassinato e gettato dalla finestra mentre veniva interrogato.

Ancora grande successo per il brano di *Lupin III* che sfuma nel *Quando l'anarchia verrà*. Non sono mancati i brani tratti da autorevoli colonne sonore scritte per il cinema quali *Canzone arrabbiata*, composta da Nino Rota e cantata da Anna Melato per il film *d'amore e d'anarchia - Ovvero "Stamattina alle 10 in via dei Fiori nella nota casa di tolleranza..."*, regia di Lina Wertmüller del 1973. Si è alzata una certa emozione quando sono partiti i versi del canto: "Marciavamo con l'anima in spalla/nelle tenebre lassù/ ma la lotta per la nostra libertà/ il cammino ci illuminerà/Non sapevo qual era il tuo nome/neanche il mio potevo dir/il tuo nome di battaglia era Pinin/ed io ero Sandokan." Anche qua non è stata risparmiata la citazione filmica scegliendo un brano composto da Armando Trovajoli per il film *C'eravamo tanto amati*, regia di Ettore Scola del 1974. Lo Spazio



anarchico 19 Luglio, infatti, è a pochi passi da piazza Sauli, la scuola Cesare Battisti, luogo in cui è ambientata la scena del film con questa canzone in cui i protagonisti della resistenza partigiana si incontrano, dopo una decina di anni dalla liberazione dal nazifascismo, durante un presidio per l'iscrizione a scuola dei figli. L'interpretazione dei Montelupo con la chitarra battente di Eric Caldironi, il violino melodioso di Lavinia Mancusi, il ritmo calzante della fisarmonica di Alessandro Marinelli e la voce inebriante di Daniele Coccia ha inondato lo spazio interno ed esterno dello Spazio anarchico 19 Luglio, un attraversamento orizzontale che, unito all'accompagnamento corale e all'onda danzante del pubblico, ha restituito un'importante e partecipata esperienza culturale e artistica collettiva ricca di contenuti, stimoli alla conoscenza in sintonia con le differenze dei corpi e delle sonorità in movimento. L'evento culturale si è svolto a sottoscrizione libera a sostegno delle spese straordinarie da sostenere a causa delle minacce di sgombero perpetrate dalla dirigenza politica di Ater Roma (ex IACP, istituto autonomo case popula-



ri) ente della Regione Lazio che gestisce una parte del patrimonio del Comune di Roma. L'attuale dirigenza appartenente al partito Fratelli d'Italia, insediata nel mese di Luglio 2023, ha attivato numerose interruzioni al

percorso di regolarizzazione in atto. Un percorso basato su circolari e sanatorie emesse dall'ente stesso con i cosiddetti piani di rientro. Emergono nell'attuale cronaca le speculazioni private e i numerosi finanziamenti alle fondazioni, alle società, alle associazioni di estrema destra che si fregiano di simboli e contenuti propri del Partito fascista.

Lo Spazio anarchico 19 Luglio, in continuità con le attività del Gruppo anarchico C. Cafiero, nato nel 1945 a Garbatella non attinge da finanziamenti pubblici, ha rimesso in piedi a proprie



spese e dalle macerie, un locale di poco più di 100 metri quadri, abbandonato da oltre venticinque anni. Il gruppo ha dato maggiore spazio e voce ad un progetto di biblioteca popolare dedicata a Fabio Iacopucci, di archivio anarchico e lo Spazio è stato condiviso anche per i convegni, le conferenze, le presentazioni di libri, le iniziative teatrali, musicali e cinematografiche, la diffusione di stampa ed editoria libertaria e anarchica in diverse lingue, i progetti di solidarietà locali e internazionali, i laboratori di pedagogia libertaria, le assemblee di condominio, i laboratori artistici, le mostre d'arte, i mercatini del dono e del baratto, gli sportelli solidali e sindacali, le interviste eccetera. È stato luogo di ricerca aperto al quartiere frequentato anche da studiosi e laureandi. Oltre a conservare libri e documenti appartenenti o donate al Gruppo Cafiero, lo Spazio Anarchico 19 Luglio, sta ospitando nella sua biblioteca fondi appartenenti anche a collezioni private di più recente datazione. Lo Spazio anarchico 19 Luglio e il Gruppo anarchico C. Cafiero hanno ricevuto numerose e appassionate manifestazioni di solidarietà locali, nazionali e internazionali in questi mesi compresa la Catena musicale del 2 giugno 2024 e di certo il concerto del 7 settembre 2024 ha forgiato e ci ha restituito l'immagine di una marea solidale che gorgoglia, ondeggia e sale.

Norma Santi

(Roma, 1967) artista visuale contemporanea, opera in Italia e all'estero. Attivista libertaria, studiosa di anarchismo sociale, ecologismo e tematiche di genere.

L'uomo che ride. E Victor Hugo inventò il joker



Fabio Massimo Penna

Esistono romanzi che godono di una vita nell'immaginario collettivo che va' al di là del loro valore letterario. A questo genere di opere appartiene *L'uomo che ride* (1869) di Victor Hugo, romanzo non eccelso, lontano anni

luce da *I miserabili* (1862) e da *Notre-Dame de Paris* (1831), che deve la sua notorietà al personaggio dei fumetti e del cinema Joker. Il protagonista del romanzo di Hugo, un uomo con un sorriso tragico perennemente stampato sul volto, arriva al fumetto di Batman attraverso la mediazione del film, tratto dall'omonimo romanzo, *L'uomo che ride* (1928) di Paul Leni. Il protagonista, interpretato da Conrad Veidt, con il suo ghigno terribile, lascia una traccia indelebile nella mente del pubblico e della critica. Il sorriso di Gwynplaine, oltre a consegnare Veidt alla storia del cinema, ha una grande influenza sugli artisti dell'epoca. Anche il creatore di Batman, Bob Kane, subisce il fascino del personaggio di Hugo nel momento in cui deve inventare un nemico degno dell'uomo-pipistrello. Dall'Inghilterra di inizio Settecento alla Gotham City del Ventesimo secolo il passo è breve. Nell'opera letteraria Gwynplaine è un bambino che, dopo essere stato rapito da un gruppo di fuorilegge definiti "comprachicos", viene sottoposto a un intervento chirurgico che lo trasforma in un fenomeno da baraccone incidendogli sul volto un ghigno permanente. Il

bambino conduce una vita da girovago spostandosi su di un carrozzone per le varie piazze delle città inglesi, insieme all'imprenditore-filosofo Ursus, il cane Homo e la splendida fanciulla non vedente Dea. Il romanzo racconta anche l'evoluzione di un sentimento delicato: "il ripugnante Gwynplaine e la bellissima fanciulla (Dea) si amano. È un amore totale, che può esistere solo perché le tenebre in cui la fanciulla è immersa nascondono l'aspetto orrendo di Gwynplaine" (Claudio Melolesi e Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo del primo Ottocento*, Gius. Laterza & figli, Roma-Bari, 1991). Hugo in questo romanzo non fa mancare neanche il "coup de theatre" dell'agnizione. Grazie al ritrovamento di un documento disperso in un naufragio si scopre che Gwynplaine è figlio di un "pari d'Inghilterra", titolo nobiliare che dava il diritto di accedere alla Camera dei lord. Eccitato dall'inattesa situazione l'uomo si dedica alla vita da dandy abbandonando e dimenticando Dea, Ursus e Homo. Da buon melodramma che si rispetti



"L'uomo che ride" (1928) di Paul Leni

reale perché 'il brutto vi esiste accanto al bello, il deforme accanto al grazioso, il grottesco sul rovescio del sublime, il male col bene, l'ombra con la luce', (Marvin Carlson, *Teorie del teatro*, Il mulino, Bologna, 1988). Non mancano nella produzione del grande letterato di Besancon testi polemici come *Napoleone il piccolo* (1852), opera che ridicolizza la figura di Napoleone III. Un vasto mondo, quello di Victor Hugo, nel quale si ritaglia un suo piccolo spazio il tragico sorriso di Gwynplaine, genitore del futuro Joker.

Fabio Massimo Penna



L'uomo che ride finisce con il protagonista che torna dalla sua bella, giusto in tempo per vederla morire a causa di una malattia incurabile. Sconvolto Gwynplaine si suicida. Un finale da melodramma lacrimoso che abbassa il livello di un'opera basata sull'originale invenzione del doloroso e beffardo ghigno di Gwynplaine/Joker. Non è certo il mediocre *L'uomo che ride* a decretare la fama di Victor Hugo, uno scrittore ai cui funerali nazionali parteciparono due milioni di persone. Oltre ai già citati *I miserabili* e *Notre-Dame de Paris*, Hugo ha lasciato importanti opere drammatiche quali *Cromwell* (1827), *Marion de Lorme* (1829), *Hernani* (1830), *Le roi s'amuse* (1832), *Lucrece Borgia* (1833), *Ruy Blas* (1838). La prefazione al *Cromwell* costituisce una pietra miliare nella teoria teatrale. Hugo riconosce l'importanza nell'epoca moderna del grottesco: "L'arte classica riconosceva come propria solo la sfera dell'armonioso e del bello, ma il cristianesimo costrinse il poeta ad occuparsi della verità complessiva del



Sergio Leone e Clint Eastwood, una collaborazione artistica che ha fatto la storia



Roberto Lasagna

Clint Eastwood si trova impegnato sul set de *Gli uomini della prateria* (*Rawhide*, 1959-1966) quando, nel 1964, riceve dall'Europa la proposta di interpretare un film western dal titolo *The Magnificent Stranger*. Si tratta

di una produzione italo-tedesco spagnola da girare in Almeria. Ne sarà regista l'italiano Sergio Leone. La sceneggiatura attira l'attenzione di Eastwood, scettico che dall'Europa potranno originare film western realistici. Il progetto, che fa cambiare idea all'attore, si propone come l'adattamento di una vicenda già portata sullo schermo da Akira Kurosawa con il titolo *La sfida del samurai* (*Yojimbo*, 1961). L'idea, inoltre, conosce un precedente fortunato: appena qualche anno prima da un altro film del regista giapponese venne tratto un western di grande successo commerciale, *I magnifici sette* (*The Magnificent Seven*, 1960) che contribuì all'affermazione di Charles Bronson, Steve McQueen e James Coburn. Durante i primi anni Sessanta, il cinema italiano entra in un periodo di grosse trasformazioni, tra le spinte di alcuni autori in grado di dare grande fama e vitalità alla produzione nazionale e al mutamento dei costumi che i film cercano di intercettare decretando lo sconvolgimento dei filoni prediletti sino a qualche anno prima.

Il cinema popolare accoglie l'idea di dare nuovo fermento all'immaginario importando e ricalcando il western, il cui sapore di classicità può permettere innumerevoli varianti. Sergio Leone, il cui precedente e primo film intitolato *Il colosso di Rodi* (1961) aveva avuto tra i suoi collaboratori due futuri esponenti del neonato western all'italiana (Michele Lupo in qualità di assistente alla regia e Duccio Tessari in veste di sceneggiatore insieme a Ennio De Contini e altri), nel tentativo di riportare l'America al suo esemplare splendore concepisce il progetto di un film a basso budget, motivato anche dal recente successo arriso ai film western ispirati ai romanzi di Karl May e prodotti in Germania e in Jugoslavia (titoli come *Il tesoro del lago d'argento* - *Treasure of the Silver Lake* o *Der Schatz im Silbersee* - 1962 e *La valle dei lunghi coltelli* - *Winnetou - 1. Teil*, 1963 - che compongono una saga di lungometraggi molto apprezzati e interpretati in Europa dall'attore americano Lex Barker, celebre Tarzan del

grande schermo). La considerazione che Leone ha del western americano è altissima: un lungo ricordo di giovinezza, quando numerosi film western rallegravano le sue giornate trascorse al cinema, rinvigorate dalla raffigurazione del mito americano senza macchia. Durante i primi anni Sessanta, i western italiani realizzati da altri registi lasciano Leone interdetto, ma l'idea di realizzarne un giorno uno tutto suo non abbandona il regista. Quando arriva la proposta della Jolly Film, Leone rispolvera un suo progetto e si dimostra pronto: qualcuno vuole un western nuovo e Leone intende ispirarsi all'Iliade di Omero, come all'origine di tutto, di ogni racconto e della storia umana.

In quel periodo la Jolly Film sta producendo anche un altro western, *Le pistole non discutono* di Mario Caiano. Per la casa di produzione quello di Leone è pertanto il film di seconda

venticinque mila richiesti da Coburn e ancora di più da Fonda).

Eastwood si ritrova quindi scritturato per il ruolo di protagonista del film che intanto ha un titolo: *Per un pugno di dollari*. L'attore americano ha trentatré anni, è simpatico e collaborativo, sul set si ritrova in piena sintonia con Leone.

"All'epoca io non parlavo una parola d'italiano e Sergio non parlava una parola d'inglese. Ci capivamo a gesti. Abbiamo parlato di cinema, ho incontrato la sua famiglia. Ma eravamo concentrati sul film". E nel film Eastwood è chiamato a interpretare un cinico e imperturbabile anti-eroe che appare molto diverso dai personaggi western classici.

Pur non conoscendo nulla del suo passato, lo spettatore è colpito dalla sua singolare presenza di osservatore interno alla scena, da una vena laconica e dal particolare senso di

giustizia che lo eleva rispetto ai brutali ceffi che incontra nel suo cammino. Sia per lo stile innovativo di Leone, sia per le caratteristiche salienti di un personaggio che grazie all'interpretazione di Eastwood assesta un nuovo paladino nell'immaginario western, *Per un pugno di dollari* è tutto dalla parte del pistolero spietato nonché osservatore laconico Joe (così viene battezzato l'uomo senza nome dal campanaro di San Miguel, ma il personaggio non si è mai presentato).

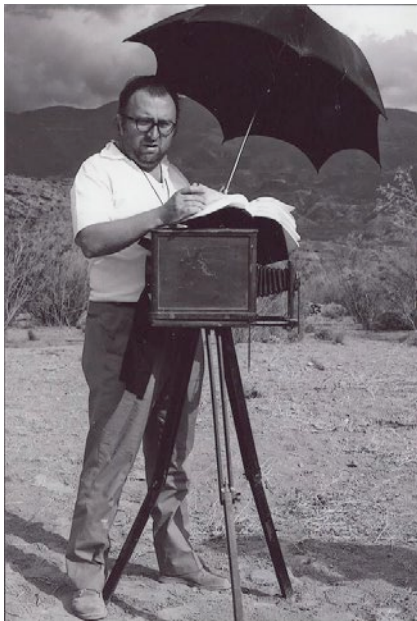
È un risoluto e silenzioso anti-eroe che, come un felino, appare magicamente nel Sudovest americano,

universo che i titoli di testa disegnati anticipano con luminosi toni grafici. La scena è un luogo di omicidi e oppressioni: Sant Miguel, cittadina al confine tra Stati Uniti e Messico soggiogata dal monopolio di due famiglie, i Rojo e i Baxter, che commerciano rispettivamente in alcol e in armi.

In questo orizzonte ruvido e aspro si staglia, anche attraverso l'incendere dell'uomo senza nome/Eastwood, l'omaggio di Sergio Leone a due autori lontanissimi nel tempo e nello spazio.

Si tratta di George Stevens e Carlo Goldoni, primi "padri" di un personaggio che Leone vuole ispirato al western classico e alla commedia dell'arte, perché, come Alan Ladd ne *Il cavaliere della valle solitaria* (*Shane*, 1953), il personaggio di Eastwood non ha origini note, ma se il primo aiutava per fede altruista un padre

segue a pag. successiva



scelta. Ma la circostanza non demotiva il giovane regista italiano il quale, figlio del regista Roberto Roberti, respira aria di cinema sin da bambino e pensa abitualmente in grande mettendosi alla prova con una dedizione certosina.

Per il suo western la predilezione va a James Coburn, che gli piacerebbe avere come interprete protagonista. Leone ha ammirato Coburn, dall'aspetto asciutto nonché silenzioso e svelto di mano, sia ne *I magnifici sette* sia ne *La grande fuga* (*The Great Escape*, 1963), due titoli di John Sturges in lui l'attore si annuncia perfetto per il ruolo del bounty killer. Anche Henry Fonda è tra i paladini che Leone vorrebbe come protagonista del suo film, ma saranno i limiti di budget a dirottare la scelta su un attore che si sta affacciando grazie alla televisione: Clint Eastwood, dotato del giusto aspetto per il ruolo e in quel momento in grado di ottenere la parte costando meno degli illustri colleghi (quindici mila dollari contro i

¹ Ilaria Costabile, "Sergio Leone ha cambiato il western, mi ha insegnato ad essere un attore migliore", <https://www.fanpage.it/>, 18 ottobre 2022

segue da pag. precedente

a ribellarsi a una banda di terribili prepotenti, adesso, nel film di Leone, l'uomo senza nome porta in scena una pantomima che gli permette di arricchirsi mettendosi in vendita ora all'una ora all'altra delle due potenti famiglie. Evocando *Arlecchino servitore di due padroni*, scritto da Goldoni nel 1745, il pistolero di Sergio Leone provoca la distruzione del potere e cioè delle famiglie antagoniste padroni dell'economia.

Il personaggio del pistolero solitario piace perché è moderno, intelligente, abile. Mentre il cinema americano classico propendeva per l'eroe con un innato senso di giustizia, quello interpretato da Eastwood fuoriesce dallo schema tradizionale e si rivela disposto a vendere la propria pistola al miglior offerente, evitando apparentemente di porsi problemi etici di sorta. Problemi che tuttavia riappaiono ad uno sguardo più attento, perché questo moderno pistolero che si mette alla ricerca di denaro, non solo fa il doppio gioco con l'intento di mettere gli uni contro gli altri e guadagnare dalla reciproca eliminazione delle forze in conflitto, ma proprio inserendosi in questo crudo conflitto l'uomo senza nome si renderà conto che una famiglia è più brutale e indifendibile dell'altra e vivrà il risveglio della coscienza.

Eastwood riesce a portare il suo volto e il suo incedere ben oltre la proverbiale definizione leoniana di interprete "con il cappello o senza il cappello". Quelle due espressioni con cui si tramanda l'immagine di interprete granitico non si presentano incollate ad un volto inespressivo ma sono tratti di misura di un giovane attore brillantemente sorvegliato, così come il suo nome, nel corso del tempo, non prospetterà proprio nulla di monotematico e richiederà spesso alla mente il western, il genere più classico e il più americano che Eastwood, un giorno regista dei suoi film, si ritroverà "scespianamente" a frequentare a fianco del dramma, del film d'azione, del poliziesco, del war movie, del film biografico.

Lo spietato pistolero senza padrone Sanjuro di Kurosawa diventa in Leone (e grazie a Eastwood) un individuo laconico che deve vedersela con un universo spietato e realistico, trasfigurato e stravolto rispetto ai modelli prediletti di Howard Hawks, John Ford, Anthony Mann.

Leone supera la diffidenza degli americani realizzando un film al contempo realistico e fiabesco, a tratti paradossale, dove l'uomo senza nome si ritrova a compiere il gesto di un anarchico, considerando che egli si augura un nuovo sceriffo per San Miguel, che finisce per provocare la distruzione del potere e ottiene la "casuale" liberazione della famiglia di Marisol, la donna tenuta prigioniera da Ramòn. Quest'ultimo, figura istrionica del cattivo con il volto di un eccezionale Gian Maria Volonté, è un'altra innovazione di un Far West cinico e brutale, dove l'asciuttezza della composizione musicale (che include tra le creazioni sonore di Ennio Morricone anche un rimando al *deguello* di Dimitri Tiomkin) e i primissimi piani di volti e dettagli, preludono all'evoluzione stilistica che

caratterizzerà di film di Leone accompagnandosi alla recitazione di Eastwood.

L'attore e il suo personaggio vivranno lunga fama e li si vorrà indistinguibili, con l'uomo senza nome portatore di azione e furbizia in un universo di situazioni amorali, toni sarcastici, violenze e abusi.

Il personaggio non lascia trapelare alcuna notizia sul suo conto, ma quando viene accolto nell'abitazione dei potenti fratelli Rojo si augura di non essere trattato come in una famiglia perché nella sua non si trovava bene. E proprio contro le violenze di famiglia otterrà di produrre i suoi effetti la sua pantomima, considerando che porterà i potenti del paese a sterminarsi a vicenda e libererà dalla prigionia di Ramòn la donna che questi tiene lontano con la violenza dal marito e dal figlio.

Akira Kurosawa farà causa alla Jolly Film e sarà risarcito con i diritti esclusivi di distribuzione di *Per un pugno di dollari* in Estremo Oriente, e nonostante ciò nemmeno Kurosawa potrà dire di aver inventato la vicenda "importata" da Leone, avendo egli stesso ricavato *La leggenda del samurai* da *Piombo e sangue* (*Red harvest*, 1929), un romanzo di Dashiell Hammet, caposcuola del giallo *hard-boiled*. Un noir torbido è dunque alla base dell'originaria ispirazione di un film giapponese che influenza la nascita del western leoniano: un imbroglio di rimandi dove i travestimenti sono parte della complessa intellaiatura poetica che si richiama ai suoi modelli e al loro mascheramento. A dar corpo e silhouette a questi travestimenti si trova splendidamente coinvolto Clint Eastwood, grazie al quale *Per un pugno di dollari* acquisisce toni di naturale eleganza e cadenza, di cui fanno tesoro un montaggio al servizio della dilatazione dei tempi ma anche la raffigurazione di un protagonista che la letteratura romanzesca da tempo ha conosciuto e che ottiene singolare cittadinanza cinematografica con questo film. Mentre Sergio Leone non dimenticherà di ricordare che *Per un pugno di dollari* rappresenterà per Eastwood l'avvio di una carriera fortunatissima, lo stesso Leone trova in Eastwood l'attore grazie a cui il cineasta riesce a sviluppare per la prima volta uno stile che impariamo a conoscere grazie alla precisione delle battute, ai sorrisi che inarcano impercettibilmente il labbro e spostano il sigarillo, in un affresco in cui i personaggi paiono non di rado marionette manovrate da un teorico dello sguardo.

Con Eastwood il personaggio del pistolero senza nome si destreggia tra silenzi, movimenti lenti ma risolutivi, furbizia e destrezza che invitano a parteggiare per la sua presenza solitaria. Una volta scoperto l'inganno pertanto, i Rojo torturano l'uomo senza nome, il quale riuscirà a salvarsi sferrando un colpo decisivo in un duello spettacolare.

Per un pugno di dollari rappresenta una sferzata non soltanto per il cinema italiano del periodo, ma introduce di fatto un nuovo linguaggio, imitativissimo e divenuto proverbiale, in cui l'uomo senza nome/Eastwood cavalca note di pessimismo e nichilismo non di rado accompagnando con ironia beffarda una visione



brutale, realistica e trasfigurante del west. Una visione che Sergio Leone dipinge attraverso una lezione di stile che progredisce attraverso le due successive collaborazioni con Clint Eastwood, gli altri due western che vanno a comporre la celebrata, nonché astuta ideazione che porta il nome di Trilogia del dollaro, composta da *Per qualche dollaro in più* e *Il buono, il brutto, il cattivo*. Titoli la cui atmosfera solenne sarà attraversata da una crescente coloritura ironica; film dalla composizione più ambiziosa e articolata grazie a cui Clint Eastwood, dopo il successo immediato e travolgente di *Per un pugno di dollari*, può sviluppare il suo personaggio portando il suo contributo e assimilando la lezione, tanto sul piano recitativo, quanto sul versante autoriale che caratterizzerà il suo futuro di cineasta.

Eastwood si ritrova infatti, con i due nuovi film firmati da Leone, a partecipare a quell'intensa pagina di rinnovamento della rappresentazione della violenza sul grande schermo. Una rappresentazione che in Leone diventa espressione grafica e misura di uno stile nuovo e ambizioso, dove la violenza, la dilatazione temporale, i primi piani insistiti, la composizione musicale e sonora, compongono un segno che si accompagna all'idea di smascherare aspetti nascosti della leggenda della frontiera. Oltre la bidimensionalità dei personaggi, si impone la visione di Leone in cui la durezza fisica, il crollo dell'alone romantico, la liberazione da qualunque accomodamento poetico, definiscono il gusto su cui poggia la sua estetica. Come suggerisce Roberto Donati "conta molto la contaminazione feconda di generi e lo scambio osmotico fra le varie forme d'arte (processi tipici di un'epoca postmoderna in cui era già difficile stabilire confini netti fra le varie esperienze estetiche, spesso capaci di travalicare il loro stesso statuto e di mescolarsi armonicamente per creare nuove associazioni vitali come colori lasciati gocciolare in una tela di Jackson Pollock)".

segue a pag. successiva

2 Roberto Donati, "Sergio Leone. L'America, la nostalgia e il mito", Edizioni Falsopiano, 2009, pag. 21.

segue da pag. precedente

Eastwood fa dunque la sua figura in un universo di tinte vitali, e appare singolarmente come un personaggio esistenzialista che interroga lo spettatore per il semplice fatto di essere chiamato l'uomo senza nome e per vagare nel Far West ritrovandosi a salvare le persone senza nessun motivo apparente, come nella memorabile sequenza in cui affronta banditi sudatissimi e responsabili, innanzitutto, di aver insultato il suo mulo. Ma quanta ironia e tensione, quanta stilizzazione della violenza in questo primo viaggio omerico del pistolero che varcherà gli orizzonti di un caos quasi fumettistico e pop, dove Eastwood si ritroverà ad essere il volto nuovo del genere successivamente rinominato "spaghetti western", recitando in altri due film di Leone per poi ritrovarsi a interpretare la lezione a Hollywood.

Nel 1968, con *Impiccato più in alto* (*Hang 'Em High*), Eastwood vivrà un nuovo successo al box office grazie a un western e nonostante le resistenze della critica che etichetteranno il film come "interminabile" ma dove la confezione di tutto rispetto e l'impronta di Eastwood, reduce dal successo della Trilogia del dollaro, saranno molto evidenti.

E l'impronta di Eastwood è consistente anche nella Trilogia del dollaro, dove il buon senso dell'umorismo corrisponde sia a Leone sia a Eastwood, due uomini di cinema che in questo periodo si ritrovano a collaborare portando ciascuno la sua idea. Eastwood ricorda che il primo script di *Per un pugno di dollari* era molto dialogato, e la sua intenzione era quella di dare vita a un personaggio più misterioso. "Continuavo a dire a



Sergio: in un vero film di serie A devi lasciare che il pubblico continui a pensare durante la narrazione; nei film di serie B, invece, racconti tutto".

Nella prima stesura il personaggio quasi feriva più con le parole che con la pistola, e forniva spiegazioni dettagliate per i suoi comportamenti, con sottotrame che non riescono a convincere l'attore, il quale si ritrova a riscrivere le scene prima di interpretarle.

Una collaborazione stretta con Leone, dove allo spettatore è chiesto di partecipare per comprendere, come nella sequenza in cui Marisol chiede all'uomo senza nome "perché lo stai facendo" e questi risponde: "Perché una volta conoscevo qualcuno come te, e non c'era nessuno ad aiutarla".

Eliminando pagine di dialoghi, Eastwood asciuga e contribuisce a lasciare in sospeso quanto ciò realmente possa significare a livello etico ed emotivo, lasciando a chi vede il film il compito di entrare dentro il racconto e la storia, alla ricerca di una propria personale lettura.

Per Eastwood si tratta di "creare una caccia al tesoro e l'effetto è molto più godibile rispetto al sentirsi sbattere in faccia qualche spiegazione".

Una caccia al tesoro che continua con il secondo

western diretto da Sergio Leone, *Per qualche dollaro in più*, in compartecipazione con A. Grimaldi della PEA.

Eastwood conserva il suo stile recitativo e diventa più caratteristicamente un "bounty killer" (il "monco", benché, beffardamente, faccia tutto con la sinistra ma spari con la destra), e tra assalti, sparatorie e agguati, si affianca all'ex colonnello Mortimer (Lee Van Cleef), anch'egli come il "monco" un cacciatore di taglie.

Insieme si mettono all'inseguimento della banda del crudele Indio (Gian Maria Volonté), ma mentre il "monco" è motivato dalla taglia, Mortimer cova un desiderio di vendetta per la morte della sorella.

Eastwood si ritrova in una scena che lo diverte, il suo personaggio può vivere questa volta una certa distensione che gli arriva dall'insolita amicizia con un altro pistolero infallibile, con il volto dell'attore statunitense Lee Van Cleef che Leone ricorda di aver ammirato in titoli come *Mezzogiorno di fuoco* (*High Noon*, 1952) e *Sfida all'O. K. Corral* (*Gunflight at te O. K. Corral*, 1957), e che grazie alla sua parte nel nuovo "spaghetti western" vedrà la rinascita della sua carriera scivolata in ruoli di contorno (l'attore ricorderà che a quei

tempi non riusciva a pagare nemmeno la bolletta telefonica e che l'occasione di lavorare per il film di Leone fu per lui un'enorme fortuna).

Lee Van Cleef con il suo sguardo ferino e Eastwood con la furbizia del suo silenzio, si incontrano e si confrontano fornendo un'intesa che passa attraverso un finto duello al suono di pestate di piedi e di pistolettate nei reciproci cappelli quasi come in un cartoon, e viene sigillata da un patto semi-contrattuale.

Per qualche dollaro in più viene scritto da Sergio Leone assieme a Luciano Vincenzoni, lo sceneggiatore che farà conoscere al rappresentante europeo della United Artists *Per un pugno di dollari* provocando il primo consistente intervento da una casa di produzione americana in uno "spaghetti western" nonché la successiva distribuzione del film in tutto il mondo.

Per Vincenzoni il rapporto tra il personaggio dell'ex colonnello e il "monco" è chiaramente delineato nella sua evoluzione: "Uno è un colonnello - un uomo anziano, colto e raffinato. Si comporta con accurata premeditazione per compiere la sua vendetta. L'altro è solo un professionista. Fa il suo lavoro, puro e semplice. È cinico... quasi un robot. Sembra che gli

interessi solo il denaro. E da lì nasce il massimo della violenza: il denaro come forza motrice dell'azione. Ma scopriamo che forse il denaro non è così importante dopo tutto, perché si potrebbe morire da un momento all'altro...".

Il denaro non è tutto, e il fascino di un film come *Per qualche dollaro in più* (e del successivo *Il buono, il brutto, il cattivo*) è nell'avventurarsi in un territorio di istinti e pistole in cui, appunto, il denaro non basta e contano ineffabilmente altri aspetti, come i valori che sono nascosti dietro il caratteristico *sorrisetto* che Clint Eastwood si ritrova a sfoggiare sul volto per la prima volta, nell'universo leoniano, proprio con il personaggio del "monco".

A proposito del cacciatore di taglie, pensato fin dal principio per Eastwood, Vincenzoni chiarisce: "Alla fine, infatti, salverà il colonnello invece di prendersi tutto il denaro per sé. E lo farà con un gesto di lealtà: darà il suo revolver al colonnello. Gli permetterà di guadagnarsi la vita, scontrandosi alla pari con Indio. Fino ad allora, il colonnello è rimasto in vita grazie alla sua intelligenza e abilità. Fa un uso calcolato della distanza, della portata limitata dell'arma del suo avversario, il che gli permette di prendere la mira e portarsi in vantaggio. Un tecnico, più che un professionista. Nel duello finale, Clint lo obbliga a dare prova della sua professionalità, una volta per tutte, al momento della verità. Gli offre l'occasione, ma il colonnello deve essere svelto perché Indio è veloce a estrarre! E Clint non lo aiuterà in questa situazione bloccata. Resterà spettatore. Se il colonnello viene battuto, allora lo vendicherà. Ma la cosa essenziale è rispettare il momento della verità del suo collega. È molto meno banale di un duello da saloon".

I travestimenti continuano in questo nuovo film, dove "il Monco", alla caccia dei più fruttuosi criminali della zona, usa raramente la mano destra, e tutte le sue azioni comuni sono eseguite dalla mano sinistra. La destra, beninteso, serve per sparare. Questo cacciatore di taglie impressiona piacevolmente Eastwood il quale, non appena viene a sapere che Leone sta interrompendo i rapporti con la Jolly Film, rimane fedele a Leone, e firma il contratto dopo aver accolto il regista nella sua abitazione in America. Leone mima con lui le scene principali del film, e questa volta l'attore, che per girare *Per un pugno di dollari* ricevette quindicimila dollari di compenso e un biglietto di classe economica per arrivare in Italia, adesso si ritrova ingaggiato con un compenso di cinquantamila dollari e un'esigua percentuale sugli incassi, nonché con un biglietto di volo in prima classe.

Per qualche dollaro in più rafforza il ricorso al flash-back con annessi colpi di scena, utilizzato come un elemento narrativo, gradualmente

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sempre più ricco di dettagli, in linea con una regia più libera e lanciata in episodi di contorno, tra note surreali e toni caricaturali.

Ci sono tanti tipi crudeli e inguaribili ceffi, in questo inseguimento dai toni epici e picareschi, e Eastwood/Il Monco appare, a confronto con il truce Wild/Klaus Kinski sulla cui irritabile gobba l'ex Colonnello Mortimer si accende il sigaro, e in contrapposizione con una combattuta di personaggi degradati, una sorta di paradossale angelo.

Tanto "candore", in un film che mette a fianco ironia e violenza, non è accompagnato dalla presenza di una figura femminile di spessore (la moglie dell'albergatore è soltanto una macchietta, mentre la sorella del Colonnello è addirittura soltanto un'evocazione). Avidità, misoginia, istinto di morte, ma anche ironia nera, si ritrovano in *Per qualche dollaro in più*, aspetti che attraverseranno anche il successivo film della Trilogia del dollaro, *Il buono, il brutto, il cattivo*.

Si affina adesso anche il sodalizio artistico con Ennio Morricone, il compositore che proprio lavorando a *Per qualche dollaro in più* appronta l'idea di associare un personaggio a un tema musicale.

E lo stile morriconiano, sperimentale e popolare, tanto importante per la definizione dei personaggi, contribuisce a istituire un impasto di solennità e ironia che rappresenta la messa a punto di una precisa immagine del West. Morricone affianca al tema picaresco-avventuroso, quelli del passato, della nostalgia, della vendetta.

Il regista fa ascoltare ai suoi attori la musica di Morricone durante le riprese, e lo farà anche in seguito, per contribuire a calare sensibilmente gli interpreti tra le note del racconto.

Con il tempo, la critica cinematografica, diffidente quando non ostile verso il successo dei film di Leone (le recensioni americane ricalcheranno dapprima quelle italiane), verso exploit al box office sempre più cospicui (uscito durante le feste di Natale 1965, *Per qualche dollaro in più* incassa tre miliardi e mezzo nei primi cinque anni di programmazione), si libererà dal peso del contentutismo e coglierà il gusto e il senso dell'epica leoniana, attraversata dal tema della violenza come motivo che si affianca al vissuto di accettazione del destino, di una lotta per l'esistenza fatta di dolore e accettazione.

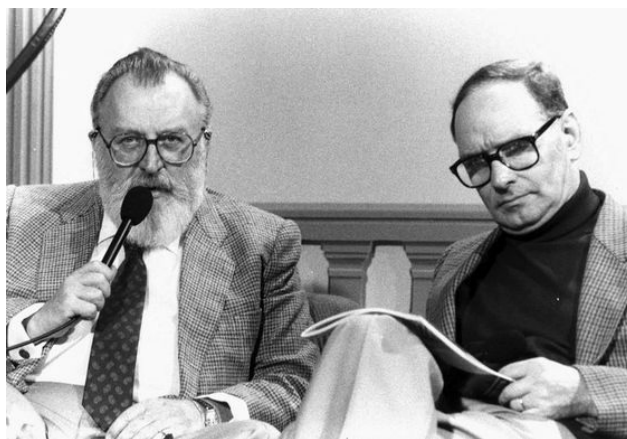
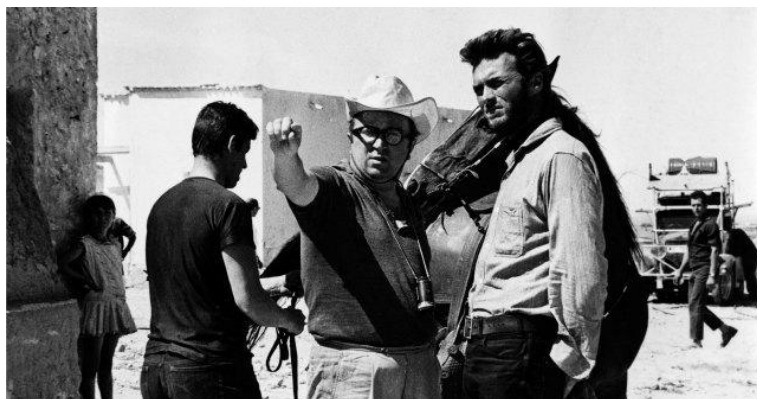
La critica cinematografica riconoscerà allora l'ambizione del cineasta, che per il successivo film *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966) realizza un'opera di tre ore dense, che nelle versioni per il mercato estero viene sensibilmente accorciata.

Clint Eastwood vi interpreta il "buono", e nel nuovo film si registra un ampliamento dei personaggi dopo il primo sdoppiamento di

Per qualche dollaro in più.

Da due interpreti principali si passa allora a tre, anche se i personaggi di Leone, di cui il prototipo eastwoodiano è il ceppo originario e di confronto, navigano nelle stesse acque, e il "bello" (che si chiama il Biondo), con le stesse doti dei film precedenti, è in parte sempre lo stesso personaggio che Clint Eastwood ha portato in scena sino ad oggi nella Trilogia, di cui viene amplificata la doppiezza.

Questa volta si incaglia con il "brutto" Tuco (Eli Wallach), l'ingrosso più originale, il messicano cialtrone e picaresco, e con il "cattivo" Sentenza di Van Cleef, per sfortuna degli altri due meno leale del personaggio dell'ex Colon-



Sergio Leone e Ennio Morricone

nello da lui interpretato in *Per qualche dollaro in più*.

Aumentano i protagonisti, l'attenzione storica si fa più evidente attraverso la raffigurazione di pagine crudeli della guerra di Secessione americana, la colonna sonora di Morricone viene scritta e musicata per gli attori che vengono così aiutati a immergersi negli stati d'animo contrastanti e carichi di tensione.

Il titolo del film gioca beffardamente con la circostanza che nessuno dei tre protagonisti è un personaggio di cui si può parlare in modo definitivo.

I tre avventurieri, divorati dalla caccia di un tesoro scomparso, si ritrovano a indossare in tutta fretta divise e bandiere, cambiano campo, non imparano dalle loro esperienze né dagli errori.

Nessuno è proprio buono, tutti dimostrano di avere dei punti deboli, persino il "buono" (Eastwood) contro cui si vendica il "brutto"

quando lo costringe a camminare a piedi nel deserto per non essere stato poi così leale nei suoi confronti.

Leone racconta l'ambiguità della condizione umana e ogni personaggio porta con sé tratti di bene e di male, una miscela di cinismo e di umanità che già connotava, seppure in modo meno iperbolico, il carattere del protagonista di *Per un pugno di dollari*.

Tuco, l'ingegnoso e picaresco straccione che vive di espedienti, per il proprio carattere di "ebreo napoletano" (così Leone dice dell'interprete Eli Wallach, una definizione che si presta bene al personaggio di Tuco il quale spara a "sangue caldo" e poi chiede scusa ai santi) è

proprio l'antitesi dell'eroe fordiano classico, quello che meno degli altri due contendenti si accorge di essere mosso da un fine egoistico, e di come tale fine lo porti, paradossalmente a sua insaputa, a fare del bene in tempi di guerra.

Fatti personali e storici si incrociano, come sempre in Leone, anche ne *Il buono, il brutto, il cattivo* e il regista riconosce che l'idea del film gli sia venuta dal celebre discorso di Chaplin che concludeva *Monsieur Verdoux* (id., 1947), l'autodifesa di un as-

sassino con cui Verdoux, ammettendo di avere ucciso, "si dichiara un dilettante di fronte agli eccidi organizzati dai grandi del suo tempo (...) E la stessa cosa fa Tuco di fronte al massacro del ponte di Legstone".

Ritenuto tra i film più celebri e amati della storia del cinema, *Il buono, il brutto, il cattivo* resta memorabile, tra gli altri aspetti, per la sequenza del "triello" nel finale, dove le riprese, il montaggio, la colonna sonora di Morricone riassumono lo stile suggestivo e vigoroso di un film che si rivela un enorme successo di pubblico, viene imitato e citato, dal cinema, nella musica, nei fumetti.

Eastwood tornerà negli Stati Uniti dopo che il sodalizio con Sergio Leone ha segnato per sempre la sua carriera. "Non potevo sapere che sarebbe stato l'uomo che più mi avrebbe influenzato come regista. Mi ha fatto amare l'ironia e l'amore per i paesaggi (...). Con Sergio non ci siamo separati, abbiamo preso filosoficamente strade diverse. I miei sono set molto diversi dai suoi, giro velocemente pochi ciak. Non dico nemmeno azione, motore; dico, ragazzi se siete pronti partite. Io mi indirizzavo verso storie più personali, lui amava la spettacolarità. Di Sergio ricordo le parole che mi hanno fatto diventare un attore migliore: tieniti stretta la fantasia, l'immaginazione dei bambini".

Roberto Lasagna

3 F. Mininni, Sergio Leone, *Il Castoro*, 1989
4 Ilaria Costabile, *Ibidem*.

Una vacanza-studio per appassionati di cinema

L'annuale Stage Nazionale FEDIC di Formazione ed Approfondimento realizzato dal Cineclub di Pisa "Corte Tripoli Cinematografica APS"



Roberto Merlino

Dal 2003, con cadenza annuale, si organizza in Toscana lo Stage nazionale FEDIC di Formazione ed Approfondimento, un ritrovo di cinque giorni per appassionati di cinema e video.

Giunto quest'anno alla 20.a edizione (due anni persi causa Covid19), mantiene intatto lo spirito e le intenzioni con cui è nato: fornire una sorta di "oasi creativa e costruttiva", unendo l'apprendimento a momenti di svago, in un contesto ambientale salubre e rilassante.

L'organizzazione è affidata, fin dalla prima edizione, al Cineclub di Pisa "Corte Tripoli Cinematografica APS", che mette in gioco (gratuitamente!) competenze umane e mezzi tecnici, per fornire ai partecipanti condizioni ottimali di pieno e gradevole coinvolgimento.

Gli stagisti, provenienti da varie regioni d'Italia, sono accolti in base all'ordine di prenotazione, senza alcuna selezione (curricula, età,...), fino al raggiungimento del numero chiuso. Succede, quindi, che dei sedicenni si ritrovino a interagire con ultrasessantenni e che neofiti condividano il percorso di studio con autori "navigati".

Queste "mescolanze", apparentemente strane e inconciliabili, si sono rivelate -al contrario!- un autentico plus valore che, in una sorta di effetto osmotico, favorisce la mescolanza di competenze diverse e diverse energie.

Lo Stage si è svolto dal 29 agosto al 2 settembre alla "Fellonica", un agriturismo di Calci (Pisa), dell'ottuagenaria Caterina da Cascina, un'affettuosa e gentile signora che ha lavorato per anni nel cinema ed è figlia del produttore di "Fabiola", mitico film del 1949, per la regia di Alessandro Blasetti.

Quest'anno erano coinvolti cinque docenti, impegnati in altrettanti diversi argomenti: "recitazione cinematografica" (docente Roberto Merlino), "suono e musica nei film" (Sergio Brunetti), "videoart" (Nicola Raffaetà), "cinema sperimentale" (Marco Rosati) e "videoinstallazioni" (Luca Serasini).

Per lo stage di recitazione è stata interessante e coinvolgente la continua commistione tra teoria e pratica: fornite alcune "regole base", i partecipanti venivano cimentati nell'interpretazione di scene che, per forza di cose, li costringevano a mettere in pratica quanto teoricamente appreso. Il tutto lavorando a piccoli gruppi che, di volta in volta, venivano cambiati.

Tutto il gruppo commentava e criticava

ogni esercizio, cercando di valorizzare quanto di buono era emerso, facendo tesoro -al contempo- degli errori evidenziati.

Per la parte fonica ci si è concentrati soprattutto sulle potenzialità di correzione, in fase di montaggio, della traccia audio. Il docente non si è limitato a fornire spiegazioni teoriche, ma ha fatto esempi concreti, utilizzando programmi facilmente reperibili. Un ritaglio di tempo è stato riservato alla parte musicale ribadendo, in buona sostanza, l'utilità di lavorare in sinergia con un compositore per realizzare musiche originali.

Per la videoart, oltre ad una introduzione a questo particolare linguaggio (spesso lontano dalle "canoniche" conoscenze della maggior

parte dei videomakers), sono stati visionati numerosi lavori di importanti artisti, cercando di coglierne le differenti peculiarità.

Per il cinema sperimentale si è fatta un'ampia panoramica che, partendo dagli albori di inizio secolo, è arrivata ai giorni nostri, utilizzando numerosi spezzoni filmati e creando un coinvolgente dibattito con gli stagisti.

Per la parte dedicata alla videoinstallazione il docente, dopo una veloce panoramica su alcune delle opere che hanno "lasciato il segno" (lui stesso ha realizzato monumentali progetti in Europa e in Africa), ha diviso gli stagisti in tre gruppi e li ha indirizzati alla creazione di tre diverse videoinstallazioni. Nonostante il tempo limitato e i mezzi tecnici poco più che improvvisati, sono venuti fuori tre lavori di qualità, che hanno sorpreso un po' tutti.

Lo Stage, come negli anni precedenti, non si è limitato alla parte didattica, ma si è arricchito di tre serate aperte al pubblico e gratuite; le prime due nella Sala Consiliare del Palazzo Comunale di Calci e l'ultima nella prestigiosa cornice della Certosa.

Nella prima serata sono stati proiettati cortometraggi realizzati da alcuni degli stagisti, che hanno poi interagito, in modo gradevole e interessante, con il pubblico presente.

La seconda serata, dedicata allo sponsor ACQUE SpA, ha avuto una variegata impostazione: una serie di fotografie sul tema "acqua", una carrellata di slogan e locandine per un appropriato consumo idrico, una lettura (con tre attori) di brani e poesie, sempre sul tema "acqua".

La terza ed ultima serata ha privilegiato la proiezione e il dibattito di corti "sperimentali".

La parte "ludica" si è conclusa con una visita guidata all'imponente Museo di Storia Naturale (uno tra i più importanti in Europa), collegato alla Certosa di Calci.

Tutti gli anni viene realizzato un backstage che poi gira per Cineclub, mostre, festival e viene inserito in rete.

Su "Youtube", cliccando "Stage FEDIC", si possono visionare vari filmati degli anni precedenti, per avere un'idea del clima che si respira.

Il backstage di quest'anno sarà in rete tra novembre e dicembre.

Il progetto Stage per il 2025, nelle sue linee essenziali, è già impostato ed uscirà ufficialmente nella seconda metà di novembre, dopo una serie di incontri tra Docenti e Direzione Artistica. Sarà visibile sui siti:

www.cortetripoli.com
www.fedic.it

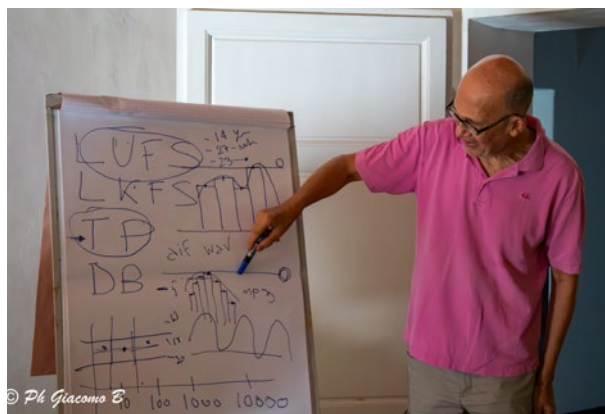
Roberto Merlino



Il direttore dello Stage, Roberto Merlino, con tre docenti: Nicola Raffaetà, Marco Rosati, Luca Serasini



Un momento di esercizio, nell'ambito della "recitazione cinematografica"



Il maestro Sergio Brunetti durante la lezione su "audio nel film"

Festival

XIV Festival della Comunicazione e del Cinema Archeologico 2024

Licodia Eubea (Ct) 9-13/ottobre e il 19 a Chiaramonte Gulfi (Rg), un viaggio nel tempo attraverso il cinema



Giuseppe Galluzzo

Nel cuore degli Iblei, da oltre un decennio un piccolo borgo, quello di Licodia Eubea, si anima di immagini di registi affermati e cineasti indipendenti provenienti da tutto il mondo, per offrire un'esperienza indimenticabile ad

appassionati di cinema, storia e cultura.

A breve, si alzerà il sipario sulla XIV edizione del Festival del Cinema Archeologico.

L'evento, in programma dal 9 al 13 ottobre a Licodia Eubea (Ct) e il 19 ottobre a Chiaramonte Gulfi (Rg), vedrà la partecipazione di tante personalità di spicco del mondo cinematografico, coordinate dagli storici direttori artistici della manifestazione: Alessandra Cilio e Lorenzo Daniele, un'archeologa e un regista.

Il cinema è la rappresentazione della nostra personalità, lo specchio della nostra anima, un riflesso delle nostre passioni e dei nostri interessi. Le giornate festivaliere, con le loro ricche programmazioni, daranno a chi vorrà partecipare la possibilità di condividere o di scoprire nuovi lati di un mondo così vasto e, allo stesso tempo, così vicino e ristretto. Basterà dialogare con la persona della poltrona accanto per poter approfondire un parere o conoscere nuovi concetti e forme d'arte ancora mai esplorate. Saranno tutti lì per questo. Focus di questa edizione è "un patrimonio da salvare", un invito a riflettere sul valore inestimabile del nostro passato e sulla necessità di preservarlo costantemente, non solo per il futuro ma soprattutto per un presente fin troppo poco attento.

Il cinema è di per sé un patrimonio artistico ineguagliabile: grazie alle sue immagini abbiamo conosciuto i paesaggi più lontani in epoche dove non si andava oltre il proprio

quartiere, abbiamo conosciuto nuove civiltà attraverso i primi documentari degli anni Cinquanta chiamati mondo-movies, prodotti dagli incassi elevatissimi. Adesso, grazie ad un insieme di grandi e appassionati cineasti, vi è la possibilità di vivere le bellezze e le provocazioni dell'arte con i ritmi e le immagini più congeniali al pubblico.

Non si tratta solo di tutelare i beni materiali, come reperti archeologici o edifici storici, ma anche di salvaguardare il patrimonio immateriale, le tradizioni, le storie e le memorie collettive che ci definiscono come comunità, come sottolinea il documentario in programmazione *Calattubo - Memorie da salvare* di Lorenzo Mercurio, prodotto da EsperienzaSicilia.it: ogni luogo, ogni oggetto ha una storia da raccontare e merita di essere tramandata.

Dalla maestosità archeologica all'energia dal sapore sociale della street art, passando per la delicata questione della salvaguardia degli spazi culturali, ogni documentario proiettato è un tassello di un mosaico che riflette la complessità e la diversità del nostro mondo. Risulta imperdibile il documentario *Banksy e la ragazza del Bataclan*, prodotto da GA&A per la regia di Edoardo Anselmi, progetto dotato di una forza emotiva non indifferente, un viaggio nel mondo dell'emarginazione, della disperazione terroristica e del riscatto che l'arte per le vie cittadine vorrebbe dare: un'opportunità unica per scoprire nuove sfaccettature di noi stessi e di ciò che ci circonda.

Il Festival della Comunicazione e del Cinema Archeologico non è solo una manifestazione cinematografica, ma anche una grande esperienza immersiva che coinvolge direttamente i partecipanti, dando loro la possibilità di dialogare con i registi delle opere in concorso, ospiti irrinunciabili della manifestazione. Oltre

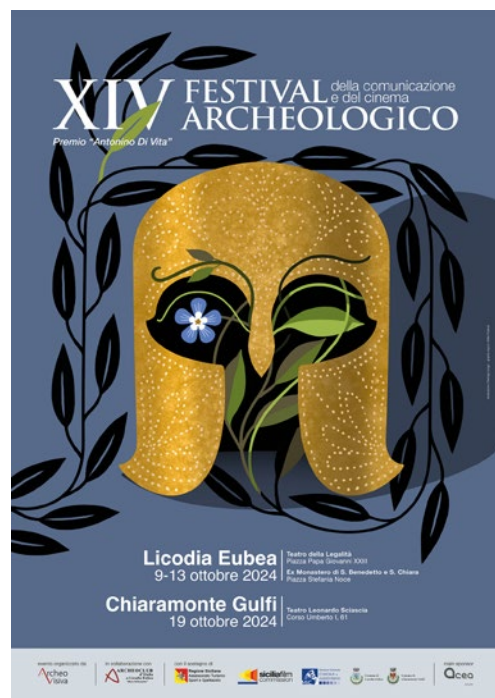
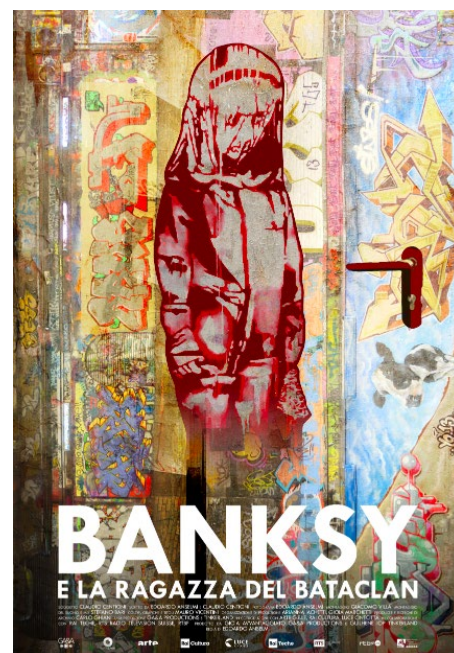


Illustrazione di Pierluigi Longo, grafica di Attilio Patania



alle proiezioni, il 13 ottobre sarà possibile prendere parte a visite guidate organizzate in collaborazione con la sezione locale dell'Archeoclub d'Italia, alla scoperta dei tesori archeologici e paesaggistici del territorio. Un'occasione unica per immergersi al massimo nell'atmosfera di una Sicilia autentica e desiderosa d'amore.

Le iniziative in cartellone sono molteplici, caratterizzate dall'uso di linguaggi inediti e accattivanti: spaziano dalla VR experience alle

segue a pag. successiva



Il borgo di Licodia Eubea

segue da pag. precedente
 proiezioni-concerto, dalle live performance teatrali all'interno delle aree archeologiche ideate dall'attrice Margherita Peluso al vernissage della mostra fotografica "Nescienza" dell'artista Daniele Cascone.

La varietà del cartellone dell'edizione 2024 riflette quella del pubblico a cui il Festival si rivolge, non più limitato agli amanti dell'archeologia o del documentario storico-artistico, ma a quanti, soprattutto tra i giovani, amino il cinema e le arti sperimentali, o vorrebbero fare della comunicazione culturale una professione.

L'obiettivo, anche quest'anno, è quello di creare un ponte tra chi fa cinema e chi lo guarda, tra chi studia il passato e chi lo vive nel presente, abbattendo quelle "barriere architettoniche" tra opera e fruitore che caratterizzano tanto il mondo del cinema che quello dei beni culturali.

I film selezionati per questa ricca edizione ci conducono in un viaggio attraverso diverse rappresentazioni stilistiche, offrendoci una prospettiva unica sui temi dell'archeologia, dell'arte, della storia e dell'antropologia.

I cuori pulsanti dei cinque giorni cinematografici saranno il Teatro della Legalità e l'ex Chiesa di San Benedetto e Santa Chiara: in questi meravigliosi luoghi, ripresi e restituiti alla popolazione del posto dopo anni di chiusura, si alterneranno film, documentari e iniziative interattive. Inoltre, estendendosi per sei giorni e toccando anche la località di Chiaramonte Gulfi, la

manifestazione si trasforma in un vero e proprio percorso cinematografico. Questa scelta innovativa permette di raggiungere un pubblico sempre più ampio e di valorizzare le diverse realtà del territorio in un unico, grande palinsesto.

Un ricco programma di proiezioni, incontri e masterclass rivolte a studenti e professionisti del settore, animerà il borgo ibleo, offrendo non solo l'opportunità unica di approfondire il legame tra cinema e archeologia, ma anche di dare al pubblico la possibilità di creare ciò che l'arte da sempre vuole, ovvero una rete di conoscenze e di collaborazioni atte ad alimentare gli stimoli di una quotidianità sempre meno attenta alla bellezza.

Giuseppe Galluzzo
 Nasce ad Agrigento nel 1997.
 Laureato al Dams di Bologna

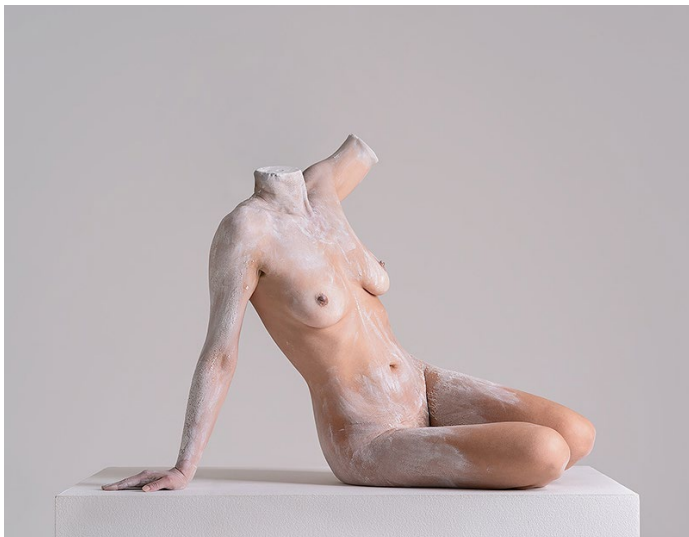


Una delle attività collaterali: la VR Experience

e in Beni archeologici e artistici del paesaggio presso l'Università di Ravenna, si divide tra teatro, scrittura, recitazione e realizzazione di cortometraggi. La sua attività artistica si estende

anche alla divulgazione cinematografica, sia sui canali social che in serate culturali, come rassegne o presentazioni di vario genere

www.rassegnaliquidia.it
Diari di Cineclub | media partner



Una delle venti opere di Daniele Cascone, in esposizione a Licodia Eubea per la mostra "Nescienza", chiesa di San Benedetto e Santa Chiara



I direttori artistici del Festival, Lorenzo Daniele e Alessandra Cilio



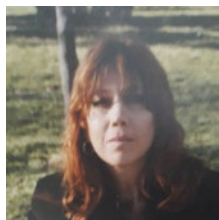
FESTIVAL

della comunicazione e del cinema

ARCHEOLOGICO

Timeless Time, tra iconografia e iconologia

Mostra di Vincent Peters a Roma, Palazzo Bonaparte - 16 maggio / 25 agosto 2024



Pia Di Marco

La stanza è spoglia, in penombra, lei, Bethany Robbins, vicino alla finestra, è travolta da una luce violenta, assoluta: volge il capo, si fa schermo con le mani in un moto ondeggiante di preghiera, di paura, di abbandono. La luce le colpisce la tempia, disegna l'essenziale del suo busto flessuoso, plasma la veste metallica, dilagante che la modella non indossa - abita. Questa veste, protagonista della composizione, evoca i sontuosi drappaggi e i ricchi abiti dipinti dai Maestri del Rinascimento, segnando un tempo senza tempo: "Timeless Time", appunto, il titolo della mostra di Vincent Peters.

Ma c'è di più. Con questa immagine, Peters conduce il visitatore oltre il tempo apparentemente decodificabile di una foto di moda, nel tempo di un pittore che della luce ha fatto la sostanza della salvezza, affidando all'ombra le abbreviazioni, i particolari intuitivi, il non-vivere. Come non citare la "Vocazione di san Matteo" del Caravaggio a San Luigi dei Francesi a Roma? Vincent Peters ha fatto sua quest'opera maestosa: i diversi casi della luce sui corpi dei cinque personaggi caravaggeschi sono racchiusi nel corpo esile di una modella, infine, in un solo nome, "Berthany Robbins" - il titolo della composizione. Il Cristo/luce che irrompe, chiama e sconvolge non appare: ma qui, come in molti lavori di Peters presenti nella mostra, la luce del Caravaggio è la traccia di una memoria a metà fra iconografia e iconologia.

Altre modulazioni della luce rimandano ad altrettante suggestioni senza tempo, o meglio, secondo l'affermazione dello stesso Peters, al tempo dell'arte: come la foto dedicata a Sonja van Heerder. In un ambiente dal chiarore fluttuante, Sonja indossa il costume da ballo con la stessa grazia delle "Danseuses" di Degas,



Monica Bellucci, una delle dive ritratte da Peters

in un sogno di femminilità offerta allo sguardo del visitatore ma, non per questo, meno segreto.

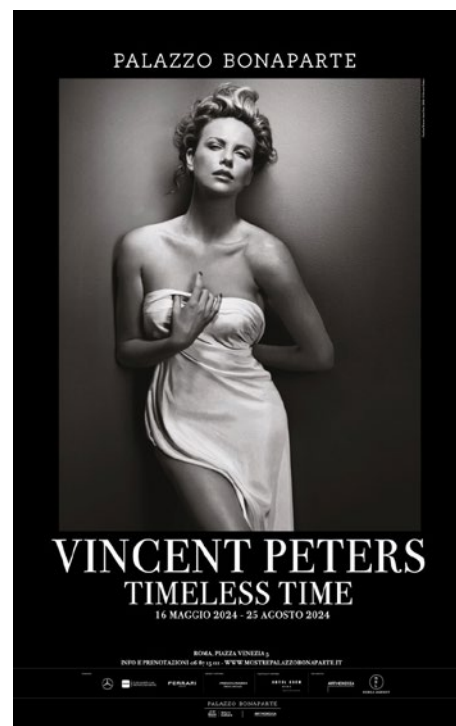
I decisi contrasti di luce e ombra nei ritratti di Monica Bellucci accennano a vicende del Neo-Realismo in contrasto con la presenzialità di una bellezza come quella dell'attrice, fuori dalla narrativa, dal "qui e ora". E, infatti, più di un elemento sfugge al tempo: la figura della Bellucci su una scogliera, la posa sensuale dei fianchi, le braccia alzate in segno di fragilità, forse di perdita dell'equilibrio, il nudo sdraiato su uno scoglio, le mani che coprono il seno e il pube, l'espressione assorta, remota, di creatura estranea al proprio corpo, sono altrettanti scatti della macchina da presa che traducono in 'volo fermo' la realtà cruda, dolente del cinema italiano del secondo dopoguerra. Affrontare il tempo e tradurlo in presenza senza tempo è anche il tema del triplo ritratto di John Malkovich. Il volto, esasperato da una luce che fissa iconicamente gli occhi dilatati, la bocca atteggiata via via a scherzosi sberleffi: l'attore nasconde il proprio intimo, personale tempo dietro il tempo della recitazione. E' possibile che per questa composizione Peters



si sia ispirato all' "Allegoria della Prudenza" di Tiziano, opera emblematica e perciò lontana dal tempo di ciascun individuo, dove il Passato, il Presente e il Futuro sono rappresentati da un vecchio, da un uomo maturo e da un giovane.

Il triplo ritratto di Malkovich non è il solo a proporre la fuga dal tempo attraverso la maschera dell'attore. Un uomo, Vincent Cassel, si rade la barba ma, nell'obiettivo del fotografo, percorre con la 'memoria tattile' i dettagli della propria espressione. Solo uno scatto dai forti contrasti di luce, indaga una disperazione sfuggita alle fitte maglie del 'Narciso' e diretta al vero 'Altro': è l'immagine di Christian Bale seduto, sprofondato nell'ombra, con lo sguardo delirante di un personaggio balzato, si direbbe, da una pagina dostoevskijana.

Senza tempo è anche la bellezza come schermo che non assorbe, ma riflette la luce: nudi scultorei, perfetti di attrici e modelle inseriti in ambienti incongrui, come una stazione ferroviaria o una sala d'aspetto. In alcuni casi, il contrasto tra lo schermo della Bellezza e l'ambiente produce citazioni interessanti: i nudi



femminili aggrappati alla colossale statua di Costantino o a un cavallo di bronzo evocano l'ideale di una Roma monumentale, grandiosa, con cui dialogare o da trasgredire: e qui è inevitabile pensare al bagno di Anita Ekberg nella Fontana di Trevi della "Dolce Vita" felliniana, un'altra traccia artistica - nella visione di Peters - fuori dal tempo.

Il tema del Narciso rimanda, inevitabilmente, al tema dello specchio. Un'opera esposta nella mostra, indaga il volto di Amanda Seyfried in uno specchio infranto, che, tuttavia, mantiene integra la bellezza. Nel ritratto allo specchio di Kristen Stewart, la macchina da presa coglie il riflesso di uno sguardo assorto, non presente a sé e agli altri. Qualcosa di prodigioso avviene, al contrario, in uno dei ritratti che chiudono la mostra: in uno specchio ovale che occupa l'intera composizione, Scarlett Johansson rivolge allo spettatore uno sguardo penetrante, che chiede "perché" eppure conosce la risposta, che continua a interrogare imponendo il rigore dell'autocoscienza. Lo sguardo dell'attrice segue il visitatore - qualsiasi punto d'osservazione questi assuma -, resta, al di là del tempo dedicato alla mostra, come un richiamo e un monito. Un'osservazione conclusiva: solo in quanto guarda se stessa - sia pure con tanta radicale severità - la Johansson può rivolgere all'Altro uno sguardo che è 'Comunicazione'. Le strategie dell'animo umano per proteggere il proprio essere dal tempo - Peters si congeda dagli spettatori con questa riflessione - sono innumerevoli e caleidoscopiche. Ma basta che qualcuno abbia l'opportunità di essere veramente per sé e, di conseguenza, per gli altri, ecco che crea il tempo.

Pia Di Marco

Vignette e fotogrammi disegnati

Bloodstar

C'era una volta... nel futuro: l'epica di Howard nel capolavoro di Jakes, Pocsik e Corben



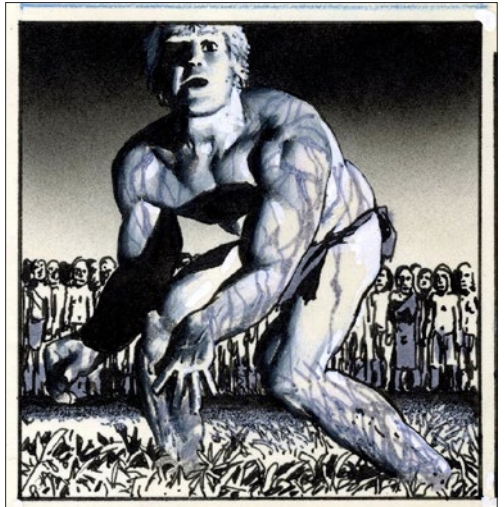
Davide Deidda

Nel 1976 The Morning Star Press pubblica negli Stati Uniti un lussuoso libro cartonato intitolato *Bloodstar*, libero adattamento del racconto di Robert E. Howard *La valle del Grande Verme* ad opera di John Jakes ai testi e Richard Corben ai disegni (che però revisiona, riscrive la storia e aggiunge materiale), seguiti editorialmente da Armand Eisen e Gil Kane. Nel 1979 Ariel Books ripubblica l'opera, sempre negli Usa, con i testi completamente riscritti da John Pocsik. Il volume del '76 nella sovraccoperta si autodichiara come *una nuova, rivoluzionaria idea: un romanzo grafico -graphic novel- che combina tutta l'immaginazione e il potere visivo dell'arte fumettistica con la ricchezza del romanzo tradizionale*. Tralasciando l'uso pregiudiziale di alcune espressioni (non ha il romanzo immaginario e il fumetto ricchezza?), è importante sottolineare come quello che sembra essere il primo fumetto a presentarsi e a vendersi attribuendosi il nome di *graphic novel* sia giustificato nell'uso di tal nome, in quanto effettivamente caratterizzato da un uso complementare di una prosa letteraria e di una narrazione fumettistica. Nonostante ciò è importante specificare che il fumetto è stato ed è spesso caratterizzato da un uso letterario delle didascalie, non per questo venendo definito dalla specifica denominazione qua usata.

La parte fumettistica, per la sua natura di forte chiarezza iconica, rende talvolta superflue alcune parti testuali, atte a comunicare azioni o sentimenti già espliciti e potenti nelle immagini; d'altro canto, la prosa dà all'opera un tono da racconto mitico, il che è anche giustificato dal fatto che la maggior parte della storia è un racconto nel racconto: quello del vecchio Grom, che sul letto di morte narra al giovane Bloodstar la storia dell'omonimo padre di quest'ultimo. Al materiale originale di Howard, venne aggiunto dagli autori un interessante prologo, ispirato dal racconto di H.G. Wells *La Stella*, un antefatto che sposta la vicenda da un lontano passato, nel quale era ambientata l'opera originale, a un lontano futuro post-apocalittico. L'apocalisse in questione è rappresentata dai cataclismi generati dal passaggio di una stella a poca distanza dal contemporaneo

pianeta terra, che si trasforma in seguito a sconquassamenti di mari, terre e cieli in un mondo simile a quello dell'età della pietra, dove i popoli vivono in primitive tribù di cacciatori, dimentichi del loro passato. È in questo mondo che si svolge il vero racconto, quello del guerriero Bloodstar, che per aver consumato un amore proibito, quello con Helva, donna promessa al Capo Guerriero Loknar, affronterà una terribile prova mortale, dalla quale uscirà miracolosamente vivo ma bandito per sempre dal suo clan. Le avventure di Bloodstar si concludono nel soprannaturale con la sfida a una gigantesca, insenziente, lovecraftiana creatura demonica, dall'aspetto di un enorme blob dotato di innumerevoli occhi e tentacoli, che tutto e tutti distrugge al suo passaggio: Il Re dell'Abisso del Nord.

La forza di quest'opera risiede nella natura archetipica dei personaggi e delle situazioni descritte, assieme avventurose, romantiche e tragiche, e nell'impatto estetico e nella narrazione sublime delle tavole di Corben. L'autore, maestro del fumetto fantastico, realizza uno dei suoi lavori più belli e minuziosi, realizzando con un paziente lavoro chiaroscurale un disegno in bianco e nero scultoreo nei corpi quanto atmosferico negli ambienti, ottenuto con la commistione di diversi strumenti, tra i quali marker, aerografo e matite colorate. L'immagine però non si fa mai piaciona, ma è sempre funzionale al dato momento della storia che ritrae. Le vignette fondono delicatezza, solennità e un sapore grottesco in una commistione unica, che le rende magnetiche, effetto rafforzato dalla perfetta consequenzialità delle stesse, elemento che rende scorrevole e difficile da interrompere la lettura di *Bloodstar*. All'autore viene commissionata in aggiunta



Vignetta da pag. 44 di *Bloodstar*, realizzata con matita, marker, china, aerografo, guazzo, matite colorate e acrilico. Scan, restauro e informazioni di José Villarrubia

all'originale una versione a colori dell'opera, che egli però realizza solo negli studi preparatori, assegnando ai suoi assistenti il lavoro di esecuzione materiale del colore, realizzato secondo la sua laboriosa tecnica di lavorazione delle singole lastre di stampa (presa in prestito da Maxfield Parrish). Questa vibrante veste, apparsa negli Usa sulla rivista *Heavy Metal*, regala una nuova e affascinante esperienza di fruizione del fumetto, ma al costo di un appiattimento del disegno e della perdita dell'atmosfera che solo l'originale era in grado di regalare.

È peculiare la prima pubblicazione italiana di *Bloodstar*, ospitata a episodi su *Alter Alter* tra il 1980 e il 1981 e tratta dalla seconda versione americana dell'opera, quella del '79: viene stampata infatti in bianco e nero per tutti gli episodi tranne l'ultimo, presentato a colori. Milano Libri poi ristampa il fumetto in cartonato alla fine dello stesso '81, interamente a colori. Sulla rivista appare come autore il solo Corben, mentre il volume riporta il nome di Howard ma non quelli di Jakes e Pocsik. Il lavoro di scansione e restauro delle tavole originali operato di recente dall'esperto José Villarrubia ha permesso a quest'opera di tornare disponibile nel suo originario bianco e nero, mai come ora limpido e definito, per il momento solo in Francia per l'editore Delirium.



Tavola dalla prima edizione di *Bloodstar* (The Morning Press, 1976).



Illustrazione di copertina di *Bloodstar*, realizzata da Corben in olio su tela. Scan, restauro e informazioni di Villarrubia

Davide Deidda

Fumetti e giochi di ruolo

La Torre non Perdona



Nicola Santagostino

Ormai è abbastanza chiaro che nel Linguaggio della Notte, termine con cui Ursula K. LeGuin chiamava la letteratura del fantastico personalmente dilato a tutto il mondo pop, stiamo sempre di più assistendo a una sempre più feroce critica inconscia al capitalismo. Questo animale feroce che è morto nell'ormai lontano 1929 con il Crollo della Borsa e che, come uno di quei demoni da operetta, si mantiene in piedi divorando tutto quello che ha intorno, è diventato letteralmente lo spettro di cui parlava Karl Marx. Uno spettro che però infesta ogni aspetto della nostra vita e che ci riempie di rimpianti per il passato, ansie nel presente e feroce terrore verso il futuro. Ci basterebbe prendere i mostri che appaiono in Duskmourn, la nuova espansione del famoso gioco di carte collezionabile Magic the Gathering, per vedere come sia perfettamente accettabile mettere come Incubo la FOMO (Fear of Missing Out, l'ansia su cui vive gran parte del marketing basato sulle "offerte imperdibili") tutto questo in un setting che è solo una casa infestata da un demone che si è espansa fino a inglobare tutto il mondo. Un mondo fermo agli anni '80 e che funge da vera e propria fabbrica di paura di cui l'entità si nutre avidamente, tutto questo ovviamente a discapito dei suoi abitanti che sono trattati alla stregua di bestiame alimentato con contentini di speranza. Perché la

vera minaccia per un essere del genere non è la speranza, ma la rassegnazione.

Ed è sulla distorsione della speranza che si basa *Tower of God*, un manhwa sudcoreano disegnato e ideato da Lee Jong-hui (in arte SIU), serializzato sulla piattaforma Naver Webtoon dal 2010. Successivamente, l'opera è stata ufficialmente tradotta in inglese dal 2014 sul portale Live Webtoon e in giapponese dal 2018 sul portale Line Manga. Nel 2019, la Youngcom ha pubblicato la versione cartacea del manhwa.

Il manhwa ha ricevuto un adattamento animato realizzato dallo studio giapponese TMS Entertainment; l'anime è andato in onda a partire dall'aprile al giugno 2020. Una seconda stagione viene trasmessa da luglio 2024.

Le vicende si svolgono all'interno della Torre del Dio, una misteriosa struttura di enormi dimensioni all'interno della quale sono presenti molteplici ambienti naturali popolati da numerose specie intelligenti.

La Torre è costituita da un numero sconosciuto di piani e ogni piano è costituito da tre sezioni: una esterna adibita a zona residenziale, una interna dove i regolari affrontano le prove e una intermedia che funge da collegamento tra le prime due. L'intera struttura è permeata da una sostanza chiamata Shinsu che possiede diverse proprietà speciali e che può essere utilizzata per manipolare la materia, come arma o per aumentare le proprie abilità e caratteristiche fisiche. Ogni piano ha un guardiano, un Governante e degli amministratori che gestiscono le prove per i regolari. Unica eccezione è il 43° piano, dove il guardiano è

stato ucciso da un irregolare e dove quindi non esistono regole o limitazioni, eccetto quelle dettate dagli abitanti. Essendo la Torre completamente sigillata, il mondo esterno è pressoché sconosciuto e si sa solo che da lì provengono ogni tanto figure note come Irregolari, chiamati così perché immuni alle regole interne della Torre. Il protagonista, Baam Venticinquesimo è cresciuto immerso nell'oscurità e nella totale solitudine. Il suo unico raggio di luce è stato Rachel, la ragazza che fin da quando ha memoria gli è stata vicino, insegnandogli a parlare raccontandogli del mondo esterno. Rachel ha però un'ossessione ed è disposta a tutto per realizzarla: vedere le stelle ed il cielo; pur di esaudire il proprio desiderio è persino disposta a entrare nella Torre del Dio, una struttura mastodontica e dall'altezza indefinita sulla cui vetta si dice che ogni desiderio potrà essere esaudito. Baam la segue per fermarla, ma entrambi vengono teletrasportati all'interno della torre, dove tuttavia Baam perde subito le tracce di Rachel.

E da qui partiranno una serie di vicende che ancora oggi non sono concluse e che ci porteranno a conoscere il mondo della Torre di Dio e la sua società basata sull'ambizione e la speranza distorte in una terribile metafora del capitalismo moderno.

Perché solo i più forti e i più capaci possono superare i test che portano sempre più vicino alla cima della Torre, dove si racconta che sia possibile realizzare i propri desideri. Così un capitolo alla volta veniamo a conoscenza di un

segue a pag. successiva



Baam, il protagonista di *Tower of God* assieme a uno dei guardiani

segue da pag. precedente

ecosistema dove solo chi ha ambizione, fortuna e spietatezza riesce ad emergere, dove le amicizie sono spesso solo alleanze di comodo, dove ogni persona è solo un insieme di fattori che danno ad essa un valore e chi non è in grado di superare una certa soglia di potere, intelligenza e capacità speciali viene considerato perfettamente inutile e lasciato da parte.

La Torre di Dio è inoltre governata da tempo immane da un Impero gestito da Zahrad, un Irregolare che è riuscito a raggiungere il 134° piano e dalle Dieci Famiglie, discendenti diretti degli Irregolari che fecero la scalata della Torre di Dio assieme a Zahrad e che ancora oggi comandano con pugno di ferro sui loro eredi. La Torre di Dio, quindi, è un sistema chiuso dove chi ha ottenuto potere è impegnato in costanti giochi di segreti e tradimenti, nel frattempo chi sta in basso continua il suo tentativo di raggiungere la vetta, non sapendo che essa gli verrà negata dallo stesso Zahrad che non è mai riuscito a superare il Guardiano del 134° piano per raggiungere quello successivo, che si narra essere l'ultimo.

Un mondo dove nessuno alla fine ha mai ottenuto quello che la Torre di Dio promette ma si è dovuto accontentare di quello che riesce a ottenere durante la sua scalata dei piani, complice anche il costante e progressivo perdere qualsiasi forma di umanità pur di riuscire a proseguire in test sempre più difficili contro avversari a loro volta disposti a fare di tutto pur di vincere. Perché le Prove vedono tutti i partecipanti gli uni contro gli altri, senza nessuna regola se non quella della Prova stessa in una terribile allegoria di tutto quello che è la scalata sociale del mondo moderno. Perché il sistema in cui ormai siamo intrappolati ci pare un mondo a parte, l'unico mondo possibile secondo molti, e quindi nella nostra testa ci restano due opzioni: o rimanere dove siamo o tentare di raggiungere la vetta per realizzare i nostri sogni. E abbiamo così finito per definire ambizione semplicemente questo: una scalata spietata per apparire e una fatica folle per non sparire, mentre altri come noi tentano a loro volta di salire in cima. In una farsa dove "il fine giustifica i mezzi" abbiamo così delegato alla nostra personale Torre di Dio il potere di darci o meno la felicità, ma solo una volta raggiunta la cima in una grottesco meccanismo dalle sue regole interne dove la debolezza è una colpa, l'umiltà l'anticamera dell'umiliazione e la gentilezza sono un mezzo per manipolare chi è più capace o in gamba di noi. E ad un certo punto, però, la Torre non perdona e quindi rimaniamo intrappolati a un livello che ci risulta impossibile superare, finiamo traditi per puro guadagno o abbandonati da chi ormai ci reputa sacrificabile, ben consapevole che un giorno anch'egli subirà lo stesso destino se non sarà più capace o utile. Nessun affetto, nessun amore, niente amicizia: solo efficienza e forza, tutto il resto non conta. E una volta che anche noi raggiungeremo il livello a cui per forza ci dovremo



Enchantment Creature — Nightmare

When Fear of Missing Out enters, discard a card, then draw a card.

Delirium — Whenever Fear of Missing Out attacks for the first time each turn, if there are four or more card types among cards in your graveyard, untap target creature. After this phase, there is an additional combat phase.

2/3

R 0136
DSK • EN JOHN STANKO

™ & © 2024 Wizards of the Coast

La carta Fomo di "Magic the Gathering"



Una parte del cast di "Tower of God"

fermare, faremo di tutto perché nessuno possa andare oltre, senza renderci conto che in tutto questo abbiamo perso di vista i nostri sogni e che ormai l'unica cosa che conta è quel piano a cui siamo arrivati perdendo tutto, noi stessi inclusi, nel percorso per raggiungerlo. Perché il sogno più grande del capitalismo moderno è questo: imporci di continuare a sperare disperandoci e

continuare a essere parte di quel meccanismo che si autotutela, esattamente come la Torre di Dio ha i suoi a guardiani che decidono le regole del loro piano, e che ci intrappola in un'illusione che prima o poi riusciremo a farcela, a raggiungere la cima e vedere finalmente i nostri sogni realizzarsi, dando così un senso a tutto il dolore e il vuoto che abbiamo dentro e che abbiamo lasciato nel mondo intorno a noi.

Distraendoci così costantemente dall'idea che esista un Esterno, un qualcosa di diverso e che non segue queste regole, facendoci dimenticare che un altro mondo è possibile e che per vedere le stelle in cima alla Torre non serve per forza scalare, basterebbe semplicemente fare un passo a lato e tirarsi fuori da tutto.

Distraendoci così costantemente dall'idea che esista un Esterno, un qualcosa di diverso e che non segue queste regole, facendoci dimenticare che un altro mondo è possibile e che per vedere le stelle in cima alla Torre non serve per forza scalare, basterebbe semplicemente fare un passo a lato e tirarsi fuori da tutto.

Nicola Santagostino

Salvatore Piscicelli, il mio personale ricordo



Carla Apuzzo

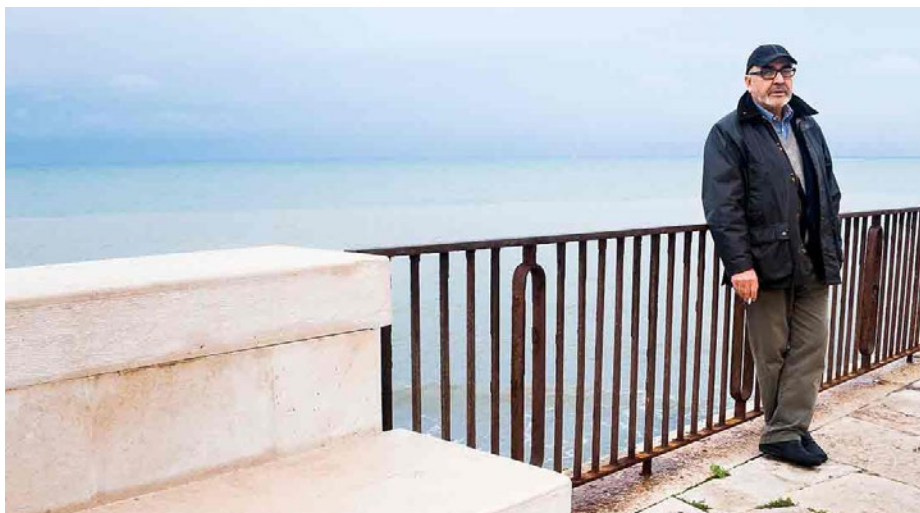
In un mondo dove l'autorappresentazione e l'autoreferenzialità è sempre più evidente, la figura di un cineasta schivo e poco presentzialista come Salvatore può essere spiazzante, in controtendenza, perfino scandalosa.

Quello che ha avuto a cuore principalmente Salvatore nel suo originale percorso di autore era fare il "suo" cinema, esattamente come lo aveva concepito e pazientemente costruito, senza badare al giudizio degli altri e, soprattutto, senza accettare compromessi di alcun genere.

Devo aggiungere che è stato ben consapevole fin dal principio della sua carriera di aver scelto una strada molto difficile da percorrere, per la quale avrebbe dovuto pagare dei prezzi molto salati. Il fatto che il suo valore con tutta probabilità non gli sarebbe stato riconosciuto la considerava una cosa del tutto scontata, di cui non si è mai lamentato perché era il suo orgoglio e la sua forza.

Ho incontrato per la prima volta Salvatore in una sera di dicembre del 1977. Aveva intenzione di girare del materiale sui disoccupati organizzati a Napoli, in vista di realizzare uno o più documentari, e cercava una troupe agile, che lavorasse in video e che gli garantissero una buona qualità del suono, disposta a partecipare a quello che all'epoca si definiva un lavoro "militante".

Mi avevano subito colpito la sua attenzione per i nuovi fermenti politici che si stavano affermando a Napoli e la sua consapevolezza per il ruolo attivo che un documentarista avrebbe potuto/dovuto avere. Ancor di più mi aveva colpito il fatto che fosse un uomo di grande cultura pur provenendo da un ambiente operaio e



Salvatore Piscicelli (Pomigliano d'Arco, 4 gennaio 1948 – Roma, 21 luglio 2024) - (Foto di Carla Apuzzo)

contadino e che la sua forte empatia nei confronti di quel mondo, così diverso da quello da cui provenivo, riuscisse a rendere facile e naturale l'approccio al contesto anche a quelli che lavoravano al suo fianco.

Al di là delle sue peculiarità come cineasta, di cui non tocca a me parlare visto che gli sono stata accanto professionalmente per molti decenni e che ne ho condiviso ogni singola scelta, posso però dire che il suo lavoro è stato sempre caratterizzato da un profondo rispetto per il lavoro e la professionalità degli altri. L'importanza che dava alla centralità della figura femminile nel suo cinema, anch'essa insolita nel panorama generale, è stata l'occasione iniziale per la nostra collaborazione proprio perché Salvatore, pur essendo consapevole dell'ampiezza delle proprie conoscenze, era anche capace di riconoscere i propri limiti. Nel momento in cui approcciava la sceneggiatura di quello che sarebbe stata la



Carla e Salvatore verso Venezia (1981) per "Le occasioni di Rosa"

sua opera prima, una storia così dura e difficile di amore e morte fra due donne dell'entroterra napoletano, non voleva sovrapporre la propria sensibilità maschile a quella dei suoi personaggi femminili, ben sapendo che questo nel film si sarebbe avvertito.

Da lì in poi la nostra collaborazione si è trasformata in una vera e propria complicità che ci ha portato ad osare di più e a costituire una piccola società di produzione indipendente con cui abbiamo prodotto buona parte dei nostri film.

Qualcuno ha fatto notare che Salvatore ed io siamo stati forse l'unico caso italiano di una coppia di cineasti che ha condiviso vita e lavoro per così tanto tempo. Penso che quello che ci ha unito sia stato più di ogni altra cosa un'identica visione del mondo, una visione soprattutto politica, che comprende anche il cinema ma che riguarda tutti gli aspetti della vita.

Carla Apuzzo

Fotografa, videomaker, sceneggiatrice, autrice teatrale, produttrice, regista



"Vita segreta di Maria Capasso" (2019), Piscicelli dirige Luisa Ranieri (foto di Carla Apuzzo)

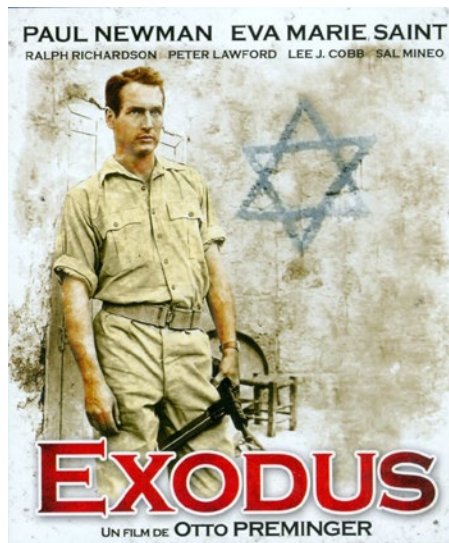
Presenza e crisi dell'ebraismo nel Cinema e nella Letteratura statunitense del dopoguerra



Valeria Consoli

Secondo lo scrittore canadese Noah Richler il periodo magico durato all'incirca mezzo secolo, che aveva assistito al contributo sul piano culturale di quegli Ebrei presenti nel Nord America e soprattutto negli Stati Uniti, è ormai giunto - per così dire - al capolinea. Come se questo 'momento magico' non fosse stato altro che una sorta di risarcimento morale, conseguenza dell'Olocausto e della vergogna derivatane nel mondo occidentale. Il cosiddetto *Jewish moment* sarebbe stato dunque un'anomalia, quasi assecondata dal senso di colpa da parte dell'ONU. Anche senza essere evidenziato dopo il massacro del 7 Ottobre dello scorso anno compiuto da Hamas, se ne intravedono i prodromi già all'inizio del nuovo millennio soprattutto dopo l'11 Settembre, allorché la lobby ebraica viene messa sott'accusa. A differenza infatti degli Ebrei rimasti in Inghilterra, la cui ascesa sociale rimaneva vincolata al sistema delle classi, negli Stati Uniti la loro presenza diviene tangibile non soltanto nella cosiddetta *upper class* ma si evidenzia soprattutto in campo artistico, lasciando un segno straordinario nella letteratura, nel Cinema, nel Teatro e nella musica. Tacendo sul genio e sulla grande personalità di Woody Allen insieme interprete, sceneggiatore, regista quando non produttore dei suoi film, nomi come Saul Bellow e Philip Roth nella narrativa, Leonard Bernstein e George Gershwin come direttori d'orchestra, Barbra Streisand e Leonard Cohen nella musica leggera, registi e commediografi come Mel Brooks e Neil Simon hanno rappresentato delle autentiche punte di diamante, non soltanto nell'universo statunitense bensì a livello mondiale. E non è tutto, l'epopea del sionismo e del ritorno alla terra promessa ha in *Exodus*, un film del 1960 diretto da Otto Preminger ed avente Paul Newman come principale interprete, un riscontro notevole sul piano internazionale anche per via della sua suggestiva colonna sonora, che viene premiata con il Golden Globe quello stesso anno. Sia pur con le inevitabili forzature il film, ambientato nel 1947 - vale a dire un anno prima della tristemente famosa *nakba*¹ -, racconta di

come seicento profughi ebrei di stanza a Cipro riescano a forzare con una nave, la *Exodus* per l'appunto, il blocco inglese che impediva loro di sbarcare in quella che sarebbe diventato lo Stato di Israele. Una maggiore vena intimistica caratterizza il film *Come eravamo*² (1973) di Sidney Pollak avente come interpreti Barbra Streisand e Robert Redford, che racconta la storia d'amore tormentata tra una militante comunista di origini ebraiche ed un intellettuale *wasp*³, iniziata a partire dagli Anni Trenta e finita a guerra fredda inoltrata. Malgrado la nascita di una figlia, i due si lasceranno. Circa una diecina d'anni più tardi (1982) La



scelta di *Sophie* del regista di origine polacca Alan J. Pakula mette in scena tutto l'orrore della Shoah racchiuso in un'unica scena, in cui la protagonista, Sophie, una giovane donna anch'essa di origini polacche superbamente interpretata da Meryl Streep, viene costretta alla scelta più crudele, che possa capitare ad un essere umano, quale dei due figliolotti - il maschio o la bambina - sacrificare una volta giunta nel campo di sterminio. Anche il nostro

Cinema, sia pure attraverso argomentazioni e modalità diversissime, non esita a trattare un aspetto forse meno preso in considerazione dalla cinematografia d'oltre Atlantico, come quello del mondo della criminalità organizzata di matrici ebraiche, in realtà una fra le più temibili specie all'epoca del proibizionismo insieme a quella irlandese ed italoamericana. *C'era una volta in America*⁴ (1984) di Sergio Leone, che dopo l'epopea del western all'italiana vuole fare l'ultimo omaggio agli Stati Uniti, servendosi - e non a caso - dell'interpretazione magistrale di Robert De Niro nel ruolo del protagonista, ebbe in realtà un esordio non facile data la lunghezza del film, non prevista nelle sale cinematografiche d'oltremare, impressione questa peraltro non condivisa dal regista, che anzi la considerò - e non a torto - fortemente deprivata, specie nei frequenti *flash back* e *flash forwards*, secondo lui necessari ai fini della reale comprensione del film, senza i quali veniva ridotto ad un banale film di gangsterismo sulla scia di altri numerosi film americani ambientati nella New York degli Anni Venti e Trenta in preda alle numerose bande di criminali, frutto il più delle volte di un'emigrazione incontrollata e violenta. La colonna sonora, appositamente composta da Ennio Morricone, ha senza alcun dubbio contribuito a renderlo negli anni a venire uno dei film più famosi della storia del Cinema. In tutti questi decenni non erano mancate d'altro canto quelle voci provenienti dalla terra d'origine del sionismo, vale a dire dallo stesso

Israele, le quali pur senza dissentire apertamente dal sistema venutosi a creare nel Paese specie in seguito alla Guerra dei sei giorni del 1967 vinta da Moshe Dyan, riconoscono tuttavia anche le ragioni dei Palestinesi. Scrittori ed intellettuali come Amos Oz, autorevole sostenitore della 'Soluzione dei Due Stati' nel conflitto arabo-israeliano e più recentemente *David Grossman*, nato a Gerusalemme nel 1954, noto per il suo impegno volto ad una risoluzione pacifica della questione palestinese. Si è unito alle loro voci anche Amos Gitai, il più famoso fra i registi di nazionalità israeliana e ormai decisamente di caratura internazionale, che proprio in questi giorni ha presentato al Festival del Cinema di Venezia il suo ultimo film *Why War*, che trae ispirazione dal carteggio tra Albert Einstein e Sigmund Freud, cui si aggiungono i contributi di due intellettuali come Susan Sontag e Virginia Woolf, in cui anche sotto l'aspetto filosofico delle loro argomentazioni ci si pone la domanda 'Perché la guerra?'

Valeria Consoli

¹ Con questo termine ci si riferisce a quanto accadde prima e durante la guerra combattuta da Israele nel 1948 contro alcuni dei Paesi arabi limitrofi e che viene indicata come l'esodo forzato dei Palestinesi residenti nei territori occupati da Israele. (v. anche su D.d.C., marzo 2023. V.Consoli, *il fil rouge che lega la Sicilia di Vincenzo Consolo alla Palestina di Ghassam Kanafani*).

² (ingl.) *The way we were*

³ abbr. di *White Anglo-Saxon Protestant*

⁴ (Ingl.) *Once Upon a time in America*

Teatro

Quelli di Basaglia... a 180 gradi

Per la regia di Antonella Carlucci, i passaggi essenziali dell'impegno di Franco Basaglia. Lo spettacolo presentato dall'Accademia della Follia Claudio Misculin di Trieste in occasione della mostra "Sentiero del teatro accanto alla follia" presso il Murate Art District di Firenze



Andrea Verga

Andrea Mancini e la Fondazione Giuliano Scabia ci sanno fare con i titoli. "Fantastiche visioni: festa con Giuliano Scabia, amici, teatro, musica, poesia (e qualche gallina)" l'evento dell'anno scorso. Invece quest'anno per festeggiare Giuliano

insieme a Basaglia (Franco, certo, e la moglie Franca Ongaro, ma anche il cugino Vittorio, scultore dell'azzurro Marco Cavallo) un titolo breve e... poetico (aggettivo da usare con parsimonia, ma qui va benissimo): "Sentiero del teatro accanto alla follia".

Si torna all'effervescente Murate Art District per questa importante mostra e questo toccante spettacolo dell'Accademia della Follia Claudio Misculin di Trieste. Qui al MAD (in questo caso *nomen omen*), antico convento, poi carcere fascista, oggi luogo dedicato alle arti visive e performative, Giuliano è di casa visto che il suo studio e il suo laboratorio sono a pochi passi. È di casa: bisogna usare il presente, infatti il 21 maggio 2021 Giuliano si è solo "reso invisibile", "si è fatto spuntare le ali": così ci dice il sito della Fondazione a lui dedicata, e noi ci crediamo. In effetti Giuliano ieri sera era lì con noi a guardare l'Accademia della Follia di Trieste, nessuno ne dubita. Una sensazione di comunità e anche di comunione - tra gli spettatori e gli attori di questa messa in scena dura, necessaria e vitale. Ogni tanto distolgo lo sguardo dalla scena e guardo la mia collega e amica Cristina, stiamo assistendo a questa cosa grande che fa che abbiamo voglia di guardarci anche tra di noi testimoni/spettatori.

Quando si parla di teatro e di follia non si può non partire da Antonin Artaud che nella prima scena subisce un elettroshock e ne racconta le sensazioni. Uno scolapasta di metallo sulla testa dell'attore al centro, che ha la maglietta strappata. Allo scolapasta sono attaccati dei fili che gli altri attori disposti in cerchio agitano mentre facendo vibrare la lingua riproducono il rumore della corrente. La durata rende la scena insopportabile. Una grande economia di mezzi. Ecco davvero un teatro povero di tutto, tranne che di spirito, di anima. Di realtà. Di duro lavoro, generoso. Di intelligenza. Di brevi canzoni, semplici e potenti nella loro povera e nuda verità. Poi tutto si svolge negli anni tra il '61 e il '77, tra l'arrivo di Basaglia a Gorizia e la chiusura del manicomio di Trieste, ma lui non c'è mai in scena,

protagonisti sono i matti nei manicomi di Gorizia, di Colorno e di Trieste, prima di Basaglia e dopo Basaglia: dei corpi sospesi, in attesa, che non esistono più, che non riusciamo più neanche a immaginare? O sono oggi ben nascosti, ancora meglio, chissà dove, in carcere, dietro le alte mura dei CPR o a volte per le nostre strade, occultati dall'indifferenza. Gli elettroshock: qualcuno non ne usciva proprio, cioè ne usciva con un lenzuolo addosso, due sono morti, li ha visti con i suoi occhi, ci racconta alla fine dello spettacolo, l'attore Giordano Vascotto, che, come anche altri attori dell'Accademia della Follia, l'ha vissuto sulla

anni quella definitiva dei pazienti, la realtà s'ispira all'arte, la riproduce, come in una profezia auto avverante).

In realtà gli artisti avevano pensato di fare una grande casa di cartapesta ma i matti vogliono un cavallo e lo vogliono azzurro, con una grande pancia dove poter mettere i loro sogni. La storia di Marco Cavallo, quello vero che ispirò poi la scultura (cito dalla cronaca di Scabia, recentemente riedita da Meltemi Editore): "C'era un cavallo. Trasportava in su e giù un carrettino coi fagotti della biancheria. Ma ormai era vecchio e stanco. Avevano deciso di ammazzarlo. L'ha salvato una petizione

di tutto l'ospedale, malati, infermieri e medici. Hanno ottenuto che venisse venduto. L'ha comprato, si dice, un farmacista che l'ha portato in un paesino del Friuli. Il cavallo si chiamava Marco. Marco Cavàl". La stessa idea di malattia mentale e di normalità che vengono messe in crisi, ma non abolite: la realtà è principio di partenza e di arrivo di questo approccio molto concreto. Non è antipsichiatria perché non si tratta di distruggere ma di costruire qualcosa di diverso, anche se poi il manicomio alla fine va effettivamente distrutto, abolito, "bisognerebbe metterci il sale sopra perché non ricresca più nulla" disse Basaglia. Luoghi dimenticati da Dio e dagli esseri umani di cui improvvisamente, grazie al movimento lanciato da Basaglia, cominciano a parlare tutti, perfino Sartre. Una stagione tragica ma anche esaltante della storia italiana, con la legge 180 (che dà il titolo allo spettacolo) approvata quattro giorni dopo i barbari assassini di Aldo Moro e di Peppino Impastato (nello stesso anno legge sull'aborto e istituzione del servizio sanitario nazionale).

"Noi siamo gli errori che permettono la vostra intelligenza": una frase che non si dimentica e che non ha bisogno di essere commentata, tanto è potente, soprattutto se detta da quelle persone,

soprattutto se detta da quelle persone, quelle attrici e quegli attori, con quell'esperienza di vita, che sanno di cosa parlano quando parlano di follia e di psichiatria e di manicomi. Il teatro permette loro, tanti anni dopo, di interpretare il ruolo di quelli che stanno dall'altro lato della divisione tra "folli" e "normali", un primario conservatore, un'infermiera, ribaltando i punti di vista, come una volta il Carnevale. L'arte non cura, non direttamente, ma permette dei ribaltamenti, dei ponti, dei cammini insieme, degli sguardi laterali o al contrario, come nella carta dell'appeso dei tarocchi che guardando il mondo al contrario ne scopre le storture e la bellezza: sentiero del teatro accanto

segue a pag. successiva



Le due foto sono di Max Perissi

sua pelle l'elettroshock: "fin quando fumavano le orecchie, ci brusavano il cerviel" (mi scuso per l'approssimativa trascrizione del triestino). La storia di Alda Merini che aspetta la firma del marito per uscire ma è il marito ad averla messa in manicomio quindi quella firma non arriverà mai. Nel 1973 arrivano gli "artisti", tra cui Giuliano Scabia, e stanno due mesi in manicomio, coi matti fanno ritratti, scrivono canzoni, progettano e creano Marco Cavallo che poi è troppo grande e per uscire si dovrà sfondare il muro, molto concreto ma anche molto metaforico, del manicomio (Basaglia decide di sacrificare un architrave per permettere l'uscita di Marco Cavallo, che poi anticipa di 4

segue da pag. precedente

alla follia, appunto (accanto, ma con la testa sulle spalle e i piedi per terra).

“È il lavoro che cura” mi dice Giordano, con grande autorevolezza, alla fine dello spettacolo: uscito dal manicomio ha lavorato, tutta la vita (come fa a sapere che in quel momento ho bisogno di sentire quella frase?).



Foto di Maristella Barachini

Le canzoni che gli artisti creavano insieme ai pazienti in quei due mesi di intenso lavoro nel 1973 concentrano un'emozione, un pensiero e lo rendono ripetibile e collettivo, sono un deposito di memoria da cui ripartire, chiudono un ciclo e ne aprono un altro, mettono poche parole e poche note semplici su grovigli mentali ed emotivi, danno voce a chi non ha voce, permettono di cambiare registro quando le parole non bastano più, come nell'opera, nei musical, nei film di Bollywood.

Qui a teatro le canzoni sono il coro della tragedia greca, i matti che subiscono più degli altri il potere di essere nominati, etichettati, che si riprendono la parola, libera e liberatoria, de-istituzionalizzata (una canzone parte proprio da questa parola difficile di cui i pazienti si ri-appropriano).

Niente è perfetto, tutto è complesso, non semplificabile, la libertà è meravigliosa ma anche caotica e può essere pericolosa. Qualcuno uscito di lì si è perso in un bosco o è finito sotto una macchina come la persona che si vede al centro in un cartello accanto a Marco Cavallo, quello con un cappello in testa, sembra felice mentre prende per mano i suoi compagni, ce lo racconta sempre Giordano: “era un angelo, oggi si direbbe down”.

Si esce come si dovrebbe uscire da un teatro o da una mostra, un po' più umani, capendoci sempre poco o nulla della nostra comune condizione ma credendo un po' di più che si possano fare delle cose insieme per migliorarla, per ammaestrare il dolore o per vederne la nascosta bellezza.

Andrea Verga

Teatro

Giacomo Matteotti (anatomia di un fascismo)

di Stefano Massini, regia Sandra Mangini con Ottavia Piccolo e i Solisti dell'Orchestra Multi-etnica di Arezzo



Giuseppe Barbanti

A cento anni di distanza dal tragico assassinio la vicenda esistenziale e politica di Giacomo Matteotti, esponente socialista che seppe riconoscere e contrastare in maniera sistematica il fascismo, con una lucidità di sguardo e di analisi decisamente fuori dal comune, arriva a teatro. Socialista riformista, spirito costruttivo, pacifista, fu oppositore accanito e implacabile della nascente dittatura in maniera decisa sin dalle prime avvisaglie nel Polesine, dove oggi a Fratta Polesine (Rovigo) è stata da poco riaperta la sua casa natale divenuta museo, e poi in modo sempre più incalzante da deputato a Roma, specie prima e dopo l'approvazione della legge elettorale Acerbo che avrebbe dato a Mussolini una straripante maggioranza nella Camera dei Deputati. Mostre e convegni, la pubblicazione di numerosi saggi hanno dato l'opportunità, in questo triste anniversario, di conoscere l'eccezionale caratura, se non addirittura la lungimiranza, di un uomo politico, che, come confermano le analisi e i documentati studi di natura giuridico-economica che ci ha lasciato, guardava già dopo la 1ª Guerra Mondiale all'Europa come solo negli anni '50 statisti del calibro di De Gasperi, Adenauer, Spaak avrebbero saputo fare dando vita al Mercato Comune Europeo. La

sua fugace e appassionata presenza sarà ripercorsa nello spettacolo *Matteotti (anatomia di un fascismo)* in tournée nella stagione 2024-25. Come più volte negli ultimi anni, ricordiamo l'allestimento di recente dedicato ad Elda Pucci, la prima sindaca donna a Palermo negli anni '80 del secolo scorso, il binomio costituito dalle parole forti, abrasive del drammaturgo Stefano Massini e la voce autorevole di Ottavia Piccolo si leva, con il corollario dei suoni dell'Orchestra Multi-etnica di Arezzo, a richiamare l'attenzione del pubblico dei teatri italiani su personalità che hanno pagato, con la morte nel caso dell'uomo politico polesano, scelte di vita coerenti con i valori professati. Nel segno di un teatro di impegno civile *Matteotti (anatomia di un fascismo)* parte proprio dalla testimonianza di chi c'era nel pomeriggio del 10 giugno 1924 sul Lungotevere quando il deputato venne sequestrato e di lì a poco ucciso. Due testimoni dichiarano di aver assistito a una colluttazione all'interno di una vettura, senza tirarsi indietro: da qui si parte per ricostruire l'ascesa e l'affermazione di un movimento del cui carattere eversivo Matteotti era consapevole fin dall'inizio, a differenza di molti che non videro o non vollero vedere. Non è un caso che proprio Matteotti abbia definito il pericolo più grande: “... quello che non capisci, la malattia che fa morire un uomo è quella che non fa rumore, non ha sintomi, non la senti crescere. Anzi, addirittura ne sorridi”.

La sua arma politica era la parola, documentata, fondata sui fatti, indiscutibile. “Una parola che smaschera” l'ha definita nelle note di regia Sandra Mangini traendo, poi, l'inevitabile conclusione, “Per questo fu ucciso”. “La persistenza del fascismo, nel tempo e nello spazio, in forme vecchie e nuove, ci porta a considerare quanto sia indispensabile, oggi più che mai, occuparsi della cosa pubblica, del bene pubblico, guidati da un pensiero costruttivo, legalitario, partecipativo, paritario, realistico, competente, attraverso atti e parole chiare, come quelle di Giacomo Matteotti e di sua moglie Velia”, scrive ancora la regista. Dopo un'anteprima studio dello scorso dicembre lo spettacolo debutta il 22 ottobre al Teatro Verdi di Monte San Savino (AR) per toccare poi fino a dicembre numerose piazze. Le repliche proseguono nel 2025

Giuseppe Barbanti



Di impressioni e di una nuova storia con Germaine Dulac



Carmen De Stasio

Più volte ho stigmatizzato l'espressione del cinema come dinamica delle immagini. Pur vero – e non di minor importanza – è che la specializzazione sperimentale che deriva, appunto, dallo studio della realtà circostante e che ricerca l'effetto della simultaneità così come avviene nella mente, elimina da sé qualsiasi effetto di narrativa fondata sul contenuto. Una distrazione e un'aberrazione rispetto a quelle cadenze che sortiscono negli anni effetti riusciti di sperimentale significativa e che sovente si perdono tra le imbastiture di una meccanicità che della vita e del suo protendersi non ha congiunzione.

Saranno stati gli effetti della psicoanalisi, saranno state le nuove teorie non euclidee sviluppatesi alla fine del XIX secolo; sarà stato il clima totale che negli anni Venti si respirava finanche tra gli intellettuali della provincia, ma tant'è: l'eco del progresso investe chiunque e nessuno vi si sottrae. Il progresso è un'esigenza e una condizione di fatto. Un concetto popolare, oserei dire, non privo di profondità e partecipazione. Soprattutto, la conoscenza è la spinta culturale e svolge un ruolo fondante perché di progresso si parli con effettività (sicché la cultura è non già confinata a spiegazioni a suggerire identità di pensiero). L'arte, come la letteratura, si fa emissaria portentosa e luogo di estrinsecazione delle nuove forme di concorrenza e non esaurisce la molteplicità di forme che pur nei minimi dettagli si manifestano come spinta di variazione. In tal senso, il valore di quella che non per un vezzo chiamerei cinematografia d'essai segna il rigorismo di una regista che ha anticipato forme accreditate ai nostri giorni. È il grande contributo della regista francese Germaine Dulac a configurare lo snodo fondamentale che andremo a ricostruire.

Tante le opere da lei realizzate e con disegni percettibili e significativi di particolare tensione al punto da aver solida significazione: la Dulac imbastisce un rapporto ravvicinato con la cinematografia e investe di responsabilità per essere spinta a veleggiare verso tessiture di vero modernismo. Un'opera tra tutte mi colpisce ed è *La souriante madame Beudet* (La sorridente signora Beudet), del 1923. Come ci si accosta al progresso, come sia possibile contribuire al progresso etico se non considerando uno spirito giovane, che consapevolmente si sottragga a forme inquadrature della scrittura emancipandosi con una costruzione ricca di immaginazione. Una variabile distintiva del cinema, luogo in cui l'immaginazione addestra la simultaneità costruttiva dei meccanismi di realizzazione. Adottando per certi aspetti il flusso di coscienza che negli stessi anni trova accelerazione nella letteratura e

che non lascia indenne neanche il teatro, segnando la svolta esattamente laddove consistente sia la risposta di chi legge, piuttosto che interpretare liberamente, aderendo a una costruzione mentale che in primo luogo mette insieme la simultaneità di luogo, di tempo e di azione. Questo rivela il film della Dulac: pochi personaggi, ma soprattutto, lo svolgimento in una centralità di interni e con un obiettivo puntato sulle azioni, sugli oggetti dai quali deriva lo stile comportamentale dei personaggi elevati ad archetipi di una condizione prevedibile, ma di difficile soluzione.

Germaine Dulac realizza il film nel pieno fermento che avveniva sia a livello artistico che a livello letterario non tanto con una diversificazione tra uomo e donna ma addirittura con stereotipi accreditati nell'ambito della provincia, ovvero da quel mondo distante da un'urbanità aperta, ma anche trasgressiva. La provincia sopravvive nei criptici stereotipi e nei mutismi di affollato fatalismo ed è a contrastarne la forma che la Dulac miete una ribellione che attraverso il cinema espone la forza di superamento del cosiddetto misunderstanding Shakespeareano alla base di qualsiasi forma di aversativa comunicazione. La Dulac oppone la dignità del risveglio dal torpore dell'abitudine meccanica comportamentale e mette al suo posto la reiterazione che pure avversa quel progresso prima individuale, etico e sociale, che soltanto successivamente possibile perché sia totale.

E tutto quello che la regista intende proporre sulla scena non ci sono rimandi nascosti, né significazioni enigmatiche da cogliere al di fuori della scena: la vita è la residenza della scena e la scena appare in un primo piano che qui e là si dilata a sfuggire e ricomporre brani che comportino l'incontro di punti di vista tutt'altro che oscurati. Questo prevede la facoltà costruttiva dell'opera filmica quale luogo di riflessione basata sul fondamento della solidità relazionale tra le parti e l'abilità di gestire l'attività sperimentale avendo ben chiaro l'obiettivo. La trama a questo punto sarebbe un gioco di parti sbrigativo e irrisorio, giacché il film consente uno sviluppo intelligente di situazioni che proprio le varie interruzioni – sollecitate da simil-fermo-immagine di natura dada-artistica – si rendono fondamentali ad avviare una sorta di solidarietà tra lo svolgimento e la storia secondo un tempo che si destruttura a contenere in simultaneità tanto la diacronia condivisa che la sincronia individuale dei protagonisti. In maniera di poco sfiorando la filosofia comtiana, quel realismo che intravediamo non è dato da una contiguità evasiva, quanto da comportamenti che riflettono il dentro fuori dell'esperienza

esistenziale. In altri termini, è in atto una forma di avvento di aspetti sociologici che investono il linguaggio della scena ad essa attribuendo una complessità davvero rivoluzionaria. Lo scenario appare congruo a questo fronte su cui si applica l'avanguardia. Gli artisti si mettono in gioco, compaiono. Si fanno autori di linguaggi inattesi e li invidiamo per la crescente sproporzione creativo-immaginale che li distingue e che ne comporta l'efficace riconoscimento. Tra costoro è Germaine Dulac, regista impegnata a proporre sullo schermo i linguaggi che oggi definiremmo possibili ad alimentare i percorsi mentali di creatività e renderli in una sfera di realismo verace eppur inspiegabile nei suoi numerosi meandri. E di fatto, ponendosi in contrasto alla narratologia esecutiva, la Dulac dispone di una pleora di condizioni tecniche che sovrastano di gran lunga la tessitura del contenuto, ponendo questo – e la contingente sinossi – a un relegato angolo giacché è l'utilizzo dei mezzi a soddisfare la resa e di quel che è la storia alla base dell'opera.



Germaine Dulac (1882 – 1942)

Come altri artisti della scena cinematografica francese – laddove si instaura la fedeltà alla potenza immaginale, in effetti – la Dulac non tradisce l'esecuzione: in essa, infatti, impressioni di arte rendono efficace il tessuto senza adottare sistemi che siano volutamente ribelli. È in atto, insomma, la costruzione visuale di una simultaneità che non solo intraprende le sceneggiature mentali e oftalmiche, ma che decreta anche il passaggio – nel contempo

– di tutte le accezioni che esplicano – in pochi attimi – l'intenzione, l'etica, l'arte della regista. Un'arte da apprezzare allorché silenzio e mutismo non coniugano vuoto e solitudine, quando gli scenari acuiscono la poetica del ritmo e la musicalità del rivoluzionario realismo sincronico esplose dallo schermo. Una cinematografia da vivere non certo tenendo in mano un involucro di pop corn in attesa della scena madre, anche perché tutte le scene manifestano una maternità unica, individuabile. Una sorta di haiku in perenne addensamento e riprendendo la tecnica del quale il cinema d'avanguardia stilizza la sobrietà in essenziali note che appaiono al contempo iridare uno scenario complesso e focalizzarsi su quel che nel momento appare agli occhi. Così invisibile e visibile coabitano sulla scena e rendono un'immagine mobile di sentimenti ed emozioni, di tecniche e di strategie costruttive.

Carmen De Stasio

* Prossimo numero:

Dal dramma individuale al dramma universale: Eugène Ionesco

Arte al popolo

Kälte (1917) di Hans Baluschek



Hans Baluschek (1870 –1935) rappresentante di spicco del realismo sociale tedesco, cercò di ritrarre la vita della gente comune con vivida schiettezza. I suoi dipinti si incentraronò sulla classe operaia di Berlino. Appartenne al movimento della secessione di Berlino, un gruppo di artisti particolarmente interessati agli sviluppi avanguardistici dell'arte (e in particolare dell'Espressionismo tedesco).

L'opera "Kälte" – Freddo (1917), è stata realizzata in guazzo e gessetti colorati su pergamena, 49,5 x 33 cm

Voltati Eugenio (1980) di Luigi Comencini

Storia di una rivoluzione mancata



Demetrio Nunnari

Militanti della contestazione del '68, Fernanda (Dalila Di Lazzaro) e Giancarlo (Saverio Marconi) sentono di amarsi e convolano a nozze. Arriva presto Eugenio (Francesco Bonelli), figlio più della carne che non di un sentimento che i due non sanno declinare. Bisticciano per nulla, scordandosi di lui ancora in fasce nel comparto di un treno. E l'unione già vacilla. Dieci anni dopo, restio a seguire a Londra il padre e la nuova compagna, il bimbo s'ingegna di smarrirsi nel dedalo di trazzere della periferia capitolina. In auto infastidisce il "Baffo" (un amico del babbo che l'ha in affido) al punto che quegli lo abbandona nel bel mezzo del contado. E così, mentre tutti – per una volta, almeno – prendono a cercarlo, scorrono dinanzi ai loro occhi lembi di vita vissuta. E l'assenza si fa greve, screziata di memorie sopite, rimpianti e rimorsi. Come quella volta che Eugenio prende un sacco di botte perché fa i capricci. Non vuol più restare coi nonni ormai stanchi, e si sente d'intralcio ai genitori, ancor giovani e in carriera. Risoltosi di andare con Giancarlo, mentre la madre è via per lavoro, Eugenio finisce a vender fazzoletti ad un semaforo assieme a Guerrino, moccioso di borgata che torna a casa a sera e solo a tasche piene, che altrimenti il padre *jè fa er grugno*. Lo scoprono i nonni materni, ed è il putiferio. A casa del papà giunge poi Milena, la "fiamma" di lui, e ad Eugenio tocca di nuovo far le valigie. In Spagna la situazione non migliora. Anche la mamma ha il suo moroso, e tra questi e il lavoro divide il suo tempo, organizzando con dei post-it il soggiorno solitario del bambino. Salta fuori anche una poesiola che Eugenio tiene in un quaderno, che dice della nostalgia dei "vecchi tempi", quando egli giocava felice. Passano i mesi ed arriva il Natale. Finalmente la famiglia si riunisce al gran completo, ma Fernanda è pallida e tesa. A sera si sfoga; è incinta, e Giancarlo – sorpreso – pensa già a un fratellino per Eugenio. Scoppia una lite furiosa, e una piena di ubbie deliranti di marca femminista travolge il poveruomo: il maschio di casa regala al figlio maschio un altro maschio che la moglie paritorisce apposta. La donna serve solo a procreare;

per il resto, socialmente non esiste. Fernanda abortirà. Saltabecchando così fra i ricordi, la disavventura volge al termine. Eugenio è sano e salvo, e sta in una vecchia masseria. Accorrono dunque i famigliari, ma non per riaverlo a casa. C'è chi accampa esigenze personali, chi di lavoro, e qualcuno pensa anche al collegio. Intanto, tutti si fan prendere dalla meraviglia d'un vitello appena nato. I cuccioli fanno sempre tenerezza. Solo il Baffo, con la mano, fa al bimbo un gesto eloquente, e senza più voltarsi Eugenio prende la sua via. Il film che percorre una svolta nell'evoluzione dei modi espressivi di Comencini è di certo *Incompreso* (*Diari di Cineclub* n. 62). Uscito nel '66, ed estraneo per un soffio ai moti sessantottini, esibisce – in virtù della vocazione letteraria della sua trama – una visione ancora aristocratica dell'esistenza. Nella sua villa do-

un nugolo di fratelli da accudire (uno in carcere) ed orfano di padre. Di lì a poco, Domenico sarà Lucignolo in *Pinocchio* ('72), ed è verosimile che a lui guardi anche il Guerrino di *Voltati Eugenio*. Un malessere, quello di cui sopra, che non mina solo l'economia del Paese, ma attinge alle tare di una rivoluzione che, pensata come culturale, resta invece ideologica. La società che si batte per la conquista di taluni diritti fondanti della persona non bada alle implicazioni, anche profonde, che l'esercizio di quelli comporta. Si crea letteralmente un nuovo oggetto, senza però istruzioni d'uso. Così, all'inizio del film (che ha forma ciclica) Fernanda cerca invano sollievo dalle amiche. Ha appena avuto un aborto (già legale dal '78), ma nessuno le ha mai parlato di elaborazione del lutto. La generazione degli anni Settanta vive una realtà in continuo fermento, incalzata da un linguaggio che cela dentro un abisso sovente inesplorato. Eugenio, invece, chiama Giancarlo "papà" una sola volta, e come per errore. Diverso approccio, stesso esito. È la "rimozione"; il significato implica l'assunzione di un ruolo e di così gravosi oneri che urge cancellare il suo significato. Il figlio non ha voglia di obbedire al padre, ch'è poi incapace di essere autorevole con lui. Ancora, durante le ricerche del bambino Giancarlo si accascia al suolo, stretto dalla morsa di un dolore che è come un senso di angoscia ed impotenza. In breve, abbiamo qui la "cosa" e non il nome. Il credulo ottimismo libertario – s'è già detto – non provvede agli strumenti emozionali necessari ad affrontare un cambiamento che l'uomo preconizza fuori e dentro sé. La teoria della rivoluzione è fredda e anaffettiva. A dimostrarlo, il raggettante soliloquio del Baffo davanti a un maresciallo: una volta si facevano i bambini perché fossero il bastone dei vecchi. Oggi sono i genitori a mantenere i figli; perciò nessuno li vuole. Bisogna dare loro un'istruzione, un servizio sanitario, un lavoro. Ma queste cose non ci sono più, e i ragazzi crescono arrabbiati, fanno le sommosse e lanciano le bombe. È l'istantanea cinica e impietosa del clima di quegli anni. Più avanti, poi, ritrovato Eugenio, son tutti come stregati dalla magia della vita che nasce. Solo il Baffo non si distrae, e ammicca al bambino di darsi di nuovo alla macchia. In un mondo vuoto di parole e di significati, la triste vicenda di Eugenio non poteva che chiudersi col gesto.

Demetrio Nunnari

VOLTATI EUGENIO



rata, il ricco rampollo di un facoltoso console va incontro al suo destino. Toni fiabeschi che in *Voltati Eugenio* lasciano il passo alla lucida, chirurgica dissezione di un disagio epocale. Tra i due film si pone difatti l'impegno del Comencini documentarista, che ne *I bambini e noi* scopre Domenico Santoro, dodicenne meccanico con

Alain Delon italiano

I film italiani (ma non solo) dell'attore recentemente scomparso



Nino Genovese

«Il ballo è finito! Tancredi adesso danza con le stelle! - Firmato Angelica»: in questo modo, Claudia Cardinale – di cui tutti ricordiamo il famoso ballo con Burt Lancaster nella stupenda scena de *Il Gattopardo* (1963) di Luchino Visconti – ha detto addio ad Alain Delon / Tancredi, il quale, in precedenza, nel 1960, sempre con Visconti, aveva girato *Rocco e i suoi fratelli*, in cui il “Rocco” del titolo è proprio lui: Alien Fabien Maurice Marcel Delon (questo il nome completo), nato a Sceaux (nella Hauts-de-Seine) l'8 novembre 1935 e morto a Douchy-Montcorbon il 18 agosto 2024, all'età di 88 anni (dopo essere stato colpito da un ictus nel 2019, ed affetto anche da un grave linfoma).

Dopo la sua scomparsa, i giornali e i vari *mass-media* – come spesso (purtroppo) capita in questi casi – si sono sbizzarriti non solo sulla sue origini italiane, ma – soprattutto – sulle numerose relazioni, sui figli, compreso quello illegittimo (mai riconosciuto), sull'immenso patrimonio, sulle vicende di una vita vissuta



“Rocco e i suoi fratelli” (1960) di Luchino Visconti



“Il Gattopardo” (1963) di Luchino Visconti

intensamente, “sopra le righe”, e su tutto quello che fa parte del “gossip”, della vita privata di un personaggio, di cui si ricorda, per esempio, il suo arruolamento, a soli 17 anni, nella Marina francese, dalla quale fu espulso per “infamia”, dopo avere totalizzato ben 11 anni di prigione per i suoi “furtarelli” e per la sua indisciplina, gli umili e numerosi mestieri esercitati al suo ritorno in Francia, e così via....

Molto vicino alle idee di estrema destra, fu considerato razzista, omofobo e misogino, tanto che le “femministe”, a suo tempo, si espressero apertamente contro l'assegnazione della “Palma d'onore”, ottenuta al Festival di Cannes nel 2019.

Ma aveva una grande dote, che ha costituito anche la sua fortuna: era bellissimo, tanto da essere considerato uno dei più grandi “sex-symbol” della storia, se non – addirittura – «l'uomo più bello del mondo».

E tuttavia, in realtà, a noi non interessa l'uomo, con i suoi comportamenti anche “discutibili” e le sue “fragilità”, le sue relazioni sentimentali, le sue numerose bellissime donne (fra le quali vorremmo ricordare almeno Romy Schneider, che fu l'amore più importante della sua vita, con cui, nel 1969, gira il film *La Piscina* di Jacques Deray), quanto la sua ricca e variegata filmografia, la sua versatilità e le sue doti interpretative.

La sua carriera cinematografica iniziò quasi per caso. A quanto pare, fu l'attore Jean-Claude Brialy che lo portò con sé a un Festival di Cannes, in cui fu subito notato.

Così, cominciò ad interpretare alcuni ruoli, anche importanti, in diversi film; ma quello che lo fece conoscere, dandogli una certa notorietà, fu *Plein soleil* (*Delitto in pieno sole*), tratto da *Il Talento di Mister Ripley*, diretto nel 1960 da René Clément e girato in Italia, tra Roma, Napoli, Ischia e la



Alain Delon

costiera amalfitana: tale film rappresenta, perciò, il primo incontro dell'attore con l'Italia, con cui avrebbe avuto sempre un rapporto privilegiato.

Infatti – come ha dichiarato lui stesso – «sono francese di nascita e italiano di cuore, perché la mia carriera artistica e la mia vita di uomo è iniziata in Italia».

Non solo: italiane sono anche le sue origini, perché la nonna paterna, Marie-Antoniette Evangelista, era italiana, essendo nata a Sant'Angelo in Theodice (frazione di Cassino) nel 1860, prima di emigrare in Francia, dove conobbe e sposò un operaio originario di Ajaccio (Corsica), Jean Marcel Delon, dal quale ebbe il figlio Fabien, a sua volta divenuto poi il padre di Alain.

Sempre in Italia (a Roma e nel Lazio), e sempre con il René Clément di *Delitto in pieno sole*, nel 1961, gira il poco conosciuto, ma molto interessante *Che gioia vivere!*, interamente ambientato a Roma.

Dopo il “Rocco” di Visconti e prima de *Il Gattopardo*, c'è anche Michelangelo Antonioni, con cui, insieme con Monica Vitti, gira *L'Eclisse* (1962).

Nel 1967 ritorna a Roma per girare l'episodio *William Wilson*, diretto da Louis Malle, nel film a episodi (co-produzione italo-francese) *Tre passi nel delirio*, ispirato a tre racconti di Edgar Allan Poe (gli altri due episodi sono diretti da Federico Fellini e Roger Vadim); con lui, c'è anche Brigitte Bardot, ed è l'unica volta in cui i due grandi miti del cinema francese (e internazionale) hanno lavorato insieme: è la storia di un soldato sempre alle prese con il suo “doppio”: tema caro a Delon, che ritornerà poi in *Mr. Klein* (1976) di Joseph Losey, film molto bello, con una sceneggiatura firmata da Franco Solinas; con lo stesso

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Losey, diversi anni prima, nel 1962, aveva girato *L'Assassinio di Trotsky*, in cui quasi tutti gli ambienti internazionali sono ricostruiti a Cinecittà.

Anche il film francese, *Il Clan dei Siciliani* (1969) di Henri Verneuil, in cui lavora con il suo "idolo" Jean Gabin, oltre che con Lino Ventura e Amedeo Nazzari, venne girato tra Roma e Fiumicino; qualche scena italiana vi è anche in *Frank Costello, faccia d'angelo* (titolo originale *Le Samourai*, 1967) di Jean-Pierre Melville (con cui, poi, avrebbe girato *I Senza nome* nel 1970 e *Notte sulla città* nel 1972).

E poi, nel 1975, abbiamo *Zorro* (con qualche sequenza girata anche a Roma): tra i tanti, favolosi attori che hanno prestato il volto al mitico, leggendario eroe mascherato, sicuramente il più affascinante di tutti è proprio il nostro Delon, che si avvale della regia di Duccio Tessari, con il quale, nel 1973, aveva girato anche *Tony Arzenta*, un film di genere "gangsteristico", con scene a Milano, Cavenago in Brianza, Pachino e Noto in Sicilia. *E Zorro* è un film che, per il suo plot e la sua struttura narrativa, ricorda un altro film di cappa e spada, di grande successo, *Il Tulipano nero* (1964) di Christian-Jaque.

Naturalmente, spesso si è parlato di rivalità mediatica con l'altra grande star del cinema francese, Jean-Paul Belmondo; cosicché, un film che li vede insieme, superbi protagonisti, non poteva mancare: ed è *Borsalino* (1970), di Jacques Deray, un film che ha spopolato al botteghino ed ha dato ulteriore notorietà al famoso cappello indossato dai due protagonisti (ovviamente, su licenza e concessione della nota Ditta italiana).

Ma, fra tanti personaggi così diversi, singolari, significativi e importanti cui egli ha dato vita nella sua prestigiosa carriera, il più affascinante e struggente è quello da lui interpretato,



"Borsalino" (1970) di Jacques Deray

nel 1972, nel film *La prima notte di quiete*, diretto da Valerio Zurlini, che costituisce – a mio avviso – non solo una delle sue migliori interpretazioni, il cui protagonista "particolare" nella sua caratterizzazione, rimane vividamente impresso nella memoria, ma anche un'opera stupenda, che fa parte, ormai, a pieno titolo, della storia del cinema.



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

Con il "mitico" cappotto di pelo di cammello (che era, poi, del regista Zurlini), l'aria malinconica che fa da riscontro alla tristezza del mare invernale della riviera romagnola, nel periodo in cui il pulsare frenetico della vita estiva, fra feste, *dancing* e mondanità, si stempera nella struggente malinconia dell'autunno avanzato, l'anticonformista prof. Daniele Dominici, supplente di Italiano in un liceo classico di Rimini, impartisce le sue lezioni attraverso un insegnamento personale, lontano da quello "paludato" ed "ex-cathedra", cui, fino a quel momento si era abituati: la sua infatuazione per una bella e brava studentessa (Sonia Petrovna), che gli fa dimenticare la compagna Monica (Lea Massari), con cui pure vive il suo rapporto di amicizia con Spider (un bravissimo Giancarlo Giannini, nella sua prima interpretazione "seria"), l'incontro-scontro con i tanti "vitelloni" di provincia, che vivono in mezzo a espedienti di varia natura e l'evoluzione drammatica della sua relazione sentimentale, sono tutti elementi che costituiscono l'ossatura di un film, destinato a essere ricordato, nell'ambito di una filmografia vastissima.

Infatti, Alain Delon ha partecipato a ben 81 film e a 7 film per la TV; ed ha lavorato anche negli Stati Uniti, tra l'altro con grandi attori come Dean Martin (*Texas oltre il fiume*, 1966, di Michael Gordon); Charles Bronson (*Sole rosso*, 1971, di Terence Young); Burt Lancaster (*Scorpio*, 1973, di Michael Winner), ed altri.

Ma – a dimostrazione della sua grande versatilità – è stato anche attore teatrale (ha recitato in nove opere teatrali); regista (due i film diretti: *Per la pelle di un poliziotto*, 1981; *Braccato*, 1983); produttore (ha fondato una sua Casa di produzione, la Adel Productions); e (fatto poco noto) perfino cantante. Infatti, nel 1973, ha inciso la canzone *Paroles, paroles*, insieme con Dalida, con cui ha avuto una lunga ed appassionata relazione, (che costituisce la versione francese della canzone *Parole, parole* cantata da Mina e recitata da Alberto Lupu); ma ha inciso anche tante altre canzoni.

Paolo Mereghetti l'ha definito «un attore unico ed eterno: malinconico e strafottente, sfrontato e indefinibile»; e Brigitte Bardot (a cui lo accomunava anche il suo grande amore per gli animali), alla notizia della sua scomparsa, ha dichiarato che la morte di Alain Delon lascia «un vuoto abissale, che niente e nessuno sarà in grado di riempire»; e ancora: «Alain, morendo, mette fine al magnifico capitolo di un'epoca passata, di cui era un monumento sovrano», «un amico, un alter ego, un complice». Ed ha concluso dicendo: «Mi viene in mente il poeta Alfred De Vigny, ne *La morte del lupo*: Per vedere cosa eravamo sulla terra e cosa lasciamo, solo il silenzio è grande, tutto il resto è debolezza». Magnifico e suggestivo "elogio funebre", il cui "silenzio" e la cui "debolezza", però, abbiamo voluto "infrangere" con questo nostro "ricordo" di un attore che, in ogni caso, continuerà a vivere attraverso i numerosi personaggi interpretati nelle sue stupende opere cinematografiche.

Nino Genovese

I neri nella storia del cinema Usa

Hollywood e la questione afroamericana



Pierfranco Bianchetti

La storia degli attori neri nella Hollywood bianca è una storia di sofferenza, di emarginazione, ma anche di lotta e di emancipazione.

“Come buona parte della letteratura americana - scrive Peter Noble nel suo libro *Il negro nel film* - Fratelli Bocca Editore 1956 - il film presenta il negro, la sua inferiorità, il suo aspetto, il suo modo di vita in una maniera che deve servire a giustificare i suoi sfruttatori. Il mito dell'inferiorità del negro, successivamente a quella della sua innata brutalità, è stato creato quando, con l'abolizione della schiavitù, l'uomo di colore cominciò ad esercitare il diritto di voto, ad andare a scuola, ed a lavorare nei campi e nelle fabbriche. I suoi sfruttatori lo temevano. In parte lo temono ancora. Il nucleo della produzione di Hollywood degli ultimi trent'anni ha instancabilmente sottolineato, sotto i suoi vari aspetti, quelle caratteristiche razziali atte ad indicare l'inferiorità del negro, rappresentandolo continuamente nella sua storica posizione di abietta servitù all'uomo bianco. Da *The Birth of a Nation* a *Gone with the Wind* è stata sempre la stessa storia di discriminazione...

Sul grande schermo a partire dai tempi del cinema muto, il nero è sostanzialmente rappresentato come un buffone, un idiota, uno stupido superstizioso.

Lo schermo, strumento efficacissimo per orientare l'opinione pubblica, ha continuamente adoperato il proprio potere con grande abilità per alimentare nel pubblico questo sentimento di disprezzo verso coloro cui è capitato di avere la pelle di tinta diversa. Nel costringere attori e attrici ad impersonare servi ignoranti, pigri, portinai, inservienti superstiziosi, cameriere sciocche, valletti, lustrascarpe, fedeli domestici, vagabondi e tipi allo “zio Tom” d'ogni genere, i produttori di film stanno semplicemente conducendo una politica: quella di modificare il concetto che il pubblico ha del negro in quello di un essere inferiore...

Così il nero entra in America nel mondo dello spettacolo - ci dice ancora Peter Noble - nello stesso modo con cui è entrato nella vita sociale degli Stati Uniti d'America: per la porta di servizio”.

Eppure, nonostante questo atteggiamento così sprezzante nei confronti della comunità di colore, le statistiche dell'Ufficio del Censimento del 1940 affermano che nella popolazione nera degli Stati Uniti vi sono 3.524 medici e chirurghi; 2.339 presidi e professori; 1.025 avvocati e giudici; 132.110 artigiani e dirigenti di imprese industriali; 6.801 infermiere diplomate.

La nascita del cinema sonoro

Il 6 agosto 1926 al Warner Theatre di New York nasce il cinema sonoro per merito dei fratelli Warner e nel 1927 esce sugli schermi americani *Il cantante di jazz*, il primo film nel quale sono registrate le canzoni cantate da Al Jolson.

Il successo è grande ed è l'inizio di una vera

rivoluzione della comunicazione. Ma bisogna aspettare il 1929 perché finalmente con *Hearts in Dixie* per la regia di Paul Sloane prodotto dalla Fox, arriva sugli schermi il primo film interpretato da attori neri. La pellicola è ambientata nelle piantagioni del Sud ma non ci risparmia gli stereotipi della popolazione di colore: lo schiavo pigro, ma di buon cuore che sa soprattutto stare al suo posto nella società dei bianchi.

In quegli anni Hollywood limita la partecipazione degli attori afroamericani nelle produzioni cinematografiche alla sola figura dello zio Tom e della domestica materna e affettuosa, secondo la tradizione sudista, che alleva con amore i figli del padrone. Il cinema, che spesso e volentieri utilizza anche bianchi truccati con il nero fumo, concede ai neri di recitare davanti alla macchina da presa negli altri classici ruoli di fedele domestico dell'uomo bianco felice e allegro, di fannullone idiota, di cittadino irresponsabile, di superuomo sessuale, di ladruncolo con l'eccezione di alcuni pochi personaggi positivi come l'atleta di classe, il cuoco e il musicista di talento.

Nel 1929 la Metro Goldwyn Mayer produce il film diretto da King Vidor, *Hallelujah!*, caratterizzato da oltre quaranta sequenze cantate e ballate (l'ambientazione è ancora quella dei campi di cotone) e che vede protagonista un ragazzo di campagna, onesto e religioso vittima dei malefici di una donna (anche lei afroamericana) viziosa e corrotta.

La critica cinematografica è divisa nel valutare la pellicola: chi la ritiene un passo avanti nell'evoluzione sociale degli afroamericani e chi la condanna come un'opera nella quale attori neri recitano di fatti in ruoli tradizionalmente negativi.

Non da meno sono altri film quali *Prestige* (*Prestigio di razza*), ambientato in una colonia penale francese, e *Secret Service*, realizzati tra il 1929 e il 1933, nei quali come scrive Peter Noble, “I negri arretrarono: il prestigio della razza bianca era ri-

affermato”.

Hollywood, controllata da un gruppo ristretto di persone, ma con una grande influenza sull'opinione pubblica americana, continua ad esprimere nelle sue produzioni cinematografiche atteggiamenti poco liberali nei confronti delle minoranze razziali. Katharine Dunham, filosofa, insegnante di prestigio e studiosa di danza, si batte perché gli attori neri rifiutino nel cinema ruoli discriminatori e carichi di stereotipi.

Grazie ad associazioni come la N.A.A.C.P. e la I.F.R.G., gli interpreti di colore abbandonano sullo schermo la loro umiliante cadenza dialettale, mentre personaggi di spicco emergono sempre più nel mondo dello spettacolo come il celebre cantante e attore Paul Robeson (di cui parleremo più avanti), il musicista Duke Ellington, l'attrice e cantante Lena Horne e gli attori caratteristi Rex Ingram, Leigh Whipper ed altri.

Negli anni Trenta nascono gli *Usa produzioni indipendenti* interpretate esclusivamente da attori e attrici nere, destinati ovviamente al pubblico afroamericano. Si tratta però di pellicole a basso costo.

“Il ruolo principale giocato dai produttori negri indipendenti - scrive Peter Noble - è stato quello di rifornire i cinema per negri. Ve ne sono circa quattrocento di questi negli Stati Uniti, che ammettono esclusivamente o in grande maggioranza i negri, secondo la regione in cui si trovano. Come Margaret Farrand Thorp scrive nel suo “*merica at the Movies*”: “I quattordici milioni di negri americani sono i soli a non poter andare al cinematografo anche quando hanno i soldi per andarci. Alcuni cinematografi del Sud hanno posti speciali per i negri. Altri non li ammettono affatto. Vi sono pochi cinematografi per i negri. Circa uno ogni ventuno mila”.

Il caso *Gone With The Wind* - Via col vento

Nel 1939 esce nelle sale il film tratto dal romanzo omonimo di Margaret Mitchell, *Gone With The Wind* diretto da Victor Fleming (la versione segue a pag. successiva



“Via col vento” (1939) di Victor Fleming

segue da pag. precedente

originale dura quattro ore) ambientato nel Sud degli Stati Uniti durante la guerra civile, precisamente nella Georgia nella quale vive la bella e volitiva Rossella (Vivien Leigh), figlia di un proprietario di una piantagione di cotone ossessionata dall'amore per Ashley Wilkers (Leslie Howard), sposato con sua cugina Melania Hamilton (Olivia de Havilland) e dal suo matrimonio con Rhett Butler (Clark Gable).

Il film, che ottiene un grandissimo successo, mette in evidenza quanto i neri, benchè liberatisi dalla sopraffazione bianca, non riusciranno a raggiungere quella parità sociale, economica, politica rispetto alla razza bianca. Nonostante l'alto numero delle vittime cadute al fronte nella guerra civile tra nordisti e sudisti e con l'approvazione del famoso Quattordicesimo emendamento della Costituzione degli Stati Uniti d'America che proibisce agli Stati di privare qualsiasi individuo della vita, della libertà, o della proprietà, la popolazione afroamericana non otterrà nessun beneficio. Saranno invece le grandi società per azioni a imporre la loro visione del mondo con l'avvento di un capitalismo aggressivo, che grazie al nuovo governo dell'Unione, potranno beneficiare dei vasti mercati del West conquistati con lo sterminio delle popolazioni autoctone (i pellerossa) e soprattutto con la massiccia emigrazione di moltissimi uomini neri verso le città del Nord nelle quali sta sviluppandosi una forte industria meccanica.

Nel film di Fleming per quanto riguarda i neri però si torna alle tradizioni consolidate con i soliti personaggi stereotipati.

Inevitabile è quindi l'emergere di forti tensioni sociali. Durante la lavorazione del film viene organizzata una vasta campagna contro le sequenze più offensive. Il National Negro Congress, la rivista nera Opportunity e altri giornali neri quali il Daily Worker e il New Masses, continuano la denuncia del film sulla stampa definito "fascista, reazionario, che incita all'odio di classe, mostruosa diffamazione del popolo negro" che in qualche misura giustifica l'esistenza del K.K.K.

Via col vento vince l'Oscar per la migliore attrice non protagonista, Hattie McDaniel nel ruolo della dolce Mammy, la governante di Rossella O'Hara. Per Hollywood è una rivoluzione anche se della comunità afroamericana avrebbero voluto che l'attrice non dovesse ritirare il premio in segno di protesta.

"Per riassumere *Gone with the Wind* - secondo Peter Noble - convinse milioni di persone nel Sud che la guerra aveva dato ad esse una vittoria ideologica, e che il posto nel negro è nello strato più infimo della società. Aumentò ancor di più il risentimento contro i 'dannati yankees' e, come tipico esempio di un film capace di determinare un intenso odio razziale, questo film di Victor Fleming, tratto dal romanzo di Margaret Mitchell, si è guadagnato il suo posto vicino al film di Griffith, tratto dal romanzo *The Clansman*" (ndr. il famigerato razzista *Nascita di una nazione*, 1915).

Nel secondo dopoguerra l'America però sta cambiando profondamente e la questione razziale si

fa sempre più scottante, imponendo sul grande schermo personaggi neri più positivi. Nel 1949 la figura del nero dignitoso e orgoglioso appare per la prima volta in *Intruder in the Dust*, film diretto da Clarence Brown (inedito in Italia), tratto da un romanzo di William Faulkner e distribuito irregolarmente negli States perchè fortemente osteggiato dal razzismo che non accetta la raffigurazione dei bianchi intolleranti e dei neri più emancipati. "Trasposizione legittima - scrive George Sadoul su "Lettres françaises" del 9 febbraio 1950 - perchè il razzismo americano riguarda gli ebrei come i negri".

Programmato in alcuni cinema di New York, la pellicola provoca scontri violenti e incursioni razziste nei quartieri neri della città.

Le cose, però nonostante tutto, stanno cambiando costringendo l'industria cinematografica a produrre film progressisti che hanno bisogno di nuovi interpreti di colore.

Il cinema Usa e il problema razziale

Nel 1950 esce sugli schermi americani *Uomo bianco, tu vivrai!* di Joseph L. Mankiewicz, con il personaggio di un medico nero di una prigione (Sidney Poitier) in conflitto con un razzista feroce (Richard Widmark). Il loro scontro si risolverà con la vittoria del medico di colore. Hollywood ha fiutato in tempi che cambiano anche se non sarà facile affermare sul grande schermo le istanze della popolazione afroamericana che non accetta più la sua condizione subalterna a quella bianca.

Nel 1958 è ancora Sidney Poitier il protagonista di *La parete di fango*, film diretto da Stanley Kramer che vede due personaggi, due evasi di prigione, uomo nero e l'altro bianco (Tony Curtis) in fuga dal carcere, costretti alla catena e ferocemente contrapposti l'uno contro l'altro, che scopriranno dopo molti giorni tra fame, stanchezza e paura di essere ripresi, quanto siano stupidi i loro reciproci sentimenti razzisti per scoprirsi fratelli nel bene e nel male.

Negli anni Sessanta la società americana è attraversata da conflitti razziali molto accesi che riflettono il desiderio della comunità nera di chiudere con le discriminazioni sociali cui è stata fatta oggetto per decenni e decenni.

Ancora il cinema ne è testimone: *Ombre* (1960), film a basso costo di John Cassavetes; *La dura legge* (1964) di Larry Peerce; *La calda notte dell'ispettore Tibbs* (1967) di Norman Jewison apprezzato su tutti gli schermi del mondo, aprono nuove frontiere.

La blaxploitation

La fusione tra le parole black (nero) ed exploitation (sfruttamento) sta a indicare un genere di film emersi negli anni Settanta negli Usa; pellicole a basso costo per il pubblico cinematografico afroamericano con attori e registi neri e con musica soul.

Questo filone però riceve le critiche anche feroci dei movimenti per i diritti civili che vedono in queste pellicole ancora la presenza di stereotipi che non fanno bene alla causa dell'emarginazione sociale e politica del popolo nero. Sono comunque produzioni molto popolari sia presso il pubblico bianco che quello afroamericano.

Nel frattempo sempre più attori di colore emergono nel panorama hollywoodiano diventando molto popolari, come l'ex campione di calcio Jim Brown. Personaggi dalla pelle scura sono raccontati sullo schermo come super eroi pronti a battersi nella società di bianchi tra violenza e sesso come in *Pupe bianche e mafia nera* (1970) del regista nero Ossie Davis. Grandissimo successo lo ottiene anche il film *Shaft il detective* diretto da Gordon Parks ed interpretato da Richard Roundtree che diventa una vera e propria star. Hollywood cerca nuove strade producendo sempre più film apprezzati dal pubblico bianco che da quello nero anche se questi film d'ambientazione urbana mostrano un mondo corrotto e degradato.

"Nel 1972 l'Associazione nazionale per il progresso della gente di colore e il Congresso per l'eguaglianza razziale si coalizzarono per affrontare questa situazione, divenuta a loro dire intollerabile. La polemica continuò per tutti gli anni Settanta. La domanda di un cinema nero più responsabile portò alla fondazione di case di produzione con capitale nero. Tuttavia gran parte degli sceneggiatori, dei produttori e dei registi di film per il pubblico nero erano bianchi, e il filone rimane essenzialmente un feudo della struttura capitalistica bianca" (Il Cinema Grande Storia Illustrata Istituto Geografico De Agostini).

Dopo gli anni Ottanta il "cinema nero" è ormai affermato ad Hollywood. Nuovi divi come Wesley Snipes, Denzel Washington, Eddy Murphy, Morgan Freeman, Danny Glover, Mario Van Peebles, Will Smith, per citarne solo alcuni, sono campioni d'incassi, ma anche il cinema nero indipendente, il Black Cinema Usa, ottiene significativi riconoscimenti nei festival internazionali.

I registi Charles Burnett, Charles Lane, Kathleen Collin, Bill Duke e Larry Clark raccontano

segue a pag. successiva



"La calda notte dell'ispettore Tibbs" (1967) di Norman Jewison

segue da pag. precedente

l'America dei neri alla ricerca delle proprie origini e di una integrazione nella società dei bianchi non più rinviabile.

Nella notte degli Oscar del 2017 *Moonlight*, diretto da Adele Romanski, Dede Gardner e Jeremy Kleiner, vince l'Oscar come miglior film, mentre quelli come miglior attore non protagonista vanno a Mahershala Ali e a Barry Jenkins; Tarell Alvin McCraney, per la miglior sceneggiatura non originale

Il cinema nero dopo un periodo di forti polemiche per la scarsa visibilità concessa agli attori di colore ha ritrovato la sua strada che è stata lunga e difficile, come ci ricorda il bel documentario *I Am Not Your Negro* del regista haitiano Raoul Peck dedicato alla figura cen-



"Shaft il detective" (1971) di Gordon Parks

trale nella rappresentazione letteraria degli afroamericani, dello scrittore James Baldwin. *I personaggi più significativi del cinema afroamericano*

Oscar Micheaux, l'innovatore

Nato nel 1884 Oscar Micheaux è morto nel 1951, autodidatta, dopo aver praticato vari mestieri, scrive romanzi che pubblica lui stesso con buon successo. Poi nel 1918 si dedica al cinema fondando la Micheaux Film and Book Company e dirigendo il suo primo film *The Homesteader* (1919). L'anno dopo gira *Whitin Our Gates*, film contestato dalla comunità nera turbata da una scena di linciaggio. Le sue pellicole ci mostrano una borghesia nera in ascesa sociale. In trent'anni di attività il regista firma numerose opere di ottima fattura come *Body and soul*, che segna l'esordio dell'attore-cantante Paul Robeson e *The exil*, la prima pellicola sonora prodotta da una società di produzione afroamericana.

Micheaux, uomo molto abile anche nel business, distribuisce i suoi film nelle sale cinematografiche situate nelle periferie ma anche nei locali frequentati da un pubblico di bianchi anche grazie all'utilizzo di attori non di colore in ruoli positivi.

Il regista "crea un universo in cui i neri appaiono ben educati come gli anglosassoni. Film come *A Daughter of the Congo* (1930) o *God's Spewchildren* (1938) vengono criticati dalla sua comunità per la loro visione ambigua della questione razziale. Oscar Micheaux è il solo cineasta indipendente

nero ad avere avuto una carriera tanto lunga che si conclude nel 1948 con *The Betrayal*. Ha consentito ad attori di colore di interpretare ruoli più complessi di quelli proposti dall'industria hollywoodiana e forse è proprio questo il suo merito principale" (R. Ba - Dizionario del Cinema americano - Dizionari Gremese).

Paul Robeson, l'artista che si battè per i diritti degli afroamericani

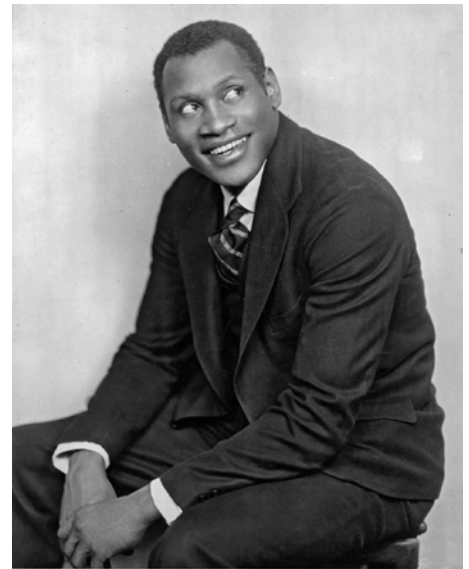
È alto, robusto, imponente, dalla forte personalità capace di sprigionare una contagiosa allegria e simpatia negli altri. Si chiama Paul Robeson, figlio di un pastore protestante, il reverendo D. Robeson, nato il 9 aprile 1898 a Princeton nel New Jersey. A sei anni già orfano della madre si trasferisce con la famiglia a Westfield e poi a Somerville. Il ragazzo eredita dal padre valori fondamentali come l'onestà, la sincerità, la laboriosità.

Frequentando la scuola locale si mette subito in luce per la sua intelligenza e per la sua abilità nell'apprendimento. Paul ha un solo difetto. È un nero nipote di schiavi, ma cresciuto nella consapevolezza di essere un uomo come gli altri con gli stessi diritti dei suoi compagni di classe bianchi. Giunto agli studi superiori (la sua è una scuola mista) Paul si distingue anche per le sue capacità atletiche diventando molto popolare, ammirato e rispettato da tutti.

Nel 1915, ottenuta una borsa di studio statale, entra all'Università di Rutgers, terzo afroamericano ammesso nell'istituzione. Bravo negli studi, ottimo giocatore della squadra di foot-ball, entra nella facoltà di legge alla Columbia University a New York stabilendosi nel quartiere di Harlem.

Cantante, avvocato, atleta di grande forza fisica, intellettuale impegnato nell'affermazione dei diritti civili, Paul Robeson dopo un inizio, nel 1928, come cantante di spirituals e folk songs (è tra gli interpreti di *Porgy and Bess*) e attore di prosa in *Otello* di Shakespeare, si impone come un basso baritono dalla voce eccezionale e di grande autorevolezza. L'United Artist nel 1933 lo scrittura come protagonista di *L'imperatore Jones* per la regia di Dudley Murphy, una pellicola tratta da una commedia originaria di Eugene O'Neill dal costo ragguardevole di duecentonovantamila dollari, che racconta la drammatica ascesa al potere di un lustrascarpe di colore del sud; è uno dei primi black movie di grande successo in un clima sociale e politico, come quello americano, caratterizzato da una dura segregazione razziale.

Dopo aver partecipato a numerosi film, tra i quali *Bozambo* (1935), *Show Boat* (1936), *Le miniere di Re Salomone* (1937), partecipa nel 1941 al documentario a soggetto *Native Land* diretto da Paul Strand e Leo Hurwitz. La sua voce profonda di narratore e di cantante accompagna



Paul Robeson (1898 - 1976)

tutta la pellicola che è considerata il manifesto della sinistra americana di quel periodo.

Alla fine degli anni Quaranta Robeson è accusato da un ex membro del partito comunista americano di voler aspirare al ruolo dello "Stalin nero tra i negri".

Negli States si scatena contro di lui una campagna velenosa soprattutto dopo un suo viaggio in Unione Sovietica di cui l'artista si considera un estimatore (nel 1952 è insignito del premio Stalin). In breve tempo tutti i suoi film scompaiono dalla circolazione e Robeson, costretto a restituire il passaporto, deve lasciare la sua patria viaggiando in Europa e in Gran Bretagna. Muore nel 1976 senza poter vedere il cortometraggio *Paul Robeson: tributo a un artista*, premiato con l'Oscar nel 1980.

Una leggenda del cinema americano, Sidney Poitier, "il divo che ha sfidato Hollywood!"

All'inizio degli anni '50 la società americana sta cambiando e anche l'industria cinematografica intuisce le mutazioni sociali cominciando a produrre film progressisti che hanno bisogno di nuovi interpreti di colore. Ne è consapevole un giovanotto di bell'aspetto approdato da poco al cinema alla ricerca di ruoli interessanti e attuali. Il suo nome è Sidney Poitier.

Nato a Miami il 20 febbraio 1927, figlio di poveri contadini di pomodori provenienti da un'isola sperduta dei Caraibi, a undici anni torna con la sua famiglia in patria a Nassau, per sfuggire alle minacce del Klu Klux Klan che ha preso di mira suo padre e altri afroamericani del quartiere dove abita.

Ritornato negli Stati Uniti a Miami, dopo aver svolto diversi mestieri, Sidney si arruola nell'esercito americano come fisioterapista e in seguito smessa la divisa, si trasferisce a New York. Qui fa il lavapiatti, dorme nelle stazioni dei Greyhound, gli autobus che attraversano l'America, vive senza fissa dimora stabilendosi infine ad Harlem, dove ben presto intuisce che la recitazione è la sua strada. Vorrebbe entrare all'American Negro Theatre, ma il forte accento dei Caraibi lo penalizza. Lui però non si scoraggia

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e dopo aver acquistato una radiolina ascolta giorno e notte tutti i notiziari che poi ripete a voce alta per correggere la pronuncia.

Frequenta una scuola serale nella quale ha come compagno di banco Harry Belafonte, anche lui proveniente dai Caraibi. I suoi sforzi non sono vani perché finalmente può debuttare sul palcoscenico di Broadway nella riduzione della *Lisistrata* di Aristofane adattata per un pubblico di neri.

Avvantaggiato da un'ottima presenza scenica, alto, atletico, sorriso accattivante, lotta duramente per imporsi sullo schermo al pari dei colleghi bianchi.

"*Sapete perché Hollywood mi accettò?*" ha raccontato in un'intervista rilasciata a Silvia Kramar su *Il Giornale* il 19 aprile 1985 - "*È semplice: perché ero uno dei pochi negri con i lineamenti da bianco e stavo bene in giacca e cravatta: un negro che viveva alla maniera di un bianco. Per poter dire alla gente: vedete, non siamo razzisti: eccone uno che ha avuto successo*".

Nel '50 il regista Joseph L. Mankiewicz lo sceglie per il suo già citato film *Uomo bianco, tu vivrai!*. La pellicola, apprezzata dalla critica, sarà boicottata dal pubblico più conservatore aizzato dall'estrema destra e dai gruppi anti-comunisti autori di disordini a Chicago, in Pennsylvania, Ohio e Virginia. Anche diverse reti televisive per molti anni non trasmettono il film. Non si perdona a Mankiewicz, nella sua opera innovativa, di aver raffigurato un nero colto, professionalmente emancipato e appartenente al nuovo ceto medio afroamericano.

Sidney Poitier diventa così l'interprete più significativo di una scuola di recitazione nera totalmente inedita, che ha ormai spezzato un tabù, come ricorda il bel documentario di Catherine Arnaud intitolato *Un outsider a Hollywood*, uscito nel 2008.

Al pari di Rosa Parks, la donna che nel '55 in Alabama rifiuterà di sedersi nell'autobus dei posti riservati ai neri, il metodico, paziente e ben determinato Poitier, entra per primo nell'olimpo hollywoodiano, anche grazie alla sua capacità di selezionare bene le pellicole da interpretare.

Dopo *Il seme della violenza* ('55) di Richard Brooks, al fianco di Glenn Ford nei panni di un insegnante di una scuola di un povero quartiere periferico di New York, è uno dei protagonisti di *Nel fango della periferia* ('56) di Martin Ritt, nel ruolo di Tommy Tyler, caposquadra di buoni sentimenti di un deposito ferroviario che, proteggendo lo sbandato Alex (John Casavetes), sarà ucciso dal collega razzista Charlie Malick (Jack Warner).

Oltre a *La parete di fango* ('58) di Stanley Kramer, partecipa all'acclamato musical nero *Porgy and Bess*, diretto da Otto Preminger, che ne consacra la fama.

Poi nel '61 è sul set di *Paris Blues* per la regia di Martin Ritt, con Paul Newman nei panni del jazzista Eddie Cook esule a Parigi, dove suona insieme al collega bianco Ram Bowen nei locali

della rive gauche, stanco di lottare in patria contro il razzismo.

Il '63 è l'anno del trionfo. Sarà il primo attore di colore a guadagnare l'Oscar come miglior protagonista per *I gigli del campo* diretto da Ralph Nelson.

Star indiscussa negli anni Sessanta e simbolo del movimento per i diritti civili, recita ancora in *Stato d'allarme, La vita corre sul filo* ('65), *La scuola della violenza* ('67) e ancora nel campione d'incassi *La calda notte dell'ispettore Tibbs* di Norman Jewison, al fianco di Rod Steiger, uno sceriffo razzista del Mississippi costretto a farsi aiutare nelle indagini di un omicidio da un poliziotto nero della squadra Omicidi di Filadelfia.

Il film è ricordato anche per la scena del ceffone dato sul muso di un boss sudista, che diventa una sorta di vendetta del pubblico nero contro il razzismo dei bianchi.

Lo stesso anno in *Indovina chi viene a cena* di

Sidney, *ti devo stare lontano perché altrimenti, quando la cinepresa mi filma, non riuscirei mai a recitare il ruolo di un vecchio rimbambito razzista, giacché il mio primo istinto sarebbe quello di abbracciarti e dirti: "Fallo, ragazzo, che aspetti: sposala subito!"*.

Per Poitier, amico di Martin Luther King (al suo funerale commosso apparirà al fianco di Marlon Brando), gli anni Settanta sono l'inizio del declino.

Il movimento dei Black Panthers, protagonisti di una lotta ben più radicale contro la discriminazione razziale, lo accusa di essere un "negro bianco" e i suoi personaggi, avvocati, medici, professori, sono criticati dai militanti neri che lo vorrebbero solo in ruoli di lavoratori e operai. Le critiche lo feriscono anche perché qualcuno arriva perfino a chiamarlo "zio Tom".

L'avvento del cinema nero diretto, scritto, sceneggiato, interpretati da artisti afroamericani, incentrato sulle lotte, sulle violenze nelle strade, nei quartieri periferici e nei ghetti, propone un nuovo eroe nero, duro e virile.

Dopo dieci anni di assenza lontano dai riflettori, spinto dalla curiosità, dalla voglia di cambiare e alla ricerca di nuove emozioni, passa dietro la macchina da presa dimostrando di essere un regista dotato di buone conoscenze tecniche, autore di pellicole popolari quali *Non predicare...spara!* ('71), *Grazie per quel caldo dicembre* ('72), *Nessuno ci può fermare* ('81), *Hanky Panky - fuga per due* ('82).

Il "*divo che ha sfidato Hollywood*" ha aperto la strada ai suoi eredi Bill Cosby, Richard Pryor, Eddie Murphy, Denzel Washington e molti altri. Alla sua figura nobile e rispettata ha reso omaggio anche Angela Davis, la leader della protesta nera, che lo ha sempre considerato uno dei simboli della lotta del movimento dei diritti civili degli afroamericani.

Una grande soddisfazione per il ragazzo povero e ignorante di Miami scomparso il 6 gennaio 2022 a 94 anni; il "poliziotto" che con il suo ceffone in faccia al razzista bianco ha vendicato i soprusi della sua gente e ha insegnato l'orgoglio di appartenere alla propria razza.

segue a pag. successiva



"Uomo bianco, tu vivrai!" (1950) di Joseph L. Mankiewicz

Stanley Kramer, l'attore è ancora uno stimato medico afroamericano, fidanzato con una ragazza bianca, figlia di una famiglia benestante di San Francisco. La notizia di questo imminente matrimonio metterà in crisi il padre della ragazza Matt Prentice (Spencer Tracy che muore pochi giorni dopo la fine delle riprese).

"*Spencer - ricorda Poitier - era un uomo meraviglioso, ma non mi veniva mai vicino, sul set mi scantonava. Poi una sera mi chiamò e disse: "Vedi*



"Lola Darling" (1986) di Spike Lee

segue da pag. precedente
Spike Lee, un cinema alla ricerca delle origini della popolazione afroamericana

Nato ad Atlanta in Georgia nel 1957, figlio di un musicista jazz, si trasferisce poi a New York dove studia in prestigiosi college e poi alla Columbia University dove si laurea in comunicazione e anche in cinema. Dopo i suoi primi cortometraggi di buona fattura, firma nel 1986 il suo lungometraggio *She's Gotta Have It (Lola Darling)*.

“Il pubblico nero - scrive Vieri Razzini nella prefazione del libro *Spike Lee* a cura di Francesca Audino e Leonardo Fasoli - Dino Audino Editore - non vedeva un film di autore nero così personale e comunicativo da quindici anni, ossia dai tempi del successo di *Sweet Sweet - back baadass song* di Melvin Van Peebles, filmmaker indipendente, che si rifaceva all'esperienza e alla prassi del maestro spirituale del 'black cinema' Oscar Micheaux, attivo negli anni '30 e '40. Uscito poco dopo *The Colour Purple*, il film nero di Steven Spielberg, *She's Gotta Have It* con i suoi personaggi e il suo linguaggio non ricostruiti ma di prima mano, sembrava una risposta a tutto il cinema hollywoodiano bianco, che si era occupato di neri: dagli innumerevoli servi fedeli degli anni '30 (fra cui primeggia, sia pure con intenti progressisti, la *Louise Beavers* di *Imitation of Life*, 1934); agli all black musicals degli anni '30 e '40 (cioè da *Stormy Weather* a *Carmen Jones* - ma il primo, *Halleluja* di King Vidor, è del 1929); e compresi i film cosiddetti 'problematici' come *Pinky la negra bianca*, *L'isola nel sole*, *La parete di fango*,

i quali continuavano a proporre l'idea che, dopotutto, bianchi e neri potevano anche andare d'accordo”.

Nel 1988 il regista scrive e dirige un film musicale di grande successo commerciale, *School Daze* e nel 1989 è la volta di *Fa' la cosa giusta*, candidato all'Oscar e vincitore del premio dell'Associazione dei critici cinematografici di Los Angeles.

L'anno dopo il suo quarto film si intitola *Mo' Better Blues*, seguito nel 1991 da *Jungle fever*, da lui anche prodotto. Nel 1992 Spike Lee affronta un tema delicatissimo con *Malcolm X*, film dedicato al leader afroamericano convertitosi all'islamismo interpretato da Denzel Washin-



“Fa' la cosa giusta” (1989) di Spike Lee

gton. Il regista nel 2018 ottiene un grande successo con *BlackKlansman*, storia ambientata negli anni Sessanta di un poliziotto nero sotto copertura (John David Washington, figlio

di Denzel) a Colorado Springs e del suo collega Flip Zimmerman (Adam Driver) che si infiltrano nel Ku Klux Klan.

Spike Lee il 14 novembre 2015 ha ricevuto il premio Oscar alla carriera.

Mario Van Peebles, attore, sceneggiatore e regista Nato in Messico nel 1957, figlio di due attori, Mario Van Peebles cresce negli Stati Uniti e a soli 14 anni esordisce nel cinema in *Sweet Sweetback's Baadass Song*, un film diretto dal padre. Nel 1987 il giovane artista nero debutta alla regia con la serie televisiva *21 Jump Street* e del '91 è il suo primo lungometraggio *New Jack City*, una pellicola gangsteristica interpretata da Wesley Snipes che ottiene un grande successo di pubblico.

Nel '93 firma il western all black *Posse*, la leggenda di *Jessie Lee* e due anni più tardi *Panther*, storia delle Pantere nere. Alternando regia, sceneggiatura, produzione e recitazione, Peebles si dimostra uno dei personaggi afroamericani di rilievo nel mondo dello spettacolo.

In *Ali*, biografia di Muhammad Ali, interpreta il ruolo di Malcom X, mentre nel 2006 dirige *Hard Luck* con Wesley Snipes. Nel 2016 firma *USS Indianapolis*, film bellico dedicato al siluramento di un incrociatore statunitense nel luglio 1945 da parte di un sottomarino giapponese e della morte di buona parte dell'equipaggio. Solo 317 uomini riusciranno a sopravvivere al disastro.

Pierfranco Bianchetti



“Posse, la leggenda di Jassie Lee” (1993) di Mario Van Peebles

I dimenticati #112

Barbara La Marr



Virgilio Zanolla

Nell'ottobre 1937, quando la ventitreenne viennese Hedwig Kiesler firmò il contratto che la legava alla casa di produzione Lowe's, consociata della Metro Goldwyn Mayer, il patron della MGM Louis Burt Mayer, affascinato dalla sua bellezza, volendo assegnarle un nome d'arte pensò a quello di Hedy Lamarr, in sottinteso omaggio a un'attrice morta undici anni prima, Barbara La Marr, nota con l'appellativo de «la troppo bella». Oggi che Hedy Lamarr viene reputata da molti la più bella donna mai apparsa davanti alla macchina da presa, e, se non i suoi meriti di attrice, almeno quelli d'inventrice le sono stati finalmente riconosciuti, solo pochissimi italiani hanno mai sentito parlare di Barbara La Marr e sanno qualcosa a proposito dei film che interpretò e della sua breve vita.

Reatha Dale Watson era il nome al secolo di Barbara, nata il 28 luglio 1896 a North Yakima (oggi Yakima), cittadina dello stato di Washington, secondogenita di William Wallace Watson, redattore di un quotidiano locale, e di sua moglie Rosana, detta Rose, nativa di Cornvallis, nell'Oregon, ma di origine tedesca e inglese. Rose era al suo secondo matrimonio: dal primo aveva avuto i figli Henry e Violet; si era sposata con William Wallace nel 1884 e due anni dopo era nato il figlio William Watson Jr., che negli anni Venti divenne un apprezzato attore di vaudeville col nome d'arte di Billy Devore.

La professione del padre, giornalista sempre in cerca delle migliori occasioni, costrinse la famiglia a frequenti spostamenti: dall'anno 1900 i Watson vissero a Portland nell'Oregon, coi figli William e Reatha e con Violet e il marito Arvel Ross. Oltre a studiare, all'età di otto anni Reatha (che non amando molto il suo nome, peraltro rarissimo, in famiglia si faceva chiamare Beth) debuttò sul palcoscenico, interpretando Little Eva in una versione teatrale de *La capanna dello zio Tom* di Harriet Beecher Stowe messa in scena da una compagnia di Tacoma (Washington). Nel 1910 la famiglia si trasferì in California, a Fresno, e l'anno seguente a Los Angeles, dove prese alloggio al 220 di San José Street a Burbank, e Reatha trovò lavoro presso un grande magazzino. Nel frattempo, grazie all'avvenenza del viso e al fisico elegante e tornito aveva esordito come ballerina di vaudeville in spettacoli di burlesque.

Ancor sedicenne, nel gennaio 1913 ella visse una brutta avventura, risoltasi per fortuna senza gravi conseguenze: partì infatti in auto con la sorellastra Violet, il di lei marito e un

certo Boxley per una gita di tre giorni verso Santa Barbara, ma durante il tragitto Reatha si persuase che i suoi tre compagni di viaggio non le avrebbero permesso di tornare a casa; per fortuna, davanti alla prospettiva di essere accusati di tentato rapimento essi furono costretti a lasciarla andare. Ma contro di loro scattò una denuncia, il caso giunse in tribunale, dove Reatha testimoniò contro Violet, con gran polverone da parte della stampa; e anche se poi l'inchiesta venne archiviata, alla nostra futura attrice s'insinuò il raccapricciante sospetto che la sorellastra si fosse prestata a far da ruffiana per 'venderla' al tale Boxley. Va detto che Reatha - anzi, Barbara La Marr, perché ormai così si faceva chiamare - raccontava frequenti bugie, avendo una sbrigliata fantasia, che anni più tardi avrebbe sfruttato magnificamente in qualità di sceneggiatrice; e va aggiunto che aveva cominciato prestissimo a



interessarsi degli uomini: tanto che solo undici mesi dopo quella gita finita male tornò da un viaggio a Yuma, in Arizona, annunciando d'essersi sposata in Messico con tale Jack Lytell, un allevatore di bestiame recente vedovo, che tre settimane dopo era morto di polmonite; di queste nozze tuttavia non esiste alcuna registrazione. È invece certo che il 2 giugno 1914 sposò un soldato di ventura di nome Lawrence Converse, presentatosi a lei col falso nome di Max Lawrence, in quanto all'epoca era già sposato e padre di quattro figli; l'indomani egli venne arrestato per bigamia, e due giorni dopo morì in carcere, per un probabile coagulo di sangue nel cervello causato

dall'ira che lo portò a sbattere la testa contro le sbarre.

Nel corso dei restanti anni Dieci, Barbara si mantenne esibendosi come ballerina a New York, Chicago, New Orleans e altre città del paese; tra i suoi partner in pista ebbe anche Clifton Webb e Rodolfo Valentino. Nel 1915 attuò all'Esposizione Universale di San Francisco, suscitando l'interesse del magnate William Randolph Hearst, che le dedicò una serie di articoli sul "San Francisco Examiner": in uno dei quali, l'autrice Adela Rogers St. John raccontò che una sera, nel corso d'un controllo, la polizia di Los Angeles l'aveva condotta da un giudice, il quale dopo averla vista decise di farla riaccompagnare a casa, essendo «troppo bella e giovane per stare da sola in quella grande città». Da qui l'appellativo di «troppo bella» che d'allora in poi le calzò come un guanto.

Col secondo marito, il ballerino Philip Ainsworth, di famiglia agiata, convolò a nozze il 13 ottobre 1916; poco tempo dopo, Phil venne rinchiuso a San Quentin per avere emesso assegni scoperti, sicché nel 1917 la coppia divorziò. L'anno seguente Barbara sposò un altro ballerino, Ben Deely, col quale si trasferì a New York; qui proseguì a esibirsi in palcoscenico, e cominciò a scrivere soggetti e sceneggiature; Deely aveva il doppio dei suoi anni, era alcolizzato e ludopata: il risultato fu che nell'aprile del 1921 la coppia si separò legalmente e quindi divorziò. Fin dal 1920 Barbara era tornata a Los Angeles, dove poté finalmente proporre le sue sceneggiature, che destarono subito un certo interesse, lavorando prima presso la Fox Film Corporation e firmando i suoi testi col nome di Folly Lyell, quindi passando alla United Artists, dove venne accreditata come Barbara La Marr Deely. Era molto brava, tanto che guadagnò più di 10.000 dollari imbastendo storie - spesso ispirate alle sue esperienze private - che vennero tradotte in medimetraggi di 50 minuti quali *The Mother of His Children* e *The Rose of Nome* di Edward Le-

Saint, *Flame of Youth* di Howard Mitchell, *The Little Grey Mouse* di James Patrick Hogan e *The Land of Jazz* di Jules Furthman, tutti usciti nel 1920. A proporla all'attenzione come possibile attrice fu nientemeno che Mary Pickford, la «fidanzata d'America»: che un giorno, avendola notata alla United Artists, l'avvicinò e le disse: - Mia cara, sei troppo bella per restare dietro alla macchina da presa -. In quello stesso anno, Barbara esordì sul set in una piccola parte, nel drammatico *Harriet and the Piper* di Bertram Bracken. E l'anno seguente, forse per i buoni uffici della Pickford, interpretò due ruoli da donna fatale accanto al suo celebre marito,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

l'attore Douglas Fairbanks Sr.: nella commedia *Come presi moglie* (The Nut) di Theodore Reed, dove fu Claudine Dupree, e nell'avventuroso *I tre moschettieri* (The Three Musketeers) di Fred Niblo, nel quale vestì i panni della perfida e bellissima Milady de Winter. Ebbe anche modo di lavorare in un film di John Ford, il western *Piste disperate* (Desperate Trails), ancora nel ruolo di una perfida bellezza, Lady Lou. Tutti film di grandissimo esito, che fecero di lei una star, meritandole l'appellativo de «la più attraente ragazza del mondo».

Nel 1922 ribadì il successo nell'avventuroso *Il prigioniero di Zenda* (The Prisoner of Zenda) di Rex Ingram, accanto a Ramón Novarro, ancora in una parte di affascinante 'cattiva', Antoinette de Mauban. Quell'anno, interpretò con Novarro anche il dramma romantico *Trifling Women* dello stesso Ingram, ed ebbe una parte anche nel melodrammatico *Lo sciacallo* (Quincy Adams Sawyer) di Clarence Badger. Nel 1923 apparve in ben otto film, tre dei quali purtroppo perduti: il drammatico *The Hero* di Louis Gasnier, la commedia *Strangers of the Night* di Fred Niblo e l'avventuroso *Il conte di S. Telmo* (St. Elmo) di Jerome Storm. Gli altri erano la commedia *The Brass Bottle* di Maurice Tourneur; il drammatico *Poor Men's Wives* di Gasnier, dov'ella interpretava due personaggi; l'interessante commedia *Souls for Sale* di Rupert Hughes, incentrata sull'ingresso di una ragazza nel dorato mondo di Hollywood: vi partecipavano come se stessi Charlie Chaplin, Erich von Stroheim, Fred Niblo, King e Florence Vidor, Blanche Sweet, Bessie Love e altri celebri cineasti e attori; il western *Sotto la raffica* (The Eternal Struggle) di Reginald Barker; e il bellico *The Eternal City* di George Fitzmaurice: che girato tra New York e Roma e ambientato nelle settimane precedenti la Marcia su Roma, racconta la storia dell'amore contrastato tra il fascista David Rossi (Bert Lytell) e la giovane scultrice Donna Roma (Barbara), sostenuta dal barone Bonelli (Lionel Barrymore), leader comunista. Il film, alla cui sceneggiatura collaborò anch'ella, è stato ritrovato nel 2014, restaurato e proiettato con successo alle Giornate del Cinema Muto di Pordenone; al di là dall'interesse per i cammeo di Vittorio Emanuele III e Mussolini nella parte di se stessi, è sintomatico per la simpatia filofascista chiaramente espressa, allora condivisa da buona parte della popolazione americana.

Il 1923 fu anche l'anno in cui l'attrice si sposò per la quarta e ultima volta: lo fece in maggio, quando il divorzio da Deely non era ancora stato registrato. Il suo nuovo marito era il prestante attore Jack Dougherty; ma anche con lui l'intesa durò pochi mesi: i due si separarono l'anno dopo, decidendo però di non divorziare. Intanto, stressata da orari e ritmi di lavoro particolarmente intensi, Barbara aveva cominciato a ricorrere agli stupefacenti: che acquistava da uno spacciatore chiamato 'il conte', un attore della troupe di Mack Sennett responsabile d'aver indotto a drogarsi anche Wallace Reid, Mabel Normand, Juanita Hansen e

Alma Rubens. Il suo stile di vita non era precisamente il più consono: beveva molto e dormiva pochissimo; inoltre, temendo di finire in sovrappeso s'era sottoposta a drastiche diete. Nel 1924 apparve in quattro film, tutti drammatici: *The Name is Woman* di Niblo, dove tornò a far coppia con Ramón Novarro, *The Shooting of Dan McGrew* di Badger, *The White Moth* di Tourneur, in cui tornava a esercitare un doppio ruolo, contesa tra Charles de Roche, Ben Lyon e Conway Tearle, e *Sandra* di Arthur Sawyer; quest'ultima pellicola, che la vedeva forse per la prima volta - assoluta protagonista, è disgraziatamente andata perduta. In essa Barbara (che, non accreditata, aveva collaborato con Winifred Dunn e il regista alla stesura della sceneggiatura), interpretava una donna affetta da un disturbo di doppia perso-



Barbara La Marr e Lewis Stone (The Girl from Montmartre, 1926, di Alfred E. Green)



Barbara La Marr e Ramon Novarro (Trifling Women, 1923, di Rex Ingram)

nalità. In quei mesi ella ultimò anche la sua ultima sceneggiatura, scritta assieme a Dorothy Yost: il drammatico *My Husband's Wives*, diretto da Maurice Elvey e con protagonisti Bryant Washburn, Evelyn Brent, Paulette Goddard e Shirley Mason, che uscì a fine anno.

Fu in quel periodo che le venne diagnosticata una tubercolosi polmonare: malattia a cui mal s'addicevano gli stravizi notturni, gli stupefacenti, e pure le diete eccessive. Barbara cercò di curarsi: nel 1925 prese parte solo a tre film: tre melodrammi di cui fu la protagonista, i primi due - *The Heart of a Siren* e *The White Monkey* - diretti da Phil Rosen, non suscitavano particolari entusiasmi; il terzo, *The Girl from Montmartre* di Alfred Green, costituì la sua ultima apparizione cinematografica. Perché nell'ottobre di quell'anno Barbara ebbe uno svenimento sul set; le venne diagnosticata una nefrite. Gran parte delle riprese erano già state girate, sicché



Barbara La Marr con Ramon Novarro (The name is woman, 1924, di Fred Niblo)

per fortuna della casa di produzione, l'Associated Holding Corporation, servendosi di una controfigura e con l'uso di campi lunghi il film poté essere ultimato abbastanza agevolmente. Costretta a letto, notevolmente dimagrita, nel gennaio 1926 cadde in coma e si spense il 30 di quel mese, all'età di ventinove anni, sei mesi e due giorni, nella casa dei genitori ad Altadena, sobborgo di Downtown, assistita anche da Paul Bern, un amico produttore, che sei anni dopo sarebbe divenuto lo sfortunato secondo marito di Jean Harlow. L'indomani si tenne la prima proiezione di *The Girl from Montmartre*: la circostanza dell'improvviso decesso della protagonista conciliò i pareri della critica, che si espresse sulla pellicola e sulla sua interprete in termini molto positivi.

Qualcuno ha scritto che ella morì per essersi iniettata dell'eroina; ciò però non corrisponde ai fatti. L'Associated Holding Corporation accennò alla sua dieta «troppo rigorosa», ma la causa si dovette alla tubercolosi polmonare, alla nefrite, allo stato di debilitazione generale. Il funerale dell'attrice si tenne alla Walter C. Blue Undertaking Chapel di Los Angeles, alla presenza di oltre tremila fan; Barbara venne sepolta nel Mausoleo della cattedrale, nell'Hollywood Forever Cemetery. Per il suo contributo all'industria cinematografica è ricordata con una stella nella Hollywood Walk of Fame, al 1621 di Vine Street.

Qualche anno dopo la sua scomparsa, si apprese che Marvin Carville La Marr, il bambino che ella disse d'aver adottato nel febbraio 1923 dopo un viaggio in Texas, era in realtà suo figlio biologico, nato il 29 luglio 1922 da padre ignoto. Barbara l'aveva affidato alla sua cara collega e amica ZaSu Pitts e al marito di lei, il produttore Tom Gallery: adottandolo, essi gli cambiarono il nome in Donald Michael 'Sonny' Gallery. Cresciuto, Don Gallery fece per qualche tempo anch'egli l'attore, poi si stabilì in Messico, a Puerto Vallarta, dov'è morto l'11 ottobre 2014; gli sono stati attribuiti flirt con alcune celebri attrici, tra cui Liz Taylor. Donald, che si sposò due volte, non dimenticò mai sua madre: col tempo, riunì una cospicua raccolta d'immagini che la riguardavano.

Virgilio Zanolla

Il cinema in Indonesia



Leonardo Dini

L'Indonesia ha una sua cultura cinematografica autonoma, fin dai primordi del '900, ma il suo rapporto con il cinema nasce con una semplice ampia rete di sale cinematografiche che proiettavano essenzialmente film

coloniali occidentali. Infatti il lungo e incontrastato dominio olandese dell'arcipelago, dal primo 1600 fino al '900 e fino all'indipendenza indonesiana, dopo l'occupazione giapponese durante la Seconda Guerra Mondiale, ha condizionato, non poco, la cultura indonesiana che è poi tornata alle originarie radici islamiche. Il primo periodo del cinema indonesiano è stato dominato, appunto, dalla cultura olandese, sia dal lato produttivo che distributivo e mediante film prodotti in Olanda ed Europa. Addirittura la Compagnia Olandese delle Indie conservava, ancora nel '900, il suo potere originario, reprimendo i nativi e la cultura locale. Una forma di colonialismo anomalo, in cui un piccolo paese come l'Olanda dominava su un vasto paese e territorio. Una situazione parallela si può individuare nel Belgio rispetto al Congo Belga. Nel primo '900 fino agli anni '40, i film avevano, principalmente, registi olandesi e cinesi e nei generi dei film si alternavano trame di ambientazione storica e opere di genere sentimentale. Il primo film lungometraggio indonesiano, un film muto, *Lutung Kasarung*, del 1926, è dei registi olandesi G. Kruger e L. Heuveltorp, *La scimmia leale*, film ispirato a una leggenda dell'isola di Giava. Tra gli anni '20 e '40, prevale in Indonesia, invece, il cinema di ideazione e realizzazione cinese, in coincidenza con un periodo storico complesso per la Cina stessa. Era, questa, per il cinema indonesiano, l'epoca dei produttori registi cinesi, coinvolti, appunto, in questo singolare duplice ruolo: tra di essi spicca Tan Khoen Han, con la Tan's Film Production. È anche il periodo delle produzioni della Teng Chun poi Java Industrial Film, tra queste il primo film sonoro: *Cikebangu Rose*, *La rosa di Cikebangu*. Questi film erano inoltre recitati da attori cinesi, a testimonianza di un'inedita espansione culturale cinese che in quell'epoca e anche in epoche successive, non riguardava solo l'Indonesia, ma tutto il sudest asiatico. Il primo film di successo indonesiano fu *Terang Bulan*, *Chiaro di Luna*, del 1937, opera dell'olandese Albert Balinck il maggiore regista dell'epoca. Dopo il periodo dell'occupazione giapponese, caratterizzata da film di propaganda nipponica, nel 1949, in coincidenza cronologica con la nascita della Cina contemporanea, rinasce il cinema indonesiano, di nuovo grazie a produttori cinesi, come i registi produttori fratelli Wong e di nuovo Tan Khoen Han, questa volta associati fra loro nella Tan and Wong Brothers Company che si sviluppa in concorrenza con la Bintang Snaabaya Company, del cinese Teng Chun. Già tra la fine

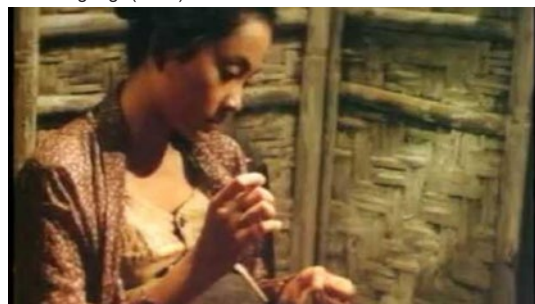
degli anni '50 e l'inizio degli anni '60 la cinematografia indonesiana vive un pieno sviluppo: si affermano in quest'epoca autori come Huyung e Asrul Sani, e film come *Djadug Djekusuma*, autore di *Harimau Tjampa*, *La tigre di Tjampa*, del 1953 e *Macan Kemajoran*, *La tigre di Kemajoran*, (1965). Negli anni '60, nasce l'epoca dei registi produttori indonesiani, autoctoni, tra i quali il più importante è Usmar Ismail; nasce negli anni '60 una produzione nazionale autonoma di film. Da Ismail nasce il cinema indonesiano moderno e contemporaneo, autoctono e indipendente. Ismail è stato autore sia di opere di impegno sociale, sia di opere leggere, in forma di commedie. Tra le sue creazioni il musical *Tigra Dara*, *Tre donne*, del 1956, e *Darah Dan Doa*, *Il lungo cammino* (1950), opera di impegno civile, e *Tamu Agung*, *L'ospite d'onore* (1955), commedia. Segue un periodo di dura repressione governativa dal 1965, verso gli elementi, anche culturali, filocinesi o, semplicemente, a carattere social comunitario. Nel 1968 nasce il DPFN, dal 1979 DFN, il Consiglio Nazionale per la Cinematografia, Dewan Film Nasional, organismo che coordina lo sviluppo produttivo cinematografico del paese.

La nazione si indirizza, progressivamente, verso un neo nazionalismo filoislamista, anche in campo di cultura cinematografica. Intanto prosegue il successo di registi come Sani, Kenelut e Ismail, con il film *Ananda* del 1970. Emergono in questa fase nuovi registi come Wim Umboh, Ami Prijono, Teguh Karya, Slamet Rahardjo: con *Rembulan dan matahari*, *Il sole e la luna* (1979), e *Kembang kertas*, *Fiori di carta* (1985). Negli anni '90 il cinema indonesiano declina, a causa della massiccia importazione di film indiani e per la repressione imposta da una severa censura di stato che veicola allo stesso tempo

anche il mezzo televisivo come strumento di propaganda, emarginando il cinema d'autore. Nel 1998 la fine della dittatura induce la rinascita del cinema nel paese. Nascono, alla fine degli anni '90, in conseguenza della libertà ritrovata, registi come Rudy Sudjarwo, Marselli Sumarno, autore di *Sri*, nel 1999 e Garin Nu-



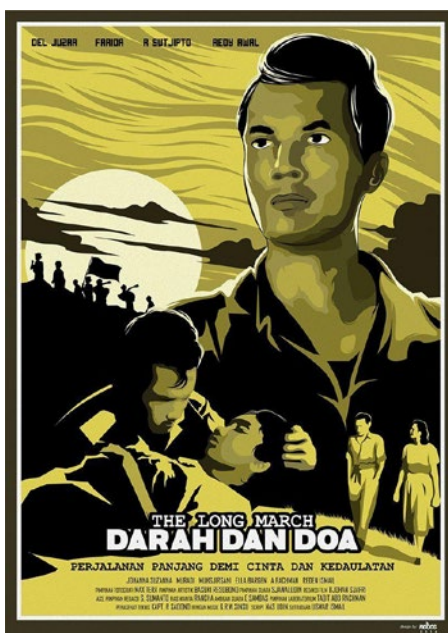
"Tamu Agung" (1955) di Usmar Ismail



"Rembulan dan Matahari" (1980) di Slamet Rahardjo

groho, regista di *Aku ingin menciummu sekali saja*, *Il racconto dell'uomo uccello* e Nan Achnas, regista di *Pasir Berbasir*, *Sabbie sussurranti*.

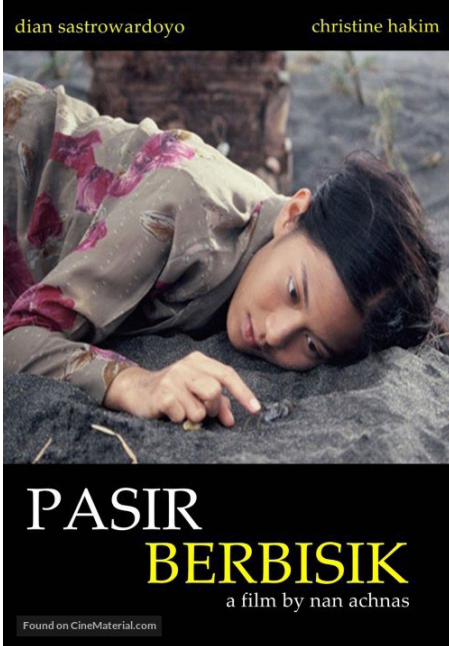
Oggi la cinematografia indonesiana è di nuovo in un periodo di sviluppo. Il cinema italiano, a sua volta, si fa oggi conoscere in Indonesia, con *Venice in Jakarta 2024*, Festival del cinema
segue a pag. successiva



segue da pag. precedente



"Sri" (1999) di Marselli Sumarno



italiano in Indonesia, svoltosi dal 24 al 28 aprile 2024, promosso dall'Istituto Italiano di Cultura di Jakarta.

Il cinema indonesiano attuale è anche oggetto dello studio di Karl G. Heider che lo descrive nel saggio: *Indonesian Cinema: Popular Culture on Screen*. D'altra parte, come attesta il Far East Film Festival di Udine, il cinema indonesiano, nel 2023, si è rafforzato anche al box office, rafforzando il cinema di produzione nazionale autoctona: 87 film sono stati prodotti nel 2022 e 106 nel 2023, nel 2019 erano 130. Il film record al botteghino nel 2023 è stato *KKK di Desa Penari*. Tra gli altri autori di successo attuali vanno ricordati i Mo Brothers: fra i quali è Timo Tjahjanto. Altro autore chiave è Ujung Sajadan, autore di *Air Mata, Tears on the edge of the prayer Mat*. Una particolarità del cinema di Giacarta attuale ma che si ritrova anche nel lontano passato degli anni '30 del '900, è la competizione al box office fra film horror e film drammatici, basati su opere di successo letterarie, film di entrambi i generi con accenti simili a quelli di altri paesi est asiatici come la Corea del Sud. In Indonesia poco supporto tuttora viene dato dai produttori ai film d'arte e d'autore: fra questi Ifa Isfansyah, Angga Dwimas Sasongko, il maggiore dei registi emergenti, e Azhar Kinois Lubis. L'Indonesia è anche il paese dell'Indonesian Film Festival, con i suoi

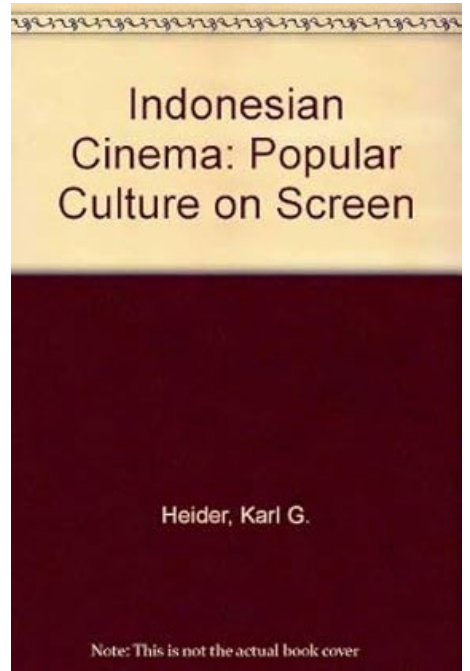
Citra Awards, Festival internazionale che nel 2023 ha visto protagonista, con 17 nominations, il film *Budi Pekerti, Andragogy*, di Wregas Bhanuteja, ma il Festival è stato vinto, con ben 4 premi, da Jeremiah Nyangoen, con il suo film *Perempuan Berkelamin Darah, Women from Rôte Island*, dell'opera è protagonista Sha Ine Febeyanti. Nonostante il Festival però il cinema indonesiano risente della mancanza di un eco e risalto internazionale e globale adeguati per le sue opere migliori. Punto di riferimento particolarmente significativo, per questa ragione, tra i film contemporanei



è l'opera, del 1988, *Tjoet 'Ndia Dhién*, scritta e diretta da Eros Djarot, già importante compositore. Questo film è opera considerata cult in Indonesia e narra la resistenza del popolo dei nativi a Aceh, in Nord Sumatra, contro i colonizzatori olandesi, resistenza guidata dalla donna condottiera indomabile indonesiana Tjosa, detta anche Cuk Nyak Dhiend, personaggio storico, proclamata eroe nazionale, nel 1964 come simbolo della resistenza anticoloniale. Nel film è



"Tjoet 'Ndia Dhién" (1988) di Eros Djarot



interpretata da Christine Halim, la maggiore attrice dell'industria cinematografica nativa. Questo film è stato anche il primo dell'Indonesia proiettato a Cannes, invitato alla Settimana della Critica, della edizione 1989. La versione internazionale del film dura 150 minuti e quella nazionale 108 minuti. Il cinema indonesiano dunque è un cinema ancora giovane e aperto a un futuro proiettato nella internazionalizzazione.

Leonardo Dini

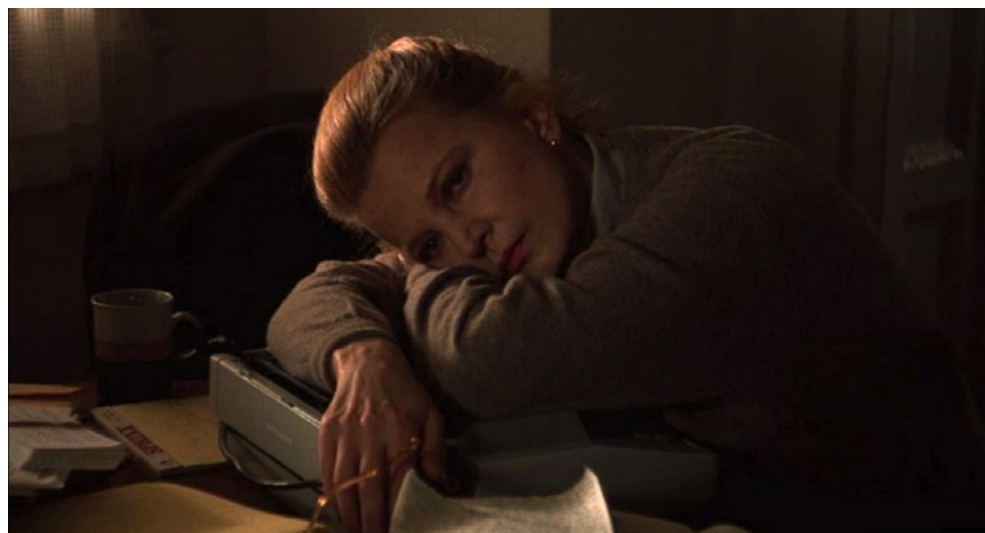
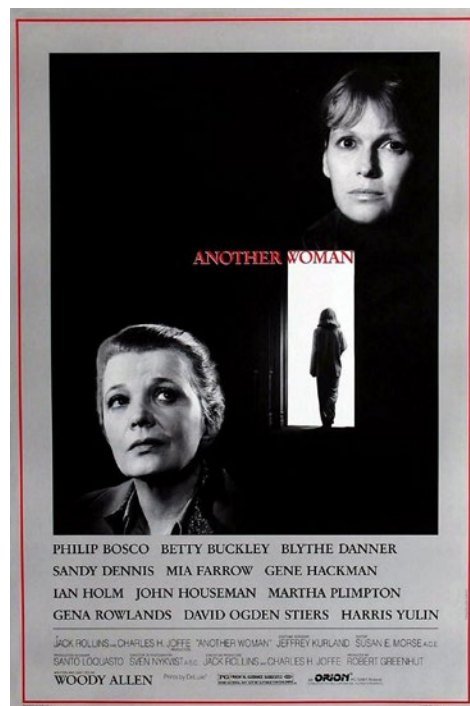
Un'altra donna (Another Woman, 1988)



Antonio Falcone

New York, fine anni '80. Marion Post (Gena Rowlands), direttrice della *Facoltà di Filosofia* in un *college* femminile, sposata con Ken (Jan Holm), cardiologo, giunta al classico giro di boa dei cinquant'anni si ritiene complessivamente soddisfatta della propria vita, tanto da un punto di vista personale che professionale, anche se al riguardo dichiara di "non voler scavare", in quanto "se una cosa sembra funzionare, meglio non toccarla". Marion e Ken sono ambedue al secondo matrimonio e l'uomo è padre di una figlia sedicenne, che vive con l'ex moglie. La ragazza va a trovarli spesso e sembra aver instaurato con la matrigna un rapporto amicale. Chiesto il congedo per potersi dedicare alla scrittura di un libro, Marion, infastidita dal rumore causato dai lavori in corso nell'appartamento dei vicini, prende in subaffitto un bilocale in centro, che sarà quindi il suo studio-rifugio. Un giorno, casualmente, avverte delle voci provenire dalla grata dell'impianto di aerazione, nello studio psichiatrico a fianco è in corso una seduta, un paziente sta confidando all'analista la propria omosessualità e Marion rimedia a tale bizzarro disguido architettonico ponendo sulla griglia un cuscino del divano, anche se da lì a poco andrà a levarlo, incuriosita dalla voce angosciata di una donna (Mia Farrow), incinta, la cui insicurezza esistenziale l'ha spinta sull'orlo del suicidio, percependo il vuoto e la falsità dei propri gesti ed atteggiamenti. Ascoltandone la storia, Marion rivivrà, rielaborandone il ricordo, tutti quei momenti della propria vita che aveva forzatamente messo all'angolo, celandosi dietro la spessa maschera dell'irreprensibilità, nella vita sociale ma in particolare nei legami familiari col fratello Paul (Harris Yulin) e la di lui moglie Lynn (Frances Conroy), coi genitori, col precedente marito Sam, morto suicida, e quello attuale, un rapporto irregimentato nella ritualità borghese dopo gli slanci iniziali. Riaffiora poi il doloroso ricordo

di un aborto, fino a rivivere le sensazioni del profondo amore, reciproco, verso Larry (Gene Hackman), "rosa non colta", che, insieme alla conoscenza di Hope, la donna in cura dallo psichiatra, darà comunque un inedito impulso alla sua vita... Per ricordare l'attrice Gena Rowlands, che ci ha lasciati lo scorso 14 agosto, interprete dotata di un naturale carisma, che le ha consentito di portare in scena una recitazione tanto emozionalmente intensa nel dare rilevanza alle note introspettive dei personaggi quanto dolorosamente realistica, ho scelto di scrivere del film *Another Woman*, sceneggiato e diretto da Woody Allen. Una preferenza motivata sia dalla circostanza che la pellicola in esame rappresenta il suo ritorno sul grande schermo dopo la morte del marito, il regista John Cassavetes, sia perché, a parere dello scrivente, qui la Rowlands offre un'ulteriore esaltazione delle sue doti recitative. Quest'ultime pongono infatti in rilievo l'interiorizzazione messa in atto dal personaggio di Marion riguardo la propria emotività, tenuta sotto controllo, ingabbiata, ancor prima che dalle convenzioni sociali inerenti alla *middle class* newyorkese, da un comportamento oltremodo razionale nel relazionarsi con quanti le sono vicino, inibendo il proprio Io, mantenendo una calcolata presa di distanza da quegli stimoli che comunque il mondo circostante continua ad inviarle. Allen rende omaggio all'amato collega Ingmar Bergman nel porre in scena determinati simbolismi che consentono a noi spettatori di compiere insieme alla protagonista un vivido percorso catartico, reso ulteriormente pregnante dal lavoro sulla fotografia ad opera di Sven Nykvist, collaboratore del cineasta svedese in venti film. Nykvist asseconda con naturalezza quanto espresso nell'ambito della sceneggiatura per il tramite di tonalità idonee a rimarcare il continuo rincorrersi fra la realtà, i sogni che si trasmutano in ricordi e rimembranze che volgono al sogno. Ecco allora che l'elemento onirico viene visualizzato e reso tangibile quale opportuno mezzo elaborativo dell'inconscio: in tal modo, quanto soffocato da una ritualità esistenziale opprimente, con la vera personale



essenza celata dalla maschera della convenzionalità, potrà scaturire definitivamente all'esterno, consentendo un confronto con se stessi e il mondo circostante, tra eventi di cui non si era probabilmente a conoscenza (il tradimento messo in atto dal marito, per esempio), ma che si sarebbero potuti e dovuti intuire se Marion avesse dato adito ad una maggiore sensibilità, comunque insita in lei. Alla fine del suo percorso, nel prospettarsi della donna che è stata e di quella che avrebbe potuta essere, andrà allora a delinearci una riconciliazione compensatrice tra un passato che non torna, se non come senso di opportunità perduta, e il monito nel vivere meglio l'oggi che rimane, qui e ora, assecondando il fluire temporale, accettandone, volenti o nolenti, ogni possibile variazione sul tema. "Provai uno strano miscuglio di malinconia e di speranza, mi chiesi se un ricordo è qualcosa che hai o qualcosa che hai perduto. Per la prima volta, dopo tanto tempo, mi sentii placata", sono le parole di Marion che vanno a chiudere un film certo particolare nella filmografia di Allen, per stessa ammissione dell'autore molto europeo nella sua evidente intellettualità, ottimamente scritto, diretto ed interpretato, senza dimenticare la sua dante colonna sonora che mescola con disinvoltura le note di autori diversi tra loro (Bach, Malher, Cole Porter, tra gli altri), sulla cui narrazione va a stagliarsi uno tra i ritratti femminili più intensi della storia del cinema, inerente ad una donna che, nel dare ascolto alla propria coscienza, si libera da travestimenti e pastoie varie, accettando definitivamente la propria individualità, rischiarata dalla luce di un Io ritrovato.

Antonio Falcone

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'Unità - Giovedì 8 dicembre 1960

Gli autori cinematografici contro la censura di Stato

La conclusione del dibattito al Ridotto dell'Eliseo. Un'illuminata relazione del professor Carlo Bo — Alcuni deputati democristiani e l'ANICA si pronunciano a favore delle attuali strutture censorie



Mino Argentieri

Nella fase conclusiva, il convegno indetto dal Centro culturale cinematografico italiano sul tema «Cinema e censura», inaugurato l'altro ieri presso il Ridotto dell'Eliseo in Roma, ha visto il delinearsi di posizioni nettamente contrastanti. Da un lato si sono schierati i registi e gli sceneggiatori, contrari a qualsiasi forma di controllo preventiva statale sulla attività cinematografica: dall'altra, sia pure con sfumature diverse, si è precisato l'atteggiamento di chi intravede nella censura amministrativa un sistema di vigilanza efficace, a patto di apportare alcune modifiche alle norme vigenti.

Il problema, nei suoi aspetti fondamentali, lo ha esaminato il prof. Carlo Bo, rettore dell'Università di Urbino, il quale, in una dotta relazione, ha ammonito circa i pericoli e le illusioni derivanti da un istituto che spesso, e non solamente in Italia, ha commesso gravi, imperdonabili errori. Non vi è dubbio, egli ha sostenuto, che la letteratura e il cinema pongano interrogativi riguardanti il costume e la morale, ma è altrettanto vero che spetta alla coscienza degli artisti mettere a frutto i tesori della libertà, maturando la produzione di opere le quali nascono da una autentica necessità e da un accento di dolore. Qualsiasi limitazione di altro tipo minaccerebbe di creare ostacoli al lavoro creativo. In questo settore, ha specificato il prof. Bo, la paura è la peggiore consigliera; la stessa rappresentazione del male a volte ha un effetto terapeutico, sollecita la consapevolezza del pubblico: comunque essa è sempre preferibile all'indifferenza, all'ipocrisia e alle idee stagnanti.

Dalla riva opposta, l'on Boria (d.c.) e l'on. Concetti (d.c.) hanno indirettamente replicato, ribadendo i presupposti sui quali si fondano le attuali strutture censorie. Gli oratori, in pratica, hanno negato agli spettatori il diritto a una scelta da effettuare per proprio conto e hanno riaffermato la esigenza di delegare a un apposito comitato la funzione di proteggere platee bisognose di tutela. Gli argomenti portati non sono nuovi di zecca: si è a lungo parlato della forza di suggestione, che emanerebbe lo spettacolo cinematografico e spianerebbe la strada al crimine e alla delinquenza, provocando forti squilibri fisici e psichici. Entrando nei particolari, l'on. Ciocetti ha proposto di conservare inalterate

le funzioni della censura amministrativa per quel che concerne la repressione delle offese al buon costume, e nel contempo di lasciare alla magistratura la facoltà di intervenire ogniqualvolta si ravvisino in determinati film estremi di reato d'altra natura. A detta del proponente, infine, solo il ministro di Grazia e Giustizia, sentito il parere del ministro dello Spettacolo, avrebbe il potere di autorizzare il sequestro delle pellicole incriminate. A favore dell'attuale ordinamento si è pronunciato anche Eitel Monaco, presidente dell'ANICA.

Non siamo contenti di una censura che colpisce esclusivamente i migliori Film italiani ha detto Luigi Chiarini, ma ci rendiamo altresì

un intervento del magistrato. Di conseguenza, ha sostenuto il noto regista, ci sembra più pratico e logico rimetterci alla valutazione della magistratura, a costo di affrontare qualche processo. In un primo momento, forse, lamenteremo più inconvenienti che vantaggi: tuttavia a lungo andare godremo di benefici provenienti dall'assenza di dirette pressioni e conseguenti compromessi censori. L'on Davide Lajolo (PCI si è associato alle tesi esposte da Comencini, sottolineando l'opportunità di garantire i produttori affinché la magistratura esamini, con procedura d'urgenza, i film imputati. Alla censura amministrativa ha precisato Lajolo, basterebbe selezionare i film per quanto concerne la proibizione di certi spettacoli ai minori di sedici anni.

L'avvocato Cortina, dal canto suo, ha aggiunto che occorrerebbe arrivare al sequestro di un film soltanto in seguito a una sentenza di condanna. Il dibattito (fra i presenti abbiamo riconosciuto Goffredo Lombardo, Achille Valignani, Rosanna Schiaffino, Ugo Pirro, Gianni Hetch, Fortunato Misiano, il dott. Gemini, presidente dell'AGIS, Emilio Lonero, Giancarlo Vigorelli, Lido Bozzini, Luigi Martello) è stato concluso dall'on. Simonacci, il quale si è impegnato a trasmettere al ministro dello Spettacolo on.le Folchi i verbali della riunione.

Quale bilancio trarre dal Convegno? Nonostante il profilarsi di due tendenze le quali stentano ad incontrarsi, su almeno due punti esiste un accordo pieno e totale:

1) Non è lecita alcuna misura censoria tranne che per le manifestazioni costituenti aperta offesa al comune senso del pudore; 2) Bisognerebbe evitare che i procedimenti a carico degli autori e dei produttori di film si adagiassero in una prassi non circoscritta in un preciso termine di tempo. Rimane, naturalmente, aperto il conflitto di fondo, ma è possibile sperare in una convergenza su un argomento

così delicato? Ne dubitiamo. L'ANICA è troppo legata alla politica governativa per assumere una posizione autonoma e spregiudicata: corre troppo denaro fra lo Stato e i produttori perché questi si scrollino di dosso vincoli che sono pagati con cospicue contropartite. Gli autori cinematografici, gli uomini di cultura e i lavoratori dello spettacolo, essendo gli unici a non beneficiare di un baratto che costa un caro prezzo al cinema italiano, sono i più qualificati a sostenere, con fermezza, la battaglia per l'abolizione della censura statale.

Mino Argentieri

SPETTACOLI
La conclusione del dibattito al Ridotto dell'Eliseo

Gli autori cinematografici contro la censura di Stato
Un'illuminata relazione del professor Carlo Bo — Alcuni deputati democristiani e l'ANICA si pronunciano a favore delle attuali strutture censorie

Concerti-Teatri-Cinema
Il concerto di Beethoven alla Sala di Carlo

Le prime rappresentazioni
Missa, F. M. Prodi, M. Rossi, M. Rossi, M. Rossi

Gli italiani al Polo
Lettere di una amica

I programmi Radio-TV
E' nata una nuova Compagnia

Tra breve sulle scene
Lettere da Stalingrado

QUINNETTA
Il film "L'Uomo dal Terribile"

FIAMMA
OGGI al Cinema IN ANTEPRIMA ESCLUSIVA

VIVIE MORI
IL FILM "L'UOMO DAL TERIBILE"

SUPERABITO
VIA PO, 20/P - ROMA
PER UOMO E RAGAZZO

Facis
LE RINOMATE CONFEZIONI

contanto che in questo campo più delle leggi vale l'operato degli uomini. In altre parole, ciò che ha un peso determinante è il grado di capacità di coloro i quali giudicano. Pertanto Chiarini ha auspicato una censura amministrata da personalità della cultura, lontana dalle tentazioni d'invadere la sfera delle ideologie e risolutiva ai fini della concessione del nulla osta. Gli stessi concetti sono stati ripresi dall'avvocato Speranza del Centro culturale cinematografico.

A nome dell'ANAC, Luigi Comencini ha ricordato che l'esigenza di una censura amministrativa non libera i film dalla eventualità di

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'Unità' - Martedì 30 marzo 1954

Il destino degli eroi

Modelli di stagione



Umberto Barbaro

La recente grave depressione, e non solo artistica, della produzione cinematografica di Hollywood ha chiarito a molta parte del nostro pubblico le cause dei successi e degli insuccessi dei film realizzati nel Nord-America. Quei film, prodotti secondo un rigoroso criterio industriale, sono cioè confezionati in base alle risultanze, ben calcolate e studiate, in precedenza, di dati ed indici statistici circa i gusti, le preferenze e gli umori del pubblico. Questo adattarsi della produzione alla media statistica delle richieste degli spettatori costituisce dunque indubbiamente l'elemento di successo dei film hollywoodiani; ma ne costituisce anche e ne determina, in partenza, l'antiartisticità; come s'intende subito per poco che si rifletta che i fatti artistici non hanno niente in comune, anzi sono proprio agli antipodi, delle meccaniche costruzioni comodamente realizzate in base all'applicazione di determinate regole; e che le indagini sui desiderata del pubblico si traducono sempre in una regolamentazione di modi e maniere, mai trasgredirli, per soddisfarli.

Ora però i tempi sono cambiati in tutto il mondo: il pubblico si è evoluto, le vecchie statistiche non sono più valide, le vecchie regole non soddisfano più. Siamo entrati in un periodo di crisi. E vien fatto spontaneo di chiedersi: come può avvenire tutto ciò? Perché la produzione hollywoodiana avrebbe cristallizzato le vecchie regole e insisterebbe nell'applicarle quando l'esperienza ha dimostrato che esse non sono più valide? Non rispondono più alle esigenze del pubblico?

E qui si rivela una grave e caratteristica contraddizione della produzione cinematografica: essa deve obviare alle esigenze delle larghe masse; ma, via via che le masse si evolvono e acquistano coscienza di sé, si precisano le loro aspirazioni in una direzione che è in contrasto e in conflitto col capitale che ha nelle sue mani la produzione dei film. E allora, come si è già verificato in questi ultimi tempi, i film hollywoodiani uniscono al tradizionale insuccesso artistico anche gravi insuccessi commerciali. Una industria organizzata non può per un successo commerciale diffondere un'ideologia contraria ai propri interessi di classe, come può farlo una produzione avventurosa e sporadica.

Di qui lo sforzo di *rieducare* il pubblico, cioè di distoglierlo dalle sue naturali aspirazioni, cioè di diseducarlo. Di qui la ricerca affannosa di novità tecniche sbalorditive, di qui la sempre più aperta (e ben consentita da tutte le censure di tutto il mondo capitalistico) sollecitazione degli istinti più bassi, dalla violenza all'eroticismo. La borghesia, che nel settore politico ha da tempo abbandonato e gettato a mare

quei principi di libertà e di giustizia sociale che sono stati i suoi riferimenti e proprio le sue formulazioni ideali nella lotta contro il feudalesimo, abbandona anche i principi della morale umana più elementare.

Grande verità che si può costatare anche coll'osservazione del più popolare degli spettacoli: il cinematografo.

Queste osservazioni sono già state fatte da molti e sono nella coscienza di larghe masse. Ma esse potranno farsi ancora più chiare mediante qualche esempio, mediante l'esame di qualcuno dei modi più caratteristici dei film di confezione hollywoodiana.

Grosso modo i film di confezione si possono dividere in due grandi gruppi: quelli che si concludono con un *lieto fine* e quelli che travolgono in un destino di dolore e di morte i loro protagonisti. Tutte le drammaturgie e tutti i trattati sulla sceneggiatura cinematografica sostengono che queste conclusioni delle storie che narrano non possono dipendere dal capriccio (che vorrebbe poi dire dall'ispirazione) degli autori, ma da una regola precisa che bene applicata assicura una favorevole accoglienza da parte del pubblico. Il *lieto fine* è dunque riservato a un certo tipo di eroe, il fine fatale ad un altro ed opposto. Ogni confusione sarebbe nociva all'esito commerciale del film. Qual è dunque, nella confezione hollywoodiana l'eroe destinato a conquistare la donna dei propri sogni, il danaro e, in generale, il successo nella vita? Può sembrare un paradosso: ma il successo, nel film, è riservato a quel tipo di personaggio cinematografico che, dalla vita, non può attingerlo. Il buon diavolo, onesto e povero, che non ha altra aspirazione che quella di sposare la brava ragazza incontrata per via; il tipo semplice, costantemente umiliato dalla sua mancanza di mezzi, avvilito da difficoltà più forti di lui, il giovane non bello, non elegante, intorrito, senza audacia, senza spigliatezza: in una parola l'uomo comune che assomiglia, o si vorrebbe assomigliasse sempre al 99 per cento degli spettatori. Questo personaggio per duemila e cinquecento o tremila metri di film soffre tutto il soffribile, tutta una serie di scacchi e di miserie che il pubblico ben conosce, perché un *cinico e baro* destino sembra, senza ragione, accanirsi contro di lui. Ma, negli ultimi cento metri, per un concorso imprevedibile di circostanze, per un improvviso voltafaccia del cinico e baro destino, vede improvvisamente realizzarsi i suoi sogni modesti e trionfa.

Il pubblico si riconosce in lui, simpatizza con lui, s'identifica con lui, soffre delle sue pene e infine è felice del sogno bugiardo del suo successo finale. Ma il personaggio diverso dal comune, la grande personalità per qualsiasi ragione: per bellezza, per ricchezza, per potenza, per forza eccezionale d'animo: il divo, in una parola, o la diva, costituiscono figure troppo estranee, per le

loro leggendarie virtù e qualità, allo spettatore comune. Egli difficilmente riesce ad identificarsi con esse. La ragazza modesta, bruttarella e inelegante, che non vede quasi mai voltarsi al suo passaggio i giovanotti, difficilmente riesce a identificarsi con la maliarda che passa come una salamandra tra il fuoco delle disperate passioni accese nel cuore degli uomini i quali anche solo una volta l'avvicinano. Allora la ammirazione del pubblico per quegli «eroi» e per quelle «eroine» è sconfinata, ma non è disgiunta da un senso di profonda invidia e di sordo rancore. Per due o tremila metri di film quegli eroi passeranno di successo in successo; ma negli ultimi cento metri di film, vittime anche essi del cieco destino, dovranno morire. E il pubblico piangerà dolcemente su quel caso fatale, pienamente appagato in tutti i suoi istinti e in particolare in quello più basso, che è proprio quello che vuol vedere colpito e umiliato colui che è o che si crede superiore. Questa è la regola, se pure qui esposta un po' troppo schematicamente che guida il destino delle creature di Hollywood. Questo è il motivo per cui Greta Garbo non rideva, per cui le storie di Greta Garbo finivano così spesso nel modo più tragico, nella disperazione e nella morte.

Questo modo di presentare gli «eroi» dei film non abbisogna di troppe parole per rilevare, a chiunque ci rifletta sopra un attimo, la propria bassezza. Invece di combattere un vile istinto, la gelosia e l'invidia, lo esalta e lo soddisfa segretamente: invece di tendere a migliorare il pubblico, tende a peggiorarlo. E tende naturalmente a suggerire bugiardamente che «al mondo c'è giustizia alfine» e che questa giustizia è regolata dal destino e non dalla volontà dell'uomo; tende ad appagare fantasticamente i bisogni e le aspirazioni, le più individualistiche e mediocri, e tende soprattutto a falsare il concetto della vita, in un senso che fa molto comodo ai capitalisti del film e a tutti i capitalisti. Perciò le rare volte che compaiono sui nostri schermi i film sovietici, coi loro *eroi positivi*, la stampa protesta con articoli di fuoco dei penitenti della critica cinematografica. Film mal sceneggiato, film propagandistico e così via. Ma la cinematografia sovietica non presenta né sacrifica gli eroi del sesso e del danaro all'ammirazione e al segreto rancore del pubblico più ineducato. Presenta gli eroi positivi della lotta per la libertà e la giustizia, gli eroi del lavoro e della famiglia all'ammirazione ed alla emulazione del pubblico.

E il pubblico sa che questo modo di presentargli i protagonisti dei film non nasce da ingenuità. Ma da fiducia e rispetto per il pubblico e dalla volontà di parlare alla sua intelligenza sveglia e alla sua volontà di bene.

L'arte e la morale sono esaltate nei film sovietici; in quelli di Hollywood sono degradati e l'uomo è sconciamente vilipeso.

Umberto Barbaro

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - Podcast dal 04 al 26 settembre 2024

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

Lecture Femministe - Voce alle Donne | Ottava Puntata - Sibilla Aleramo - Una Donna 1906. Conduce Giorgia Bruni. |26.09.2024|11:39

I Premi Strega | Settantanovesima Puntata - Mario Desiati, vincitore nel 2022 con "Spatriati" (Einaudi, 2021). Conduce Maria Rosaria Perilli. |25.09.2024|07:07

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XLIX) - Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al ricordo di Alain Delon, attraverso il film "Le samurai" di Melville. |19.09.2024|08:59

Schegge di cinema russo e sovietico | Trentaseiesima Puntata - "Le incredibili avventure degli italiani in Russia" di Eldar Ryazanov, e la guerra in Ucraina. Conduce Antonio Vladimir

Marino. |18.09.2024|22:04

I Premi Strega | Settantottesima Puntata - Emanuele Trevi, vincitore nel 2021 con "Due vite" (Neri Pozza, 2020). Conduce Maria Rosaria Perilli. |18.09.2024|06:34

L'autobiografia di Charles Chaplin | Settima Parte - "I giorni più lunghi e più tristi della mia vita". Conduce Roberto Chiesi. |17.09.2024|13:06

Dillo con dei versi | Sesta Puntata - Pierfranco Bruni interpreta da "Poesie e Pensieri", di Giorgio Albertazzi, "Figli", Cupress, 2020. |13.09.2024|01:36

Omaju, omaggi e percorsi tra cinema e fumetto | Decima Puntata - Dove i tramonti profumano di nostalgia, 50 anni di Sanhome no yuhi.

Conduce Ali Raffaele Matar. |11.09.2024|09:05

I Premi Strega | Settantasettesima Puntata - Sandro Veronesi, vincitore nel 2020 con "Il colibrì" (La nave di Teseo, 2019). Conduce Maria Rosaria Perilli. |11.09.2024|07:22

I dimenticati #111 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Centoundicesima puntata: Gianni Agus. Conduce Virgilio Zanolta. |05.09.2024|16:10

I Premi Strega | Settantaseiesima Puntata - Antonio Scurati, vincitore nel 2019 con "M. Il figlio del secolo" (Bompiani, 2018). Conduce Maria Rosaria Perilli. |04.09.2024|08:30

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 (LXXXVI)

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



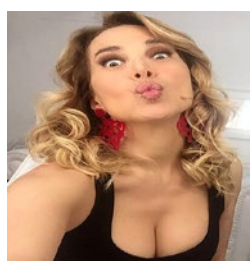
Alfonso Signorini



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



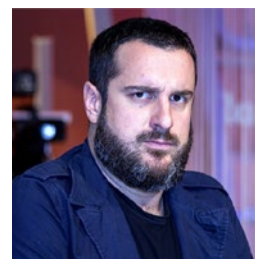
Mario Adinolfi



Piero Chiambretti



Loredana Lecciso



Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio



Roma città aperta (1945) di Roberto Rossellini

Non è difficile morire bene. Difficile è vivere bene

don Pietro Pellegrini (Aldo Fabrizi)

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, Citto Maselli, Marco Asunis

a questo numero hanno collaborato in redazione

Maria Caprasecca, Nando Scanu

il canale YouTube di **Diari di Cineclub** è a cura di

Nicola De Carlo

Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:

www.cineclubroma.it

La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani

Grafica e impaginazione Angelo Tantarò

La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:

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

Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.

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

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)

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

www.cineclubroma.it

www.ficc.it

www.cinit.it

www.pane-rose.it

www.ilquadraro.it

www.cgsweb.it/edicola

www.lacinetecasarda.it

www.valdarnocinemafilmfestival.it

www.cineclubalphaville.it

www.conseguenze.org

www.cinematerritorio.wordpress.com

www.circolozavattini.it

www.facebook.com/diaridicineclub

www.facebook.com/diaridicineclub/groups

www.officinavialibera.it

www.ilpareredellingegnere.it

www.aamod.it/link/

www.usnexpo.it

Diari di Cineclub

www.prolocosangiovanivaldarno.it

www.cineclubgenova.net

www.losquinchos.it

www.associazionearc.eu

www.domusromavacanze.it

www.isco-ferrara.com

www.bookciakmagazine.it

www.bibliotecadelcinema.it

www.retecinemaindipendente.wordpress.com

www.cineforum-fic.com

www.senzafrontiereonlus.it

www.hotelmistralzoristano.it

www.ilgremiodelsardi.org

www.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://suonalancorasam.com>

www.lombardiaspettacolo.com

www.tottusinpari.it

www.scuoladicinemaindipendente.com

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.sardiniarchoefestival.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.istitutocineamatografico.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

