



"Treno dell'avvenire" (Novembre 2024) di Massimo Pellegrinotti

The Substance di Coralie Fargeat. Il declino del corpo e la costruzione della bellezza femminile



Angel Quintana

In un passaggio de *Il ritratto di Dorian Gray* (1890), Oscar Wilde enuncia per bocca del personaggio di Lord Henry che *"le uniche cose che contano al mondo sono la bellezza e il soddisfacimento dei sensi"*. Come è noto, nel romanzo il personaggio

di Basil Hokam dipinge il ritratto del giovane Dorian Gray con l'intento di cogliere nell'opera i diversi passaggi del suo invecchiamento. In cambio del mantenimento fisso della sua immagine, il giovane mantiene costante la sua bellezza. Il dipinto modificato finirà per trasformarsi in una immagine mostruosa di un mondo esterno, come risultato del camuffamento dell'invecchiamento volto a voler perpetuare un modello sull'eterna giovinezza.

In *The Substance* (2024), la regista di origini francesi Coralie Fargeat trasferisce ai giorni nostri, in modo assai originale, tutto lo spirito della favola di Wilde, fino a considerare come tali miti si siano trasformati nella società odierna, in cui la bellezza femminile appare convertita su un piano di costruzione tutta maschile.

Qual è allora il valore del corpo in un mondo dominato dal culto dell'immagine? In che modo la ricerca della perfezione del corpo è diventata un virus letargico che si ripercuote nella stessa società dello spettacolo?

The Substance ha trionfato al festival di Cannes come migliore sceneggiatura, ha avuto successo subito dopo in diverse manifestazioni cinematografiche come ad esempio nel festival del cinema fantastico di Sitges e in altre sale cinematografiche, rendendolo uno dei film della stagione più dibattuti.

Il personaggio del film di Coralie Fargeat che incarna Dorian Gray è una attrice matura di nome Elizabeth, interpretata da Demi Moore, la quale a Hollywood viene ricordata perfino con una stella sulla Walk of Fame. Nel film la protagonista continua a mostrare il suo corpo in un programma pubblicitario televisivo di fitness, che viene trasmesso con grande successo e in cui il volto dell'attrice compare in continuazione su grandi cartelloni pubblicitari.

Dal film si percepisce come questa donna che cura il suo corpo grazie a un costante esercizio fisico e ad alcune operazioni di chirurgia plastica,

inizi a rendersi conto che la sua giovinezza stia ormai svanendo. Un giorno al rientro dal lavoro, Elisabeth ha un incidente stradale dal quale esce illesa. Da quel momento in poi, l'attrice entra in contatto con un'organizzazione che le propone l'assunzione di una sostanza misteriosa quale elisir che le darebbe il dono della eterna giovinezza.

La sostanza rende la fisionomia di Elisabeth con un corpo di una giovane donna che agisce come altra parte di se stessa. L'immagine fisica stessa di Elisabeth cambia trasformandosi nella giovane Sue, l'attrice che la interpreta è Margaret Qualley, nella quale si canalizza tutta la giovinezza che era scomparsa ma anche lo stereotipo della bellezza che vuole affermarsi nella società mediatica e dei consumi.

Nel frattempo, come nel ritratto di Dorian Gray, Elisabeth invecchiando scruterà l'apparizione della giovane donna di sé che vuole sostituirsi ad essa, risvegliando tutta l'ambizione che l'anziana attrice possedeva in gioventù e che la condizione del processo biologico naturale della vita aveva modificato con l'assunzione della sostanza miracolosa. Durante questo innaturale processo di invecchiamento si vedrà come Elisabeth osservi con attenzione la trasformazione delle sue mani, il deteriorarsi delle sue unghie, l'apparire delle rughe sul suo viso e come il suo corpo tenda a rimpicciolirsi. Dall'altro verso, il corpo della giovane Sue è fatto per compiacere un produttore che le chiede di non smettere mai di sorridere quando si mostra come ospite di spettacoli televisivi, raccomandandole di continuare a esibire elegantemente il proprio corpo quando è in scena. Elisabeth che era stata regina di bellezza, che per diventare stella del fitness comunque non frena il suo invecchiamento, non sopporta di vedere la propria immagine riflessa nello specchio. Sue spera invece di avere

successo nello speciale televisivo che ci sarà a Capodanno. Coralie Fargeat inizia le riprese del film come se si trattasse di una favola minimalista, in cui tutto si svolge davanti a un set freddo e chirurgico. La prima immagine è quella di un uovo a cui viene inserita una sostanza che ne duplica il tuorlo. Poi osserviamo il tempo passare attraverso la zona della Hollywood Boulevard in cui era stata collocata la stella dedicata a Elisabeth, che prima appare lucida poi sporca, si sbiadisce ma persiste nella sua consistenza. Il film procede attraverso una serie di passaggi perfettamente delimitati, quasi senza dialoghi e con tono innaturale. Tutti gli uomini che compaiono sulla scena, tra questi Dennis Quaid nella parte del produttore che crea le dive, appaiono come esseri grotteschi e autentiche perverse caricature di loro stessi, che richiamano i perversi protagonisti

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

ripresi col grandangolo di *Arancia Meccanica* (1972) di Stanley Kubrick. Dopo due ore di trasformazioni corporali, la favola di Coralie Fargeat si trasforma in un macabro incubo, in cui esili corpi femminili lasciano il posto ad altri corpi mostruosi che sembrano usciti dai dipinti di Francis Bacon. Il pubblico che contempla l'egocentrismo dei corpi femminili alla ricerca della loro bellezza stereotipata, finisce per ritrovarsi in mezzo a scene con tanto sangue quanto ce ne poteva essere nel finale di *Carrie* (Lo sguardo di Satana, 1976) di Brian De Palma.

Fargeat gioca con continui riferimenti ai classici del cinema non discostandosi dalle regole del genere, nonostante si tratti di un film in cui il genere viene utilizzato per creare una favola al femminile. Un riferimento importante si trova in *All about Eve* (Eva contro Eva, 1950) di Mankiewicz, poiché anche qui è presente uno scontro tra la vecchia e la giovane attrice protagonista. L'anziana viene emarginata per via del suo corpo ormai pieno di rughe, mentre è la giovane donna che si sostituisce a lei.

Nella nostra storia, però, il film di Coralie Fargeat propone l'idea che la giovane donna e l'anziana siano la medesima persona, come proiezione di due percorsi contrastati della vita: la giovinezza e la vecchiaia. Il conflitto si sviluppa nel modo stesso in cui ognuna di loro decide di rapportarsi con la propria immagine. Un altro film importante che su questo tema richiama il macabro è *Che fine ha fatto Baby Jane?* (1962) di Robert Aldrich, in cui le vecchie prodighe ragazze, Bette Davies e Joan Crawford, appaiono maschere spettrali di se stesse.

L'idea della realizzazione dell'immagine grottesca è un aspetto importante che riguarda il contenuto. Né possiamo dimenticare i falsi sogni perversi su Hollywood che sono stati presenti nei film di David Lynch, tanto in *Mulholland Drive* (2001) quanto, soprattutto, in *Inland Empire* (L'impero della mente, 2006). In quest'ultimo film, il personaggio interpretato da Laura Dern finisce per morire nel momento della sua notorietà, rivelando il lato più oscuro dell'immaginario hollywoodiano, uno spazio in cui *The Substance* non cessa mai di



riportarci. Infine, risulta evidente che esiste un gioco delle trasformazioni fisiche che finiscono per generare ibridazioni e nuove mostruosità, un chiaro riferimento è *The Fly* (La mosca), tanto nella versione di Kurt Neuman del 1956 quanto in quella emozionale di David Cronenberg del 1986.

Tutto questo amalgama di accostamenti orienta chiaramente l'opera di Coralie Fargeat verso un film pienamente inserito nel cinema di genere, che non può che avere successo in festival appositi. C'è però qualcosa che va oltre il genere e che in *The Substance* funziona come una chiara presa di posizione politica sugli stereotipi femminili. Una visione politica che contiene perfino un substrato un po' documentaristico incentrato sulla presenza corporale di Demi Moore quale protagonista. Quest'attrice che negli anni Novanta apparve come il sogno di tanto desiderio adolescenziale in film come *Ghost* (Fantasma, 1990), risulta invece nel nostro film come personaggio, quello di Elisabeth, più maturo. Qui la protagonista attrice non vuole invecchiare, esibisce

sullo schermo i suoi seni di silicone ma ci mostra la persistenza di un'immagine verso il desiderio maschile pure nella sua maturità.

Sulla costruzione del proprio mito Demi Moore recita una parte fondamentale nel film. Ma forse la cosa più interessante di *The Substance* sta nel modo in cui, da una evidente esplorazione di kitsch, si arriva a riflettere sulla costruzione della bellezza archetipica. La cineasta non ricorre a uno sguardo femminile per mostrare il corpo delle sue attrici, ma piuttosto vampirizza lo sguardo della pubblicità contemporanea e i modi di vedere la donna nei programmi televisivi. La regista non impone il proprio sguardo, ma piuttosto costruisce un puzzle di sguardi funzionali a catturare un'estetica, la quale una volta catturata arriva a denunciarla e a dissacrarla per poi vomitarci sopra.

The Substance finisce dove la storia ha inizio, nel luogo in cui si costruiscono i sogni, Hollywood Boulevard. Lungo il percorso di questa trama abbiamo assistito a un processo irreversibile di trasformazione corporea che solleva molti interrogativi sulle forme della costruzione mediatica sulla femminilità.

Alla fine, da spettatori possiamo interrogarci come il culto appassionato dei canoni di bellezza possa perfino risultare una perversione del desiderio, ma ci si domanda anche come il mito dell'eterna giovinezza possa suscitare invidia per ciò che ha cessato di essere.

Tutti questi fattori sono i veri motivi di un film diventato tra i ritratti più coraggiosi e suggestivi su un mondo in cui i media hanno trasformato tutto in immagine, dove la bellezza femminile è diventata anche immagine affaristica costruita per soddisfare uno sguardo tutto maschile che la desidera.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis



La Ricotta di Pier Paolo Pasolini

Il film che ha disegnato bene la situazione dell'Italia di questi ultimi anni



Pia Di Marco

“Il popolo più analfabeta, la borghesia più ignorante d'Europa”, risponde Orson Welles al giornalista che gli chiede che cosa pensa della società italiana. Il film è *La ricotta*, di Pier Paolo Pasolini, uscito nelle sale il 19 febbraio 1963. Non proprio di recente: ma rappresenta magistralmente l'Italia - non di allora - di ora.

“Lo sa che cos'è un uomo medio? - chiede a sua volta Welles, nei panni di un regista sul set in un momento di pausa - è un mostro, un pericoloso delinquente, conformista, colonialista, razzista, schiavista, qualunque”. Parole dette col ringhio, in un crescendo di disprezzo e d'indignazione. Il giornalista prende nota sul taccuino, sorride, è imbarazzato, sta certamente valutando se il regista sia pazzo o almeno stravagante.

Penso spesso a questa battuta quando il tassista mi dice che il governo, i politici, il Comune tolgono il lavoro agli italiani per darlo agli stranieri approdati nel “Bel Paese” dalle coste nordafricane. Quando la vicina mi garantisce che i rom accampati a pochi passi dal nostro palazzo, nella Valle Aurelia, fra lamiere e prodotti di discarica, sono ricchissimi, insidiosi, ruba-pane. Quando un'amica che vive in una cittadina della costa abruzzese mi avverte che è pericolosissimo uscire di casa poiché gli extracomunitari sono in agguato, basta lasciare incustodito un appartamento e l'orda barbarica lo occupa, se ne appropria. Penso alla battuta di Orson Welles anche quando il titolare di una profumeria mi indica la bottega di fronte gestita da bengalesi (frutta, verdura, prodotti per la casa) come uno scandalo, lo specchio di tutti i traffici illeciti che intercorrono tra le comunità di stranieri e il Comune di Roma: “a loro licenze come piovesse, a noi no” è l'ardua sentenza che prevede una italica società “imbastardita nella razza e nei costumi”. Torniamo a *La ricotta*, cioè alla scena dell'intervista: “io sono una forza del passato” tuona Welles al giornalista che vorrebbe andarsene: e recita una celebre, bellissima poesia (dello stesso Pasolini) dedicata ai ruderi della campagna romana che non parlano più a nessuno perché nessuno ne comprende lo stile, la storia e alle orride costruzioni moderne che tutti capiscono.

“Lei non ha capito niente - tuona ancora il grande Orson Welles - del resto, lei non esiste. Il capitale non considera esistente la manodopera se non quando serve la produzione”. Poi si rammarica che il giornalista non cada morto sul set: “farebbe una buona pubblicità al mio film” e conclude con un'altra folgorante battuta, da utilizzare volendo definire lo spirito del *ventennio berlusconiano*: “il produttore del mio film è il padrone del suo giornale”.

Pia Di Marco



Niente di nuovo sul fronte mediorientale



Natalino Piras

«Da camminante in Palestina io l'ho vista la povertà estrema dei palestinesi, baracche, lamiere, polvere, facce insieme miti e feroci, gente insieme cordiale e sospettosa, i volti tesi di muezzin che salivano e uscivano dai minareti e tanti altri volti e corpi di mercanti e bancarellai, che ricordano tanti nostri paesi poveri, in Occidente, al tempo di povertà estrema, di migrazioni. Qua e là, nel camminare, chiazze di lusso arabo, quale e là alturas con cannoni puntati verso obiettivi definiti, quello della striscia di Gaza il più sotto tiro, segnalati dalla bandiera israeliana. Da Nazareth al deserto della Giudea, ai confini del Mar Rosso che divide Israele dall'Egitto, dalla Galilea a Gerico, tutto il filo spinato della Cisgiordania, il Libano all'orizzonte, il Lebanon degli hezbollah ma pure quello delle stragi, opera israeliana, di Sabra e Chatila, 3500 morti, il Libano delle macerie contemporanee che annullano lo splendore del Libano dell' *Antico Testamento*. Da Gerico a Gerusalemme passando per Betlemme ricordo che il tema dominante di quel camminare - eravamo pellegrini in Terra Santa e non gente da turismo religioso - era allora quel che è adesso: l'estrema povertà dei palestinesi con cui ci sentivamo sodali e l'estrema ingiustizia del ricco Israele. Questo abbiamo visto e toccato con mano, consapevoli che nella striscia di Gaza, lo diceva, lo scriveva chi là era stato, il carico dell'ingiustizia divaricata al grado più abissale che mette insieme lager nazisti e muro di Berlino. I palestinesi come vittime, gli israeliani come aguzzini». Palestina, novembre 2019.

La chiusura di questo pezzo, come al solito fuori tempo massimo per la consegna, è la sera dell'11 ottobre, dopo il secondo attacco dell'esercito israeliano alla base Unifil in Libano, 10 mila soldati, caschi blu dell'Onu, in missione di pace armata, in mezzo tra israeliani, esercito regolare libanese e gli hezbollah. Dei diecimila soldati, 1200 sono italiani, 500 sardi della Brigata Sassari.

Ho scritto al riguardo una nota su Facebook, intitolata *Libano*.

«Su chentuchimbantunu reggimentu chin su chimbantaduos tutt'impare mai crediamus chi in custu mamentu torra sa ghera deviamus cumintzare».

È l'adattamento a una delle guerre in corso di una famosa strofa da cantare a tenore che esalta il fatto che prima e dopo Caporetto, nel macello del '15-18, non siate stati «voi», *sos continentales*, soldati del continente, a tenere il fronte ma Orune, Bitti, gente di Orgosolo, tutto il circondario di Nuoro. Questa la traduzione dell'adattamento:

«Il cento cinquantuno reggimento/con il cinquantadue tutti insieme/mai credevamo in questo momento/di ricominciare la guerra».

Così seguita il pezzo:

«Netanyahu, criminale di guerra, è la mancanza assoluta di empatia, di humanitas, di capacità di relazionarsi con l'altro, comprendere l'altro, rispettare l'altro. Penso di non essere unico. Chi ha viaggiato in Israele, turista organizzato o in solitaria, ha constatato, in diverse situazioni, la durezza, l'aggressività, il lato duro, scostante, poliziesco, di Israele, degli israeliani. Circolava tra molti viaggiatori questa battuta: "Siamo ritornati tutti antisemiti"».

Sono uno storico paesano della Shoah e sono stato viaggiatore a Auschwitz. Incondizionatamente dalla parte delle vittime. Da iscritto all'Anpi molta è stata l'indignazione per la pretestuosa esclusione della Brigata Ebraica, memoria dei partigiani che furono nella Resistenza, dalle manifestazioni istituzionali del 25 Aprile. Entrare però a contatto diretto con gli israeliani che abitano Israele, in tempo di pace, mette in discussione diversi aspetti sentimentali e ragioni storiche che mi legano a Israele, già da quando ero bambino e mio padre, forte cattolico, pronunciava la parola *ebreu* in accezione non così benevola. Niente a che vedere con *In exitu Israel de Aegypto*, il salmo che cantavamo in coro all'ora della funzione serale a ricordare la liberazione dalla schiavitù del popolo eletto.

Netanyahu, criminale di guerra, è fuori da qualsiasi memoria sentimentale di popolo eletto. È un criminale di guerra israeliano che annulla, nelle ragioni dello storico, tutto quanto Israele ha fatto di legittimo, dal 1948, per costituirsi come Stato. Un conto, nel ritorno alla terra promessa, è organizzarsi contro l'assedio, altro organizzare e imporre guerra di sterminio in nome della salvaguardia del proprio status: non più vittima ma aguzzino, guerrafondaio, criminale di guerra, in nome di un dio fanatico, sanguinario, per combattere i seguaci di un altro dio fanatico, l'islam dei tagliagole di Hamas, gli hezbollah libanesi che servono la teocrazia dei criminali ayatollah iraniani come i repubblicani di Salò facevano agli ordini dei nazisti, di loro molto più criminali.

Netanyahu, criminale di guerra, ricorda quando nel viaggio in Israele sopra richiamato un integralista ebreo, uno di quelli nerovestiti, con le treccine, capello in testa, sguardo fanatico, aggredì e minacciò me e altri compagni di viaggio che sostavamo in rispettoso silenzio, kefiyah in testa, davanti al Muro del pianto di Gerusalemme. Disturbavamo la sua preghiera, certamente elevata a un dio di guerra, di stragi, di incomprendimento. Il Muro del pianto, legge ebraica in vigore, è proibito alle donne.

Netanyahu è questo Israele integralista e invasore, di terra bruciata, che ha sulla coscienza di ebreo sionista oltre quarantamila palestinesi ammazzati, moltissimi bambini, in un anno, dopo l'attacco di Hamas del 7 ottobre, centinaia le vittime e gli israeliani presi in ostaggio, orribilmente massacrati.

Colpo su colpo la risposta israeliana. Oltre, molto

oltre. Muoiono e piangono solo gli innocenti. Il premier israeliano fortifica la sua arroganza davanti all'Onu che salvaguarda, cerca, i diritti umanitari in quel tormentato Medio Oriente. Contro Netanyahu e i suoi eserciti, armati sino ai denti, temibili, temibilissimi eserciti, è inevitabile che, a parte i nemici storici, scenderanno in campo le democrazie occidentali - le nostre imperfette, imperfettissime democrazie - perché non si può lasciare la Storia a chi ne impedisce il divenire.

Israeliano non è solo Netanyahu.

«Eppure dobbiamo riuscire a superare questi timori connaturati e ancestrali, questa paura di essere perseguitati. È il punto centrale. Una questione di vita o di morte, di vita e di morte». Sono parole del grande scrittore israeliano David Grossmann, riportate quasi quaranta anni fa nel quotidiano "l'Unità", quando era



ancora un giornale del Pci. David Grossman ha perso un figlio nelle guerre di Israele, soldato di Israele. Ma non ha mai coltivato odio contro i palestinesi. Ha scritto di come i soldati israeliani, commilitoni del figlio, fracassavano mani e piedi, braccia e gambe, a colpi di pietra, ai bambini palestinesi. Le parole e le cronache di David Grossman le ho utilizzate una quarantina di anni fa in una recensione a *16 ottobre 1943. Otto ebrei*, prefazione di Alberto Moravia, di Giacomo Debenedetti, *Il Saggiatore 1973*, sulla razzia nazista nel ghetto ebraico di Roma appunto il 16 ottobre 1943: per dare un senso storico a queste parole ma anche per interpretare il giusto sdegno della coscienza civile, oggi ancor più offesa dal criminale di guerra Netanyahu e dai suoi eserciti. Se cresce l'antisemitismo, che è un male nel mondo, molta colpa è dei sionisti ebrei».

Niente di nuovo sul fronte mediorientale

Ci muoveremo adesso, cinematograficamente parlando, tra film a soggetto e documentario. È questo che impone la realtà.

Fissato in memoria è *Collina 24 non risponde (Doesn't Answer, 1955)* dell'inglese Thorold Dickinson, prodotto in Israele. Racconta un episodio della guerra arabo-israeliana del 1948, lungo la strada per Gerusalemme. Interprete femminile è Haya Hararet, israeliana, Ester promessa sposa di Ben-Hur (Charlton Heston) nel film (1959) omonimo di William Wyler che può essere considerato la summa del divorante pensiero religioso che sostiene da sempre la guerra di Israele contro tutti. «Sono ubriachi di religione» dice il tribuno Valerio

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Grato (Mino Doro) nel consegnare il comando delle legione a Messala (Stephen Boyd). Cinque anni dopo *Exodus* (1960) di Otto Preminger racconta dell'odissea di centinaia di ebrei sopravvissuti a Auschwitz per raggiungere la Palestina, di come questi ebrei diventino coloni, di come da subito nasca conflitto con gli arabi residenti, il sopravvento degli ebrei, la nascita, appunto nel 1948, di Israele come Stato, da subito in guerra, più contro il terrorismo che contro eserciti regolari. Già da subito i palestinesi sono perdenti. *Exodus*, dal romanzo omonimo (1958) di Leon Uris, grandi interpreti, Paul Newman, Eve Marie Saint, Lee J. Cobb, Hugh Griffith cerca di equilibrare i diversi punti di vista delle parti in conflitto. È sceneggiato da Dalton Trumbo che grazie a questo film e soprattutto a *Spartacus* (1960) di Stanley Kubrick, riotterrà il suo nome nei credits dopo essere stato nella lista nera del macartismo.

Nel 1968-69, Romano Ledda, nuorese, condirettore dell' "Unità" e direttore di "Rinascita", uno che da giornalista si trovò sempre nella cronaca contingente all'ora giusta, Lumumba in Congo, il Vietnam, l'invasione di Praga da parte dei carrarmati sovietici, soprattutto la Palestina nel Novecento, scrive e realizza insieme a Luigi Perelli *Al Fatah*, sull'OLP (Organizzazione per la liberazione della Palestina) e sui fedayn, sul loro leader Arafat: cronaca quotidiana in un campo profughi giordano. «È un miracolo» ha detto Luigi Perelli, il 22 novembre 2016, alla presentazione del documentario all'ITC Satta di Nuoro, «che questo film sia sopravvissuto, sia arrivato sino a noi». In *Al-Fatah*, Romano Ledda e Luigi Perelli sostengono l'educazione dei bambini palestinesi a combattere, sino alla morte, gli israeliani e gli ebrei. Per quei bambini non c'è altro domani se non diventare martiri, terroristi. Ne abbiamo scritto per *Diari di Cineclub* di febbraio di quest'anno dove evidenziamo pure il fatto, lo rilevano diversi inviati nella guerra dentro il terrore e

l'orrore della Striscia di Gaza continuamente bombardata dagli israeliani, macerie che si accumulano sulle macerie, che ai bambini non resta, come futuro, che diventare terroristi.

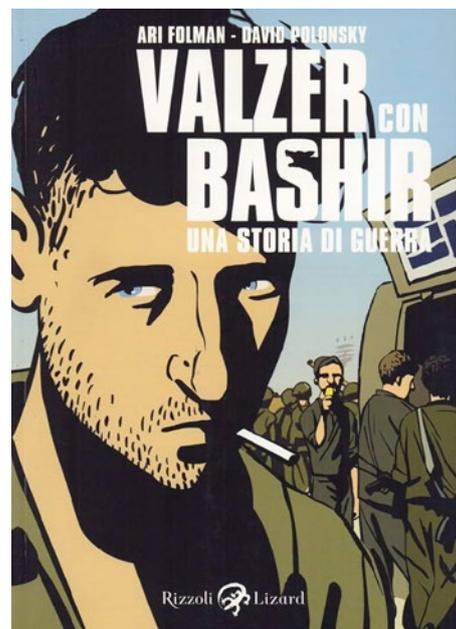
Già, i bambini palestinesi. Ritornano spesso nelle nostre cronache cinematografiche qui in *Diari di Cineclub*. *I bambini di Gaza* è un'opera fotografica di Gazzella Onlus (Roma, Edizioni Q, 2009, 96 pagine, 5 euro). Dice il libro di Gazzella Onlus che i bambini di Gaza sono nostri coetanei, nostri figli, nostri nipoti. Non hanno futuro. Sono bambine e bambini morti di guerra, orribilmente devastati nel corpo, in qualsiasi parte, bruciati vivi da bombe al fosforo, senza gambe, senza mani, moncherini in carrozzina, neonati imbottiti di fasce, *iffascatos*, nell'inutile tentativo di non farli crescere storpi. Dice in presentazione Margherita Hack che questo libro documenta di bambine e bambini «vittime delle armi», serve a mostrare il «probabile utilizzo da parte di Israele di armi non convenzionali contro i Palestinesi, che nell'operazione "Piombo fuso" a Gaza, 27 dicembre 2008 – 18 gennaio 2009, ha cau-



sato la morte di più di 1500 civili e il ferimento di altri 5000». Nel 2009, quella di Margherita Hack fu una spietata previsione del 2012, del 2023, dopo il 7 ottobre dell'attacco di Hamas contro Israele, dopo il 2024 che Netanyahu gareggia in crudeltà, personaggio di *Antico Testamento*, con gli hezbollah del Libano. I bambini di Gaza, di Israele e del Libano continuano a morire, una strage di innocenti. Tornando al documentario, ero adolescente quando nel 1967, 5-10 giugno, vivemmo in diretta televisiva la guerra dei sei giorni, Israele, super armato, contro Egitto, Siria e Giordania. Gli aerei israeliani abbatterono quelli delle altre nazioni in guerra non appena in inquadrava l'obiettivo, come in un videogame. Il principale sconfitto di quella guerra-lampo fu il presidente egiziano Nasser.

Ogni sconfitta arabo-palestinese aumenta il terrorismo che viene alimentato dall'islam e dal suo fondamentalismo. Più spietato del terrorismo è il Mossad, il servizio segreto israeliano.

Il film *Munich* (2005) di Steven Spielberg, dal libro *Vendetta* (*Vengeance: The True Story of an Israeli Counter-Terrorist Team*, 1984) di George Jonas, racconta di come gli agenti del Mossad cerchino e ammazzino, uno per uno, anche chi non c'entra, i terroristi dell'OLP e di *Settembre nero*, responsabili del massacro degli atleti israeliani alle Olimpiadi di Monaco nel 1972. Chirurgico il Mossad. Come quando, nel 1960, diversi i film, era andato a prendersi dall'Argentina e portare in Israele, farlo processare e



impiccare, il criminale nazista Eichmann che in Argentina viveva sotto falso nome.

Il Mossad e i commandos

I leoni della guerra (*Raid on Entebbe*, 1977) diretto da Irvin Kershner, mette in scena l'operazione all'aeroporto di Entebbe, città ugandese, tra il 3 e 4 luglio 1976. Un commando israeliano guidato da Yonatan Netanyahu, fratello dell'attuale premier, interviene e libera gli ostaggi, 248 passeggeri quasi tutti ebrei e 12 membri dell'equipaggio di un aereo dirottato da due palestinesi appartenenti al Fronte Popolare per la Liberazione della Palestina (FPLP) e due tedeschi aderenti alle Revolutionäre Zellen.

Nell'azione, Yonatan Netanyahu verrà colpito a morte.

Le opere cinematografiche più significative su Sabra e Chatila sono il film d'animazione *Valzer con Bashir* di Ari Folman (2008) e *L'insulto* (*Qadiyya raqm 23*, 2017) di Ziad Doueiri, storia di separazioni e riacquistate comprensioni tra cristiani e palestinesi dentro la guerra civile libanese, un Libano di colori lividi nel buio. Per questo film, Kamel El Basha nel ruolo di Yasser Abdallah Salameh, capo cantiere, palestinese combattente, ha vinto la Coppa Volpi nella 74ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. L'opera è stata selezionata per rappresentare il Libano ai premi Oscar 2018 nella categoria film stranieri.

In sequenza, in questo montaggio alternato, per dire ancora del fanatismo cieco degli ebrei sionisti contro cui nessun eroismo, nessuna fratellanza vale, c'è da mettere in conto l'uccisione del primo ministro Yitzhak Rabin, passato da falco a cercatore di pace, la notte del 4 novembre 1995, a Tel Aviv. L'assassino Yigal Amir, un sionista dell'ultra destra, un fomentatore di guerra, sconta l'ergastolo. Ma la guerra di Israele contro i suoi nemici aumenta ogni giorno di più.

Niente di nuovo sul fronte mediorientale.

Natalino Piras



I ribelli di Hollywood degli anni Cinquanta: Marlon Brando, Clift Montgomery, James Dean



Pierfranco Bianchetti

L'America del dopoguerra sta cambiando e anche il cinema ne prende atto. Tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, Hollywood deve affrontare una mutazione radicale del suo modo di operare. È la fine dello

star-system, la manipolazione dell'attore soggetto alle regole del divismo: la vita privata delle star è condizionata dalle campagne pubblicitarie che le costringono a comportarsi come i personaggi interpretati nei film per non deludere il loro pubblico. L'attore deve essere di per se un forte elemento di richiamo,

“Comportando una ferrea organizzazione del lavoro e una consolidata esperienza della psicologia delle masse, lo star-system è sempre stato poco congeniale alle cinematografie che fidano nell'improvvisazione degli autori e nella fungibilità dei ruoli degli attori, il sostegno dell'industria cinematografica americana, che ricava larghi profitti economici dalla disponibilità del grande pubblico a mitizzare i divi dello schermo, seppure talvolta comportando la distruzione della loro personalità umana e vita privata” (Le mille parole del cinema, Dizionario portatile dello spettatore di Giovanni Grazzini - Università Laterza).

Arrivano i ribelli di Hollywood

L'ultimo periodo glorioso dell'industria cinematografica americana sta per finire a causa della nascita in Europa delle nouvelles vagues, dei drive-in, con le auto in sosta davanti allo schermo e con i teenager che trovano intimità dietro i vetri appannati dei loro nuovi mezzi di trasporto. Non dimenticando la presenza ad Hollywood di tanti autori europei fuggiti ai tempi del nazismo che danno nuova linfa al cinema

americano, mentre un nuovo nemico (di cui parleremo in seguito), la televisione sta invadendo le case delle famiglie statunitensi. Un altro radicale cambiamento di Hollywood è dovuto alla quasi scomparsa dei vecchi e geniali attori caratteristi.

Solo Thelma Ritter riuscirà ad imporsi negli anni Cinquanta e Sessanta, rimane una felice eccezione (candidata sei volte all'Oscar come migliore attrice non protagonista non avrà il piacere e la soddisfazione di portarsi a casa la preziosa statuetta).

In questo contesto arriva come una bomba atomica i nuovi giovani ribelli della recitazione, Brando, Montgomery e Dean, che si sovrappongono alla vecchia Hollywood di John Wayne, Gary Cooper, James Stewart, imponendo una sorta di esistenzialismo americano.

“Dopo anni e anni di battaglie collettive - scrive Maurizio Porro sul Corriere della Sera del 1 agosto 1993 - di guerre e depressioni, l'uomo, quindi l'attore, si ritrova solo in un clima di disperato benessere, con tutti gli elettrodomestici al posto giusto e con la televisione che inizia la sua scalata al potere.

Il cinema americano non aveva parole e infatti Dean, Brando e Clift sono stati i primi a recitare più con i gesti e la mimica che con i dialoghi e la battuta. O pur continuando ad esaltare i suoi geni, magari importati dall'Europa, come Wilder e Hitchcock, pur continuando a proporre divi e divine come Liz Taylor, Marilyn, Paul Newman e tanti altri, Hollywood doveva accettare il principio lanciato dall'Europa - che il cinema era anche uno strumento per capire i vuoti morali di una nuova generazione, quella che andava in motocicletta, metteva le giacche vento, si ribellava al potere della società borghese e alla borghesia del potere dei genitori. I selvaggi, la gioventù bruciata, tutto quel 'design' di cinema che sopravvive ancora e torna alla carica con un nuovo teddy boy di nome Matt Damon. Alle dolcezze di Sinatra era subentrato il pericoloso rock and roll di 'Elvis the pelvis': che la famiglia fosse davvero in pericolo mortale? Non era il cinema a fare quest'ipotesi. Fra i 'matti'

c'erano gli scrittori della beat generation di San Francisco, Kerouac che andava 'Sulla strada', e Salinger che proponeva 'Il giovane Holden' mentre il teatro, oltre che sui gloriosi musical che dal South Pacific si spostavano nel Westside, poteva vantare una classe eccezionale con Williams, Miller, Inge, un giovane che si chiamava Woody Allen e uno 'scostumato' che si chiamava Lenny Bruce. Recitare battendosi contro il Cinemascope, il Cinerama e le tre dimensioni, era, per quella nuova Hollywood, capire i problemi del cinema non fu più di cartapesta e guardare, come diceva Dos Passos, gli occhi profondi persi nella solitudine di James Dean.

Con la rabbia, con le lacrime, con le nevrosi, con gli impulsi emozionali, tracciando sullo schermo linee svagate delle mani, i teddy boy mettevano a testa in giù tutti i vecchi sogni americani e facevano vomitare incubi. Certo, il cinema fu così ricco di talenti, così furbo così pronto a recepire tutto ciò che diede spesso, all'agitazione del subconscio, un biglietto di ritorno. Happy end? Forse. Ma comunque una bomba era scoppiata e l'eco la si sente ancora. Anche se, in fondo agli anni '50, ricompaiono al sole delle spiagge i bravi ragazzi come Pat Boone e Troy Donahue e le fanciulle in fiore di nome Sandra Dee: facevano già il surf sui cavalloni ma discutevano ancora se era non era un peccato lo scandalo al sole”.

La tecnica della recitazione, così come era stata concepita da decenni, viene sconvolta la sera del 3 dicembre 1947 quando all'Ethel Barrymore di New York viene presentato *Un tram che si chiama desiderio*, il dramma di Tennessee Williams, interpretato dalla giovane promessa del palcoscenico, il ventitreenne Marlon Brando nel ruolo del crudele Stanley Kowalski. *“Alcuni critici hanno detto - racconta l'attore nella sua autobiografia La mia vita scritta con Robert Lindsey - Frassinelli editore - che interpretano l'insensibile e brutale Stanley Kowalski in realtà stavo proponendo me stesso; in altre parole la mia recitazione aveva avuto successo perché Stanley Kowalski ero io. Nella mia vita ho conosciuto diversi Stanley Kowalski: bestioni muscolosi, aggressivi e incapaci di esprimersi che per tutta la loro vita non fanno altro che seguire unicamente i propri impulsi, sempre convinti di avere ragione; uomini rozzi e duri nel fisico e nelle parole, che agiscono solo per istinto, senza la minima consapevolezza di se stessi. Ma non erano certo come me. Io ero l'antitesi di Stanley Kowalski. Io ero tanto sensibile quanto lui era rozzo, un uomo dotato di un infallibile istinto e intuito animaleschi. In seguito, nel corso della mia carriera artistica, ho studiato a lungo i miei personaggi prima di interpretarli, ma questo non è avvenuto nel caso di Kowalski. Lui è stato il risultato di ciò che mi ha suggerito l'immaginazione basandomi sui dialoghi del copione. L'ho fatto vivere dalle parole di Tennessee”.*

Marlon Brando e il metodo dell'Actor's Studio

Il giovane Brando cresce alla Scuola di New York fondata da Elia Kazan nella quale il maestro Lee Strasberg insegna agli attori il Metodo, seguendo le direttive del regista russo Konstantin Sergeevic Stanislavskij. Il metodo allena l'attore ad

segue a pag. successiva



"Fronte del porto" (1954) di Elia Kazan



"Gioventù bruciata" (1955) di Nicholas Ray



"Il selvaggio" (1954) di Laszlo Benedek

segue da pag. precedente

ottenere la massima adesione al personaggio attraverso una introspezione totale. Brando prima di girare il film *Uomini* di Zinnemann, la sua prima prova davanti alla macchina da presa, nella quale interpretava un paraplegico, aveva passato un lungo periodo in un ospedale di soldati feriti in guerra per assimilarne i tratti, le espressioni, i tormentati pensieri di chi vive un dramma. Con il Metodo crescono e si affermano anche Montgomery Clift, James Dean e Paul Newman. Grazie a Brando la scuola di recitazione newyorkese diventerà una delle istituzioni più famose al mondo dedita ad una moderna recitazione. Naturalmente il Metodo non piacque a tutti come ai maestri Fellini e Hitchcock (troppo invasivo per i loro gusti!), mentre Paul Newman ricordava quel periodo vissuto sui banchi dell'Actor's Studio come uno dei più faticosi della sua vita professionale, scoprendo

uno degli attori più imitati e acclamati di tutti i tempi, è caratterizzata dal suo periodo più glorioso, quello esplosivo del ribelle anni Cinquanta, da un periodo di declino quasi inspiegabile e dalla resurrezione negli anni Settanta con *Il padrino*, *Ultimo tango a Parigi* (entrambi del 1972), *Missouri* (1976), *Apocalypse Now* (1979). La sua scomparsa il 1 luglio 2004 a ottanta anni, ha lasciato un vuoto profondo nel panorama cinematografico internazionale.

"Tutti devono riconoscere - scrive Garret Chaffun - Quiray in 501 Star del Cinema - Atlante - l'influenza sconvolgente di Marlon Brando sull'arte della recitazione. Aprì la strada non solo a una scuola di recitazione distintamente americana, ma anche a un tipo di virilità nuova per la mentalità del suo paese, che combinava tratti maschili e sensibilità femminile con consapevolezza e classe".

Molti dei suoi grandi personaggi come Stanley Kowalski e Vito Corleone, sono nati dalla sua capacità magistrale di improvvisazione

con una grande retrospettiva dei suoi film.

James Dean, un ribelle senza causa nell'America inquieta ed insicura dei teenagers in rivolta

È il tramonto sulla strada per Salinas a sud di San Francisco presso Paso Robles nel deserto della California, all'incrocio tra la statale 446 e la 41.

Alle 17,50 una Porsche 550 Spyder, lanciata a folle velocità con al volante l'attore James Dean, in quei giorni impegnato nella fine delle riprese del suo terzo film, *Il gigante*, si scontra con una Ford Tudor guidata da uno studente di nome Ronald Turnupseed. L'impatto è devastante per la Porsche ridotta ad un ammasso di lamiera.

James Dean muore quasi subito per le devastanti lesioni interne, mentre il meccanico Rolf Wutherich, seduto al suo fianco, verrà catapultato in un fosso riportando ferite gravissime.

Praticamente illeso ne esce invece il guidatore dell'automobile investitrice, il giovane Turnupseed, costretto però a portare sulla coscienza la responsabilità dell'accaduto (per anni dovrà eclissarsi per non dover subire il continuo assalto dei giornalisti alla caccia di chissà quali nuove versioni dell'accaduto).

Scompare così il 30 settembre 1955, a soli ventiquattro anni, James Byron Dean, in arte James Dean, ancora oggi un mito ineguagliato, pari a quello di Marilyn Monroe nel versante femminile, destinato ad entrare per sempre nella storia del cinema con sole tre pellicole: *Gioventù bruciata* di Nicholas Ray (era stato presentato a New York poco prima, il 3 settembre 1955 e nelle sale alla fine di ottobre); *La valle dell'Eden* di Elia Kazan, uscito con ottimi incassi nel 1954 e *Il gigante*, per la regia di George Stevens, sugli schermi americani più di un anno dopo il terribile incidente, il 10 ottobre 1956.

Una carriera breve come una meteora, ma in grado comunque di lasciare un'eredità: la nascita di una grande star, Paul Newman, che interpreterà al suo posto nel 1956, *Lassù qualcuno* segue a pag. successiva



"Gli spostati" (1961) di John Huston

solo più tardi un modo di recitare impostato sulla leggerezza. "E Laurence Olivier, dinanzi alle angosce di Dustin Hoffman in cerca della motivazione del suo personaggio, sul set de *Il maratona obietto* ironico: "Mio caro ragazzo, non potresti semplicemente recitare?" (Brando e la scuola dell'Actor's Studio - La grande Hollywood, storia, scandali, protagonisti della fabbrica dei sogni Volume 2 - Ciak Aprile 2003).

Marlon Brando, uno dei più grandi attori della storia del cinema

La straordinaria carriera di Marlon Brando,



"Improvvisamente l'estate scorsa" (1959) di Josep L. Mankiewicz

(la voce bassa del Padrino, ad esempio, è dovuta ad una invenzione dell'attore, l'introduzione nella bocca di due rotoli di cotone!). I personaggi da lui interpretati sul grande schermo sono stati un esempio per attori come James Dean, Paul Newman, Robert Redford e ancora per le generazioni successive. Il grande Marlon Brando muore a 80 anni il 1 luglio 2004, ma la sua leggendaria carriera sarà ricordata dal 42° Torino Film Festival,



"Il gigante" (1956) di George Stevens

segue da pag. precedente

mi ama, di Robert Wise.

Nato l'8 febbraio 1931 a Marion nello Stato dell'Indiana, il timido, miope e piccolo di statura James, trascorre a Los Angeles un'infanzia sofferta a causa della morte della giovane



"La valle dell'Eden" (1954) di Elia Kazan

madre e poi ancora nell'Indiana a Fairmount, una tranquilla cittadina, dove oltre a praticare diversi sport, studia però musica e recitazione, incoraggiato dagli zii Ortense e Marcus che lo hanno adottato.

Riesce presto ad apparire in alcuni tv movie e film presso gli studi di Santa Monica e di Los Angeles, prima di trasferirsi nel 1952 a New York, entrando nel prestigioso Actor's Studio di Lee Strasberg.

La sua recitazione sofferta e la sua capacità di calarsi nei personaggi, gli permettono di farsi notare a Broadway nel primo ruolo importante della sua carriera teatrale in *See the Jaguar*, per poi riprendere a lavorare in televisione, sempre in parti di giovane sbandato e poi nuovamente in teatro nel 1953 con *Immoralist*, una pièce tratta dal romanzo di André Gide.

E' su questo palcoscenico che Elia Kazan, autore affermato di *Un tram che si chiama desiderio* e *Fronte del porto*, lo scopre e gli affida la parte di Carl Trask, l'adolescente selvaggio e tormentato di *La valle dell'Eden*, un film molto apprezzato dal pubblico giovanile (si fa la fila in molte sale americane per vedere questo nuovo idolo dei teenagers).

James Dean, ormai in competizione con un Marlon Brando, in quel periodo già divo acclamatissimo, è successivamente chiamato da Nicholas Ray ad interpretare nel maggio 1955, il personaggio dell'infelice ed incompreso Jim in *Gioventù bruciata*, un ragazzo non amato dai genitori, così come molti suoi compagni di scuola, adolescenti solitari e smarriti, in cerca di una loro identità.

Jim è destinato a rappresentare tutta una generazione, quella degli anni Cinquanta, non coinvolta nel dramma della seconda guerra mondiale, ma sofferente per la povertà culturale ed affettiva di una società disturbata dal clima sociale e politico causato anche dalla Guerra Fredda e soprattutto soffocata da un perbenismo ormai insopportabile, appena mascherato da un consumismo in grande espansione.

"*Il ribelle senza causa*", come recita il titolo originale della pellicola, è la vittima di un mondo incapace di trasmettere nuovi valori morali e con i suoi gesti, con i suoi tic, con i suoi sguardi disperati, entra di prepotenza nell'immaginario collettivo. Il mito di James Dean, alimentato da una drammatica e troppo rapida conclusione della sua esistenza, a quasi settant'anni di

distanza, è più che mai celebrato con documentari, fotografie, filmati, spettacoli teatrali e testimonianze che ne fanno un simbolo per molte generazioni di giovani.

Montgomery Clift, il divo fragile ribelle

Nato il 17 ottobre 1920 in Nebraska, Montgo-



"L'albero della vita" (1957) di Edward Dmytryk

mery Clift, inizia la sua carriera artistica in teatro recitando in 17 spettacoli prima di trasferirsi ad Hollywood dove dimostra davanti alla macchina da presa un talento espressivo straordinario, esordendo nel 1948 con il western *Fiume rosso* di Howard Hawks, nel ruolo di un giovane cow boy introverso e taciturno. Nel '51 è un arrampicatore sociale in *Un posto al sole* di George Stevens e nel '53 è un sacerdote in crisi nel film *Io confesso* di Alfred Hitchcock. Nello stesso anno è un soldato trombetta dell'esercito americano che pratica anche la boxe in *Da qui all'eternità*. Monty, come è soprannominato, nella vita privata è un uomo fragile e tormentato probabilmente dalla sua omosessualità, dall'alcol e dagli psicofarmaci.

"Monty - ricorda Marlon Brando - possedeva una qualità che lo rendeva molto caro; oltre a un grande fascino, era dotato di una consapevole intensità emotiva e, come me, era una persona inquieto, e questo me lo faceva sentire vicino. Ma il motivo della sua inquietudine non era assolutamente chiaro. In seguito ho avuto modo di uscire con una ragazza che lo aveva frequentato. Mi ha raccontato che secondo lei, Monty poteva essere o bisessuale oppure omosessuale, ma ho trovato difficile crederlo. Non gli ho mai chiesto nulla e non ho mai sospettato nulla, ma se era davvero omosessuale, immagino che questo problema lo angosciasse a morte. Comunque sia, era un uomo profondamente torturato e, per soffocare questa sua infelicità, cominciò a bere cloralio e finì per diventare un alcolista".

Pur appartenendo alla generazione degli attori ribelli di Hollywood, a differenza di Marlon Brando e di James Dean, Clift non si mette in luce e non cerca mai la notorietà. Nel 1956 subisce un grave incidente con la sua auto. Ricovertato in ospedale, viene operato al volto che rimarrà sfigurato e che lo costringerà ad esprimersi davanti all'obiettivo della macchina da presa solamente con gli occhi, non potendo più contare sulla sua eccezionale mobilità delle linee del viso.

"Nel 1957 - afferma ancora Brando - quando venni scritturato per *I giovani leoni*, nessuno voleva dargli una parte, ma io insistei con i produttori perché scritturassero anche lui. Aveva avuto grosse difficoltà a lavorare dopo essere rimasto coinvolto in un terribile incidente automobilistico, avvenuto poco lontano da casa mia, che lo aveva lasciato con il labbro superiore paralizzato. Si era sottoposto a una chirurgia plastica, ma i dottori non erano riusciti a riparare completamente il danno. Poteva sorridere

con gli occhi, ma il labbro superiore restava immobile, e questo gli conferiva un'espressione contorta e perplessa. Lui era sempre andato molto orgoglioso del suo aspetto fisico e si sentiva a disagio per via di quel labbro paralizzato".

Montgomery per la sua tenerezza è però molto amato dalle sue partner sul set. In *Improvvisamente l'estate scorsa* di Joseph L. Mankiewicz nel ruolo del bravo e progressista dottor Cukrowicz, è scelto soprattutto per volere della Taylor, con la quale aveva lavorato in *Un posto al sole* e *L'albero della vita*.

Durante la lavorazione del primo film Liz si era presa una cotta per lui, ma Clift, per mettere subito in chiaro le cose, si era presentato sul lavoro accompagnato da un ragazzo evidentemente a lui legato. L'attrice piuttosto sfortunata nelle faccende d'amore ma donna aperta e tollerante, gli disse. "*Per qualunque cosa tu abbia bisogno, ricorda che io ci sarò sempre*". Malandato di salute (in certe scene si reggeva a fatica e le sue mani tremavano), soffre d'insonnia, ha difficoltà di memorizzazione, assume stimolanti chimici, probabilmente anche a causa del già citato incidente automobilistico, accentuando i suoi disturbi psichici. Il regista Mankiewicz, pressato dai tempi e dai costi di produzione, e a sua volta sofferente per una malattia alle mani, non è dell'umore giusto per poter affrontare i mille problemi che si presentano ogni giorno sul set. Sia lui che il produttore Sam Spiegel, durante le riprese, assumono nei confronti di Montgomery Clift, l'atteggiamento impietoso del datore di lavoro che paga e perciò esige.

La Taylor ha compassione dell'amico e compagno di lavoro in difficoltà, ma soltanto Katharine Hepburn, l'altra grande interprete della pellicola, si prende veramente cura di lui e, spinta dalla sua solita generosità d'animo, lo trascina sino all'ultimo giorno di lavoro e per difenderlo è protagonista di un episodio rimasto negli annali del cinema americano.

Il giorno della fine delle riprese, Kat, l'Hepburn, si rivolge al regista, a Mankiewicz: "*Abbiamo finito, no?*" Mankiewicz: "*Okay, è finito, tutto okay*". Hepburn: "*Sei sicuro di non aver più bisogno di me?*" Mankiewicz: "*Sono sicuro. Sei stata fantastica. Come sempre*". "*Ne sei proprio sicuro?*" dice ancora la Hepburn. "*Perché insisti tanto?*" le risponde il regista. Ed ancora la Hepburn: "*Perché voglio lasciarti con questo, per il modo in cui ti sei comportato con Monty*". E sputa verso di lui, secondo quanto affermano i due o tre testimoni dell'insolita scena.

Un'ora dopo, mentre sta facendo i bagagli, l'attrice riceve la visita di un infuriato Sam Spiegel, il produttore: "*Ho saputo come ti sei comportata con Mankiewicz sul set*". Hepburn: "*Mi sono sempre comportata benissimo durante il lavoro. Ora è finito. Se ho fatto qualcosa che non va, lo ho fatto nel mio tempo, non nel tuo*". Spiegel: "*Fa lo stesso. Sono sbalordito. Avevo sempre pensato che tu fossi una signora*". Hepburn: "*Sarai ancora più sbalordito tra un minuto. Anche tu ti sei comportato schifosamente con Monty. E' un ottimo attore e si trova nei guai, ma, invece, di aiutarlo, lo avete torturato. Non posso sopportarlo. Perciò ecco che cosa penso di te*" E per la seconda volta sputa

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 anche verso il produttore, confermando con quest'episodio il suo leggendario caratterino!. Montgomery Clift, l'oggetto del contendere, in *Improvvisamente l'estate scorsa* è comunque perfetto per la parte, nonostante le sue difficoltà personali, con quel suo sguardo tenero adatto ad un medico protettivo e con il suo modo di recitare con gli occhi, con un battito di ciglia e con le mani mobilissime. L'attore ritornerà tre anni dopo in un ruolo simile in *Freud, passioni segrete* (1962) per la regia di John Huston, film nel quale interpreta appunto il dottor Sigmund Freud negli anni cruciali della nascita della psicanalisi. Nel 1961 l'attore rifiutando ruoli ben più importanti e remunerativi accetta una piccola,



"Un tram che si chiama desiderio" (1951) di Elia Kazan

ma straordinaria e drammatica parte nel film *Vincitori e vinti* girato in Europa (la storia del processo sugli orrori nazisti) che gli vale la nomination all'Oscar quale migliore attore non protagonista), ma prima accetta di girare nel Nevada, ancora sotto la direzione di John Huston, *Gli spostati*, tratto da un dramma di Arthur Miller da lui stesso sceneggiato. Nel cast vi è anche Clark Gable e Marilyn Monroe, moglie di Miller.

Nel luglio 1960 iniziano le riprese a Reno, in Nevada. Nel frattempo però il matrimonio tra Marilyn e Arthur è già in profonda crisi e il divorzio verrà firmato nel novembre del 1960.

John Huston, geniale regista molto stimato, ma purtroppo inseparabile dalla sua bottiglia di whisky, come tutta la troupe è costretto a lavorare nel caldo del deserto in un clima di nervosismo e di tensione.

A causa dei rapporti ormai pessimi tra i coniugi, la situazione degenera. Quando la diva non bisticcia con il marito, arriva tardi al lavoro comportandosi quasi sempre da star capricciosa. Le cose non vanno meglio per Clark Gable, una delle leggende del cinema americano, ammalato di cuore e neanche per Montgomery Clift la situazione è rosea. Da sempre fragile e bisognoso di tranquillità e serenità, l'attore in questo contesto disastroso finisce per recitare con malavoglia.

Il regista, disperato, cerca di gestire la situazione minacciato ogni giorno dal produttore che è tentato di far saltare la lavorazione.

Insomma un vero disastro per *Gli spostati* poco amato dalla critica, ma paradossalmente considerato come uno dei film più belli della carriera del grande cineasta americano, soprattutto per le straordinarie sequenze girate nella

natura arida e affascinante del Nevada. Ne sono testimonianza le strepitose fotografie di Ernst Haas, quindici scatti che riprendono in particolare i bellissimo cavalli selvaggi del posto utilizzati nella pellicola come simboli di libertà.

"Ci sono tre fantasmi sul set" confida Montgomery a un giornalista che lo intervista. "Oltre a me, c'è il vecchio Clark Gable, che sembra sempre sull'orlo dell'infarto e in quanto a Marilyn credo che si regga in piedi grazie solo a pillole stimolanti e a bottiglie di rum...". Ma la Monroe quasi di rimando dirà di lui: "È la sola persona che conosco che stia peggio di me!".

L'attore, le cui condizioni peggioreranno sempre più, sarà ancora aiutato dall'amico Brando che cerca di aiutarlo in tutti i modi incoraggiandolo ad entrare nell'Anonima Alco-



"Uomini-Il mio corpo ti appartiene" (1950) di Fred Zinnemann

listi e di affidarsi alle cure di un terapeuta, ma il suo destino è ormai segnato. Dopo aver girato il suo ultimo film, *L'affare Goshenko* nella Germania ovest tra febbraio e marzo 1966, torna a New York dove si prepara per il film *Riflessi in un occhio d'oro* per la regia di Huston, sponsorizzato ancora una volta dall'amica Liz Taylor. Muore però improvvisamente d'infarto nel suo appartamento il 23 luglio a 45 anni (la sua parte andrà a Marlon Brando) e viene sepolto nel Cimitero Quacchero di Brooklyn.

Hollywood corre ai ripari: arriva la televisione!

Tira una brutta aria a Hollywood all'inizio degli anni Cinquanta. I cambiamenti dello stile di vita americano e la diffusione della televisione generano un forte calo di spettatori nelle sale cinematografiche. I profondi mutamenti sociali, come la migrazione del ceto medio nelle aree suburbane prive di cinema, tutti tradizionalmente concentrati al centro delle città, creano grandi problemi logistici.

I nuovi potenziali spettatori nati dopo il 1945 crescono nelle belle e linde villette immerse nella verde della sterminata campagna americana in aree prive di sale cinematografiche. Il classico sabato sera al cinema si sta perdendo, mentre avanza inesorabile il fascino del piccolo schermo casalingo.

Nella sola New York chiudono i battenti 51 cinema, 64 a Chicago e 134 nella California meridionale, mentre nelle metropoli si vendono sempre più apparecchi televisivi. In questo contesto dal '53 al '56' prende avvio la grande stagione della televisione americana che sforna a ritmo sostenuto le famose teleplays, cioè i teledrammi, che da noi saranno chiamati "originali televisivi".

Una nuova leva di scrittori utilizza la televisione, sempre più presente nei salotti delle famiglie, per raccontare e interpretare la realtà vissuta dalla gente comune, casalinghe, operai, impiegati, piccola borghesia metropolitana, immigrati italiani e irlandesi, piccoli commercianti e provinciali, in attesa di uscire dal guscio di cittadine tutte eguali per tentare la 'Grande Avventura' a Est o a Ovest.

Persone tristi e sole lontane anni luce dal mito del Paese, dove tutti possono aspirare al successo e al denaro facile, il Paese che aveva saputo raccontare il grande sogno americano!

Le majors hollywoodiane alla riscossa

"Nel solo 1951, gli americani hanno acquistato circa dieci milioni di apparecchi televisivi, pertanto porta il totale controllabile a circa 15 milioni di esemplari. L'anno precedente, 1950, il pubblico cinematografico è calato a 60 milioni di unità per settimana, la media più bassa registrata dopo il tragico periodo della Grande Depressione (fra il 1930 e il 1933).

Le majors, in un primo tempo, hanno rifiutato di vendere i loro film al nuovo mostro Tv; ma la Columbia, Universal, Paramount, più lungimiranti, annunciano progetti di lavoro per la Tv. Naturalmente, indiscriminatamente tutti reagiscono nel modo più elementare: le analisi sociologiche sono incerte o lontane. La televisione è piccola? Ebbene, il cinema sarà sempre più grande e lo sarà in due modi. Da una parte, si brevettano nuovi sistemi: cinema, 3D, cinemascope, ecc.; dall'altra, la produzione si orienta su film spettacolari.

Ma come trovare storie che possano interessare tutti, superpopolari? Ebbene, non è la Bibbia il libro più venduto in assoluto? Via con una serie fantastica di film biblici e di successi finanziari: *Sansone e Dalila* (1950), *David e Betsabea* (1961), *Quo vadis* (1952), *La tunica* (1953), *I gladiatori* (1954), *I dieci comandamenti* (1956), su su fino al remake di *Ben-Hur che trionfa nel 1959*". (*I figli del metodo - Alvis Saporì in Cinema & Film Armando Curcio Editore*).

La Hollywood dello star-system è finita. I divi vogliono, d'accordo con i produttori (e anche questa è una rivoluzione), pagamenti più alti con percentuali sugli incassi o sui guadagni, mentre si allontana sempre più la distanza tra l'immagine del Divo e la sua reale personalità. L'attore vuole essere considerato un lavoratore a tutti gli effetti. "Per me - afferma Marlon Brando - recitare è sempre stato un mezzo per raggiungere uno scopo, una fonte di guadagno che non richiedeva una grande fatica. Le ore di lavoro sono poche, la paga è buona, e quando hai finito sei libero come l'aria. Recitare è come un gioco. Non che si disprezzi questa attività, ma sono sempre stato molto interessato ad altri aspetti della vita. Anche se talvolta gli argomenti delle opere teatrali e dei film erano interessanti, la recitazione in sé non mi ha mai coinvolto totalmente. Certo, vi sono vantaggi rispetto ad altri lavori. Non avrei mai voluto vivere facendo l'agente immobiliare o l'avvocato. Non riuscirei mai a dare il meglio di me stesso quando devo sottomettermi a una disciplina molto rigida e devo rispondere agli altri della mia attività".

Pierfranco Bianchetti

Fumetti

Le passeggiate manga di Katsushika Keita



Ali Raffaele Matar

Davanti a un paesaggio, con lo sguardo si possono intraprendere due strade: scegliere banalmente di passare oltre, oppure fermarsi a contemplare la bellezza che si cela dietro a ogni particolare. Concentrarsi su un dettaglio invece che sulla scena nel suo insieme. Guardare in volto i passanti, chiedersi che vita fanno, dove sono diretti, quando hanno deciso di stabilirsi proprio in quel posto, modificandone la struttura. Fermarsi a parlare con loro, ascoltare le loro voci e scegliere, così, di ampliare i propri orizzonti. È esattamente quel che fa Katsushika Keita, giovane fumettista della scena underground giapponese che, con una curiosità e un'apertura mentale fuori dai canoni, ha scelto di disegnare un "manga-passeggiata" dalle atmosfere così quiete e pacate, da sembrare una carezza. Un'ode alla diversità, *Higashi Tokyo Machimachi* è la storia quotidiana di tre amici speciali: Sarah, studentessa universitaria musulmana, Seram, una bambina d'origine etiopie e Haruta, un ragazzino giapponese che frequenta le scuole medie, che amano passare il tempo insieme con una mappa in una mano e il navigatore GPS nell'altra, per scovare le strade meno conosciute della zona più est di Tokyo. Con la sua linea chiara e pulita e una palette rassicurante, le tavole ariose di Katsushika-sensei evocano un mix di cose: da Tintin a Nishimura Tsuchika, nel segno de *L'uomo che cammina* di Taniguchi.

Per iniziare, mi piacerebbe sapere qualcosa sui

trascorsi che l'hanno spinto a diventare un autore di manga. Che ricordi ha del suo debutto?

Sono cresciuto a Katsushika, una città che si trova nella parte orientale di Tokyo, dove tuttora vivo. La mia zona, Shitamachi, è piuttosto lontana dal centro della città. Ospita molte fabbriche e, per questo, pullula di lavoratori. Fin da piccolo, ho sempre adorato disegnare. Tuttavia, all'università, sono entrato nella facoltà di lettere invece che all'accademia di belle arti e ho finito persino per completare la scuola di specializzazione. In seguito, mentre lavoravo in una biblioteca, nei ritagli di tempo disegnavo illustrazioni e, ogni tanto, anche qualche fumetto. Verso il 2010, ho deciso di caricare alcune delle mie illustrazioni su Tumblr e, da lì, ho iniziato a fare delle *doujinshi* (fumetti autopubblicati). Nel 2012, mi hanno chiesto di contribuire a USCA, una raccolta indipendente di manga alternativi a cui partecipano sia mangaka professionisti che esordienti, ed è così che ho scritto e disegnato il mio primo vero manga. Dopo la pubblicazione su USCA, ho iniziato gradualmente a lavorare a illustrazioni editoriali e altri brevi manga. Nel 2021, un editore di web manga chiamato Michikusa-comics mi ha proposto di lavorare a una serie lunga ed è così che ho deciso di disegnare *Higashi Tokyo Machimachi*. Dato che disegno da solo, la frequenza di pubblicazione procede a rilento ma la serializzazione continua ancora.

A proposito di *Higashi Tokyo Machimachi*, la cosa che più colpisce a prima vista è la protagonista musulmana che indossa il velo. Anche se ci sono più di un miliardo di musulmani nel mondo, non godono di un'adeguata rappresentazione nei media, soprattutto in Giappone. Per questo, la tua opera è, in un certo senso, una milestone nel mondo del manga. Sarei curioso di sapere se ha ricevuto qualche critica in relazione alla scelta di rendere protagonista di un manga proprio una ragazza velata.

Nella città in cui vivo, ci sono molti musulmani così come diverse persone di origine etiopie. Ho pensato che sarebbe stato innaturale non inserirli in una storia ambientata nel posto in cui vivo. Le reazioni dei miei conoscenti musulmani ed etiopi sono state molto positive. Finora, non mi sembra ci siano stati riscontri negativi da parte dei lettori.

In realtà, c'è già stato un manga con protagonista una ragazza col velo: *Satoko & Nada* di Yupechika, pubblicato da Kodansha nel 2017. Tuttavia, mentre *Nada* era una straniera venuta dall'Arabia Saudita, nel caso della sua opera, Sarah è proprio una ragazza giapponese musulmana con il padre d'origine indonesiana: una particolare che la rende sicuramente più vicina



Ritratto stilizzato di Katsushika Keita

ai lettori giapponesi. Ha preso forse a modello una ragazza giapponese musulmana che conosce per creare il personaggio di Sarah?

Ci sono diverse moschee nella parte est di Tokyo e, nelle vicinanze, è pieno di ristoranti e negozi di cibo halal. Non è raro, quindi, vedere donne indossare l'hijab (il velo islamico). Alcuni bambini musulmani frequentano le scuole elementari pubbliche locali. Vivendo nella stessa città, potrebbero ben essere compagni di scuola o vicini di casa. Ho pensato che sarebbe stato meglio rappresentare i musulmani nati e cresciuti in Giappone, piuttosto che turisti o studenti internazionali, per riflettere meglio la realtà di questa regione. Per quanto riguarda Sarah, sono riuscito a modellare il suo personaggio dopo aver ascoltato le storie di varie donne musulmane nate qui in Giappone.

Il genocidio a Gaza ha innescato un flusso di solidarietà globale che ha raggiunto persino il mondo dei manga. Anche lei, infatti, ha aderito al movimento *With Handala*, iniziando a disegnare angurie sparse nel suo manga, parlando con naturalezza anche di cibo palestinese. Tuttavia, bisogna evidenziare che la maggior parte dei mangaka che hanno espresso solidarietà sono artisti indipendenti. Non c'è stato alcun segno di solidarietà da parte di mangaka celeberrimi. Lei crede che gli artisti famosi abbiano paura di schierarsi o semplicemente non si preoccupano delle crisi politiche e umanitarie fuori dal Giappone?

Mi sono chiesto a lungo se ci fosse qualcosa che potessi fare in qualità di fumettista, per esprimere il mio dissenso al massacro di Gaza. Così, quando ho saputo che alcuni artisti, tra cui il mangaka Kawakatsu Tokushige, avevano avviato il progetto "With Handala" in Giappone, ho deciso di unirmi immediatamente al movimento. Nell'ultimo capitolo uscito di *Higashi Tokyo Machimachi* (l'undicesimo), mostro Sarah mentre usa una spezia palestinese, lo za'atar, e parla delle manifestazioni di solidarietà con

segue a pag. successiva



Higashi Tokyo Machimachi - copertina

segue da pag. precedente

la Palestina. Ho pure accennato al fatto che durante la Seconda guerra mondiale c'è stato un raid aereo a Katsushika che ha ucciso dei bambini. In un altro episodio, ho tirato in ballo una strage in cui persone provenienti dalla penisola coreana, una minoranza etnica, furono massacrati a causa delle voci che si erano diffuse tra i cittadini giapponesi, dopo il Grande Terremoto del Kanto del 1923. Volevo che i lettori avvertissero che il massacro che sta avvenendo a Gaza non è qualcosa di lontano ed è proprio per questo che ho rappresentato questi eventi nei miei fumetti. In effetti, anch'io ho l'impressione che siano solo i fumettisti indipendenti a mobilitarsi in solidarietà con la Palestina. È molto difficile trasmettere l'atmosfera sociale in Giappone, ma in generale in Giappone non solo i mangaka ma anche altre celebrità come attori e musicisti esprimono raramente le loro posizioni politiche. Le persone che leggono manga per ragazzi non vorrebbero che i loro artisti preferiti esprimessero una posizione politica specifica. In Giappone, difatti, non ha preso piede il filone del graphic journalism e le poche opere che fanno denuncia politica o sociale difficilmente diventano popolari. Ecco, la mancanza di azioni di solidarietà per la Palestina direi che si lega al fatto che ci sono più manga autobiografici che parlano di esperienze personali e delle difficoltà della vita di tutti i giorni, invece che di serie questioni sociopolitiche. Chissà, dato che sembrano essere sempre più i giovani artisti a esprimere le loro opinioni su queste questioni, la situazione potrebbe gradualmente cambiare.

Ci sono artisti giapponesi (fumettisti, registi o romanzieri) dell'era Showa (1926-1989, il periodo d'oro del boom manga), che hanno influenzato il suo stile e le sue storie?

Dunque, per quanto riguarda i manga, mi hanno sempre ispirato Katsuhiro Otomo, Yoshiharu Tsuge, Jiro Taniguchi, Fujio F Fujiko, Osamu Tezuka, Etsumi Haruki e Momoko Sakura. Nel cinema, Yasujiro Ozu, Nagisa Oshima, Takeshi Kitano ma anche Yoji Yamada, Shinji Somai e Mikio Naruse. Tra i romanzieri, annovero Kafu Nagai, Yasunari Kawabata e Kenji Nakagami. A proposito, i fratelli Yoshiharu



Higashi Tokyo Machimachi

Tsuge e Tadao Tsuge sono cresciuti nel mio stesso quartiere, Katsushika. I paesaggi urbani dell'era Showa raffigurati nei loro fumetti mi sono tutti molto familiari. Tuttavia, il mio stile di disegno e di narrazione l'ho sviluppato sotto l'influenza di molti artisti stranieri. Fin da quando ero un liceale, ho sempre amato le opere pubblicate da Fantagraphics e D&Q, come quelle di Adrian Tomine e Daniel Clowes. Altre influenze provengono dai vari artisti francesi pubblicati dall'Association, oltre ai classici della "ligne claire" come Hergé. Apprezzo molto anche lo stile degli artisti giapponesi dell'anteguerra come Noboru Oshiro e Suiho Tagawa.

La sua passione per le graphic novel occidentali non passa certo inosservata. Ma oltre ad artisti americani e francesi, ammira anche qualche fumettista italiano?

Sì, amo molto *Viaggio a Tokyo* di Vincenzo Filosa e mi piacerebbe che un giorno venisse tradotto in giapponese. Mi piacciono anche Zerocalcare, Manuele Fior e Igort. Mi attira anche *Borgata Gordiani* di Andrea Frittella. Non l'ho letto ma ho visto qualche vignetta su Instagram e mi sono innamorato del suo

stile. Mi piacerebbe sapere di più sui fumetti che vengono realizzati in Italia.

Con l'auspicio che il suo manga possa essere tradotto presto in varie lingue, vorrei concludere chiedendole se ha qualche idea per nuove storie o altri progetti futuri.

A partire dalla fine di quest'anno, ho intenzione di realizzare dei brevi manga su alcune passeggiate che ho fatto in diverse città giapponesi, per una rivista mensile che si rivolge a chi ama girare il Giappone a piedi (ci sono riviste simili a guide che, in ogni numero, consigliano negozi e luoghi che si possono trovare in alcune aree specifiche del Giappone). Ho anche in programma di partecipare, il prossimo anno, ad un evento dedicato ai fumetti americani. L'altro giorno, il proprietario di uno store specializzato in manga a Berlino mi ha scritto su Instagram per dirmi che il mio manga *Higashi Tokyo Machimachi* sta avendo un discreto successo commerciale. Spero venga presto tradotto in varie lingue: non vedo l'ora di sapere che riscontro avrà!

Ali Raffaele Matar



katsushika keita



Higashi Tokyo Machimachi-tavole

C'è da comprare il latte

Il nuovo short movie di Pierfrancesco Bigazzi



Prologo

Un fedele cultore – del quale, a causa di una senil lacuna della memoria, non ricordo il nome – di Roberto Rossellini tempo fa affermò che “Chi non ha

visto i dieci minuti finali di *Germania anno zero* non sa cosa sia il cinema”. A me verrebbe da dire, parafrasandolo, che chi non ha visto – commovendosi fino alle lacrime e urlando di stupore all'apparir del sublime – l'ultimo episodio di *Paisà* (quello girato nel Delta del Po ravennate, ove partigiani italiani e soldati americani combattono assieme, fino alla morte, contro i nazifascisti), non sa cosa significhi “grande cinema”, “cinema della realtà”, “cinema quale poesia” dei nostri drammatici tempi.

Personalmente, ho rivisto *Paisà* di recente in TV e ne son rimasto, come mi capita sempre, sconvolto e ammira-to. Non a caso, quel sacro luogo – il Delta del Po, appunto: paesaggio desolatamente anfibio, labirinticamente geometrico, quasi metafisico (nonché caratterizzato dalla presenza frequente di tipici fari hopperiani) – è diventato, nel corso degli anni successivi al film di Rossellini, un suggestivo *topos*, un luogo devoto, un simbolo di arcana memoria del cinema nazionale. Per questo è significativo che esso sia diventato, ai nostri giorni, anche la *location* dell'ultima opera di uno dei più profondi, nel senso di più poetici, fra i giovani *film makers* operanti nel nostro Paese. Sto parlando del savigio Pierfrancesco Bigazzi: l'autore di *Ofelia*, il mitico *corto* del 2021 che ha mietuto premi, applausi, lacrime di commozione e di gioia, in giro per i festival di tutta quanta l'Italia. Il nuovo cortometraggio, quello ambientato appunto nel Delta del Po, si intitola *C'è da comprare il latte* e proprio di tale film – che ho potuto vedere proprio in questi giorni grazie all'amicizia che mi lega a Pierfrancesco – vorrei dire qualcosa sulla nostra rivista. Per sollecitarne i lettori a cercarlo, a vederlo, a parlarne. Ne vale davvero la pena.

Il film
C'è da comprare il latte (questo è, appunto, il titolo del film e sono anche le uniche parole pronunciate nel corso dei diciassette minuti della sua durata: le dice uno dei due protagonisti all'altro, il quale sa bene che, invece, di cartoni di latte il frigorifero è colmo) è uno *short movie* prodotto da Materiali Sonori Cinema assieme



ai produttori Matteo Laguni e Andrea Rapallini. La sceneggiatura l'ha scritta il milanese Giuseppe Isoni, vivace artefice dei nostri tempi: fumettista, romanziere, sceneggiatore e regista cinematografico e televisivo. Il film scava nei ricordi di due uomini anziani – parenti? Amici? Conoscenti? Sappiamo poco di loro, all'inizio del film, e non molto di più ma di toccante ne sappiamo alla fine – interpretati da due prestigiose figure del panorama teatrale e cinematografico contemporaneo: il toscano Alessandro Benvenuti e il brianzolo Roberto Abbiati. Due attori di provata bravura che hanno saputo offrire, della solitaria coppia dei personaggi del film, un'interpretazione beckettianamente struggente. Sono entrambi, appunto, uomini ormai anziani, stanchi, variamente pieni di acciacchi. Alfredo, che ha sui settant'anni, passa le proprie giornate a setacciare in lungo e in largo la costa con il suo vecchio *metal detector*, alla ricerca di oggetti, reliquie, frammenti d'un passato che si va (in lui

Gli uomini rassomigliano ai fiumi:
tutti sono fatti della stessa acqua,
ma ciascuno è ora stretto, ora rapido,
ora allargato, ora lento,
ora freddo, ora torbido, ora caldo.

Così gli uomini...

Lev Tolstoj

il quale soffre di Alzheimer, come lo spettatore strada facendo capisce) disfacendo. Carlo – che di Alfredo è più o meno coetaneo – si prende cura di lui (come, ancora, lo spettatore capisce, per fare qualche esempio, dal fatto che gli taglia la carne durante la cena in comune; l'osserva e lo controlla attentamente durante la giornata, riflettendoci sopra; finge di partecipare anch'egli alla ricerca con il *metal detector* ma più che altro seppellisce oggetti – quali, per esempio, un accendi sigarette – affinché l'altro li ritrovi. Lo spettatore, insomma, lentamente comprende

che i due non ricercano soltanto vecchi oggetti ma anche qualcosa di più e che era appunto sepolto non nella sabbia del Delta ma nel passato, nella memoria che in Alfredo si va sfaldando, disgregando, svanendo.

Da me intervistato e facendo un iniziale riferimento proprio a *Ofelia*, il suo film precedente che tante analogie ha con *C'è da comprare il latte* (in fondo, anche *Ofelia* aveva soltanto due personaggi: in quel film, l'autore stesso rivestiva il ruolo di Carlo e Ofelia quello di Alfredo), Pierfrancesco ha detto: “Il film nasce dall'urgenza di continuare ad affrontare un tema che ho vissuto in prima persona, nei quattro anni in cui ho abitato con la mia nonna novantaquattrenne, sofferente di Alzheimer: i suoi ricordi svanivano, come foglie al vento, giorno dopo giorno. Non si ricordava più il mio nome, si ricordava a malapena chi era lei stessa. Cercavo invano di farle ricordare il passato, la sua storia, in mille modi diversi, usando anche oggetti e vecchie foto. È una

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

questione sulla quale sto lavorando artisticamente oramai da tempo, ho prodotto e realizzato un cortometraggio (*Ofelia*) proprio su mia nonna, documentando la quotidianità, lo scorrere del tempo e la memoria che svanisce, diventa fumo, sprofonda nell'oblio. Quando Giuseppe Isoni mi ha fatto leggere la sceneggiatura, mi sono sentito fin da subito coinvolto nella disperata ricerca dei ricordi svaniti che i protagonisti devono affrontare. Gli oggetti sepolti nella sabbia diventano quindi come delle *macchine del tempo*, simboli di una vita passata. "Come hai trasformato in scelte stilistiche, formali, filmiche, tutto questo tuo carico emozionale e motivazionale?" gli ho chiesto ancora. "Ho intenzione di creare il cortometraggio - mi ha risposto - con uno stile molto documentaristico: vorrei essere un osservatore, immergermi nel silenzio ma anche nei tanti suoni dell'ambiente che sovrasta i due personaggi. Nascondermi tra gli alberi e gli arbusti, riprendere il luogo con ampissimi totali, costringendo i personaggi ad essere piccoli puntini nell'inquadratura, quasi come svanissero. Questo corto è una storia di amore, un amore universale, e voglio raccontarla proprio così, con delicatezza, con tenerezza, lavorando su un'interpretazione realistica e semplice, rosselliniana. Documentare lo sforzo e la tenacia di una persona che lotta giorno per giorno per salvarne un'altra. Vera e propria essenza, e concretezza, dell'altruismo. Una storia sulla resistenza umana". Le spiegazioni di Pierfrancesco riuscivano a coinvolgermi sempre di più, perché vedendo il suo film già le avevo sentite risuonare, sintonicamente, nel mio animo e nella mia mente. Gli ho chiesto, allora, di commentare la struttura narrativa del suo film: "Durante la prima parte, il cortometraggio ha un'atmosfera quasi da thriller, incoraggiata dall'ambiguità delle azioni del personaggio di Carlo: l'uomo verrà infatti rappresentato come una figura misteriosa, accovata dietro gli arbusti e le dune della spiaggia per spiare Alfredo. Soltanto nel finale verrà svelato il motivo del suo comportamento, che perderà quindi le tinte morbose, mostrando le sue azioni come quello che realmente sono: il disperato tentativo di vigilare su una persona cara pur lasciandole lo spazio necessario per ritrovare se stessa. Nella parte centrale della narrazione invece, quando i due personaggi si sfidano ognuno con il proprio *metal detector*, vedrà un cambio nel registro del film: l'atmosfera di tensione verrà alleggerita con l'uso di primissimi piani e dettagli in un'alternanza tipica dei film western. Un'ironia quasi surreale. Un racconto sospeso nel tempo, un po' come si vive nel leggere *Aspettando Godot*" (a questo punto,

ascoltando Pierfrancesco, mi sono totalmente commosso perché, dentro di me, avevo già individuato quali "beckettiani" i suoi personaggi). Infine, ci soffermiamo sulla scelta della *location*: "Il faro di Goro e le spiagge che lo circondano contribuiscono ulteriormente a rafforzare l'effetto dei registri scelti per il cortometraggio: la cupa distesa di sabbia del mare d'inverno, il pallore del faro che si staglia contro le nubi, le dune e gli arbusti spazzati dal vento, la linea dell'orizzonte che si perde nel mare in lontananza, la fisicità dei due pro-

In *C'è da comprare il latte* i due protagonisti non parlano mai tra loro (come già si è detto, le uniche parole pronunciate da uno dei due, Alfredo, sono proprio quelle del titolo). Il film, peraltro, non è affatto muto e anzi possiede una colonna sonora assai ricca, dominata - quasi ossessivamente, lamentosamente - dai rumori e dai suoni dello sciacquo del mare e del fiume, del soffiare del vento, della musica cantilenante di Luca Maria Baldini. I due personaggi si muovono, quali taciturni fantasmi, quasi schiacciati, oppressi tra cieli plumbei di nubi e terre appena affioranti dalle acque. Sappiamo poco di loro e del rapporto che li unisce e che li ha spinti a vivere assieme ma il film serve pian piano a comprenderlo, a intenderne l'intensità drammatica, la tenerezza di fondo. I due appaiono disorientati, si sforzano entrambi - seppure in maniera diversa per la diversa condizione di salute - di tenere connessa una memoria che si va fatalmente sfaldando. Sembrano due vecchi lupi di mare, anzi di fiume, capaci ma fino a un certo punto di affrontare l'ultima tempesta. Essi sono filmati come i partigiani di *Paisà*, che alla fine d'una disperata resistenza vengono tutti ammazzati, con un toccante bianco e nero rosselliniano (o, forse, bressoniano) dovuto anche alla competenza di Francesco Lorusso, responsabile della fotografia. Dopo *Ofelia*, con questo suo nuovo film, Pierfrancesco Bigazzi torna a occuparsi della memoria, del suo ruolo nella storia degli esseri umani, delle perdite che essa deve subire a causa della senilità e delle sue malattie, quelle che ci costringono a distaccarci dal nostro passato e, dunque, dalla nostra stessa identità. Non è il primo cineasta a fare della memoria la propria motivazione poetica (un grande "filmico poeta della memoria" è stato, per esempio, Alain Resnais) e la sua scelta non può che rallegrare quanti, come me, considerano la valorizzazione e la difesa della memoria - storica e personale - uno dei principi morali cui richiamarsi con ferma dedizione e incrollabile impegno. Il nostro ingravescente nemico è l'oblio - quello dovuto alla malattia e quello dovuto alla, e voluto dalla, politica e dall'organizzazione sociale - e lottare contro l'oblio è il principale dovere d'ogni azione e creazione dello spirito umano, cinema compreso. A modo loro, anche Alfredo e Carlo - pur anziani, pur stanchi, pur in modo diverso malandati - portano avanti assieme (come facevano Pierfrancesco ed Ofelia) una loro lotta instancabile contro l'oblio, ne sono - seppur in forma diversa - eroi. Il film è dedicato "A Martina, a chi lotta, all'amore".

Stefano Beccastrini



backstage

tagonisti così insignificante rispetto alla maestosità della natura. La foce del Po, le due sponde del fiume che entra nel mare, che da una parte è emiliana e dall'altra veneta. Un dualismo naturale, come viene rappresentato dai due personaggi. Eppoi il faro è simbolo di chi si perde per i mari in tempesta e trova nella luce la strada per arrivare a casa".

Epilogo

* Le foto del servizio sono di Kinzica Vannini

Fumetti e giochi

Un anello per...



Nicola Santagostino

Oggi parliamo di uno dei grandi classici della letteratura che ha avuto molto successo soprattutto dopo il boom derivante dalla saga cinematografica, ma di cui spesso non si approfondiscono alcuni temi interessanti: *Il Signore degli Anelli*. Una storia che è impossibile non conoscere e di cui mi interessa approfondire un tema molto specifico che ho visto poco affrontato, cioè il tema dell'arroganza e del suo legame con la maledizione dell'Unico Anello.

Ora, la maledizione dell'Anello è stata analizzata in lungo e in largo e si può riassumere in un modo molto semplice: come meccanismo di protezione e di tutela Sauron ha fatto sì che chiunque entrasse in contatto con l'Unico Anello non sentisse il desiderio di possederlo, bensì se ne reputasse, senza ombra di dubbio, il legittimo possessore. L'Anello non alimenta l'avidità come spesso si pensa, l'Anello alimenta la superbia di chi gravita intorno ad esso e nel farlo ovviamente ne alimenta il desiderio non di possesso, ma di riprendersi ciò che è in mani sbagliate e immeritevoli. In sé il piano di Sauron non suona neanche così sbagliato,

perché nella Terra di Mezzo egli è la minaccia più grande e di conseguenza chiunque fosse il Portatore dell'Anello semplicemente verrebbe prima o poi eliminato da lui o dai suoi servitori. Uno dei temi di questa saga che è uno dei cardini del fantasy moderno di cui si parla poco è proprio l'arroganza. Tutta la Terra di Mezzo è costantemente vittima dell'arroganza e dell'incapacità di ammettere le proprie responsabilità e gran parte dei problemi nascono e, ironicamente, si risolvono proprio per via della costante spocchia e alterigia che impregna i malvagi. Sauron stesso punta sempre e solo ai potenti, ai regnanti, alle figure di spicco e così gli anelli che dona per romperli finiscono inevitabilmente per diventare a modo loro inutili. I Sette Anelli dei nani sono persi per sempre insieme ai loro regni caduti, gli anelli degli Elfi sono tenuti nascosti e comunque usati a fini di bene perché Sauron aveva sottovalutato quelle genti e i Nove Nazgul, i Nove Spettri dell'Anello, sono letteralmente le ombre dei potenti re degli uomini che erano un tempo. Lo Stesso Re Stregone, il più potente tra di loro, convinto di essere imbattibile perché una profezia gli aveva garantito che mai sarebbe caduto sotto i colpi di un uomo finisce per morire ucciso da Eowyn, la figlia di Theoden Re di Rohan, poiché non aveva tenuto in considerazione che anche una

donna poteva essere una combattente. Un singolo colpo basta a distruggere una minaccia che grava da millenni e che crolla sotto la propria stessa tracotanza. Sauron coglie l'opportunità per corrompere Saruman che tenterà di rivoltarsi contro di lui, e Saruman intrapperà Gandalf in cima alla Torre di Orthanc da cui nessun può scappare o comunicare, dimentico del fatto che gli animali sono in grado di volare e che proprio uno degli Stregoni, Radagast il Bruno, è in grado di comunicare con essi. Isengard crolla sotto i colpi del popolo degli Ent che le forze delle tenebre non tenevano in considerazione perché lenti nell'agire e prossimi all'estinzione, non importa che un singolo Ent disponga della forza necessaria a frantumare la roccia. Ma il piano di Sauron purtroppo non tiene conto di diversi fattori, ad esempio la nobiltà delle persone umili come Frodo e Sam, o la determinazione di un Aragorn che passa la vita distante dal suo destino di re. La creatura che però più di tutte mette in difficoltà Sauron fin dal primo libro è la stessa che chiuderà il cerchio distruggendo per sempre l'Unico Anello e con esso il suo padrone: Gollum. Perché Sauron, purtroppo per lui, fa un enorme errore derivante dalla sua stessa storia cioè quella di un semidio che ha tradito il suo creatore per votarsi

segue a pag. successiva



Gollum, una minaccia che nessuno si aspettava

segue da pag. precedente

alle forze del male. Sauron pensa che il mondo sia guidato dai potenti, dai forti, dai valorosi e quindi la maledizione dell'Unico Anello è costruita per persone di questa caratura. Non è un caso infatti che il nobile Boromir ceda ad essa, esattamente come non è un caso che lady Galadriel e Gandalf se ne tengano ben distanti. La maledizione quindi fa sì che i potenti dal cuore nobile se ne tengano distanti per paura di cedere e che altri invece cedano ad essa, anche con le migliori intenzioni possibili, per poi finirne divorati. Ma Sauron non aveva mai considerato possibile che un oggetto così potente potesse cadere nelle mani di un piccolo essere fragile, di una creatura consapevole dei propri limiti e terrorizzata da essi: un piccolo e fragile hobbit. E qui inizia la caduta di Sauron, proprio nel momento in cui l'Unico Anello finisce nelle mani di colui che sarebbe diventato Gollum e che, lentamente, finisce per essere divorato dal terrore che esso possa cadere nelle mani di chiunque altro, che possa diventare proprietà di chi è più forte e potente di lui. E così lo strumento più importante di tutta la Terra di Mezzo rimane intrappolato per decenni in una grotta,

distante dagli occhi del suo vero proprietario. In ogni capitolo che leggiamo de il Signore degli Anelli, possiamo vedere come il più grande nemico dell'Oscuro Signore e di tutti i malvagi in generale sia sempre e solo la convinzione che il mondo sia governato e gestito dai potenti e che i deboli siano solo ombre sullo sfondo di tutti loro. Basta così una piccola farfalla ad aiutare Gandalf a salvarsi, basta un

presente alla battaglia. Tutto si muove sullo sfondo, lo stesso sfondo dove l'occhio dell'Oscuro Signore non ha interesse a porre il suo sguardo, al punto di dare per scontato che due piccoli hobbit non sarebbero mai riusciti a battere le sue difese, al punto tale da non poter neanche immaginare che Shelob, il demone ragno progenie di un essere mitologico, potesse essere messo in difficoltà da Sam, un



La Torre di Orthanc

piccolo giardiniere e che a distruggere l'Unico Anello sarebbe stata la sua stessa maledizione dopo aver demolito la fragile mente di un piccolo hobbit.

Tutti i protagonisti del Signore degli Anelli, tutti coloro che ora definiamo eroi, sono solo quelle vite che non teniamo mai in considerazione, quelle vite che lasciamo sullo sfondo, quelle che definiamo insignificanti e che non degnamo di considerazione.

E l'ironia finale in tutto questo sta in una sola cosa: di tutti gli Anelli creati da Sauron l'Unico è una semplice fedina dorata priva

di gemme e cose preziose, come se l'Oscuro Signore sapesse che in fondo le cose che passano inosservate sono le più preziose e a volte anche le più pericolose...

di gemme e cose preziose, come se l'Oscuro Signore sapesse che in fondo le cose che passano inosservate sono le più preziose e a volte anche le più pericolose...

Nicola Santagostino



L'Unico Anello

Accadde 50 anni fa. 1974 - 2024 #11

Professione: reporter. Raccontare attraverso l'incomunicabilità

Con *Professione: reporter*, Michelangelo Antonioni prosegue nella sua narrazione della crisi dell'uomo moderno, attraversato dall'alienazione, dal disagio e dallo smarrimento



Lorenzo Pierazzi

Siamo nel 1974 quando Michelangelo Antonioni realizza *Professione: reporter*, il suo terzo lungometraggio girato fuori dall'Italia dopo *Blow-Up* (1966) e *Zabriskie Point* (1970). Nato a Ferrara il 29 settembre 1912, Antonioni è considerato un autore imprescindibile nella storia del cinema italiano ed internazionale, fin dal suo esordio avvenuto nel 1950 con *Cronaca di un amore*, una pellicola che segna la fine del neorealismo e la nascita di una nuova stagione. Antonioni ha firmato alcune delle pagine cinematografiche più intense e profonde degli anni Sessanta, tra cui spiccano le pellicole della "trilogia dell'incomunicabilità", composta da *L'avventura*, *La notte* e *L'eclisse*, opere che affrontano i temi dell'alienazione e del disagio esistenziale. Un disagio che colpisce anche il pubblico e la critica, a loro volta smarriti al cospetto di queste opere che, seppur ritenute molto innovative, non sono sempre ben accolte. Con i successivi *Il deserto rosso* (del 1964, Leone d'Oro a Venezia) e *Blow-Up* (uscito nel 1966, Palma d'Oro a Cannes) Antonioni si consacra definitivamente all'attenzione internazionale. Negli anni Settanta prosegue la sua ricerca sulla "crisi della modernità", con opere sempre più discusse e innovative come *Zabriskie Point* del 1970 (un atipico road movie di grande originalità formale e narrativa e di forte critica al consumismo) e *Professione: reporter*, girato nel 1974 ed uscito nelle sale l'anno successivo. Una pellicola quest'ultima in cui, per interpretare il ruolo dei protagonisti, si affiderà a Jack Nicholson e Maria Schneider, due attori iconici, accomunati dalla grande popolarità di cui godevano all'epoca tanto quanto successivamente separati da differenti percorsi artistici. Da una parte, infatti, Jack Nicholson, reduce da *Chinatown* di Roman Polanski e dall'interpretazione in *Easy Rider*, leggendario *road movie* del 1969, proseguirà per molti anni una carriera costellata di grandi successi che culminerà con i personaggi, entrambi luciferini, di Jack Torrance in *Shining* di Stanley Kubrick (1980) e Joker in *Batman* di Tim Burton (1989). Dall'altra, Maria Schneider cadrà praticamente ben presto nell'oblio, vinta da problemi di tossicodipendenza e psicologici, lasciandoci nel 2011 a soli 58 anni, comunque indimenticata interprete della giovane Jeanne che nel 1972 si scontra con Marlon Brando nel censuratissimo *Ultimo tango a Parigi* di Bernardo Bertolucci.

Il fu David (Robertson) Locke

David Locke è un reporter nato in Inghilterra

e cresciuto in America, prossimo ai quarant'anni ed apprezzato nei suoi servizi televisivi perché, come dichiara il suo produttore Martin Knight, è dotato di uno straordinario spirito di osservazione. Mentre si trova in uno sperduto alberghetto sahariano scopre casualmente il cadavere di un certo Robertson al quale, approfittando di certe somiglianze somatiche, si sostituisce. Il reporter sostituisce i documenti di lui ai propri, facendosi credere morto e nascondendosi dietro all'identità dell'altro, per fuggire da sé stesso e da tutto. L'altro, però, non era solo, era anzi al centro di un movimento con cui certi gruppi internazionali sostenevano le guerriglie africane di liberazione proprio contro quelle autorità di cui, fino a ieri, il reporter riferiva le menzogne ufficiali. Come sottrarsi, quindi, alle responsabilità di quell'altro? Il reporter, sulle prime, ci prova continuando a fuggire: dagli amici del defunto che vogliono condurre a buon fine le loro imprese, dai nemici



ci che queste imprese, invece, vogliono duramente contrastare. Ad un certo punto persino dalla propria moglie e dai colleghi di ieri. A un tratto, però, ecco che il reporter si ferma. Ha incontrato una ragazza che ha capito le ragioni del suo disgusto, della sua rinuncia. I suoi argomenti, diretti, frontali, riecheggiano ora certi discorsi della moglie quando lo rimproveravano di stare troppo alle regole del suo gioco professionale. Allora il reporter decide di non rinunciare più, visto che finalmente ne vale la pena. Accettando però quello in cui l'altro credeva, ne accetta anche i rischi, a cominciare dalla morte: che non tarda a raggiungerlo non appena, rassegnato, ma convinto, interrompe la fuga. *Mostrare e raccontare: così vicini, così distanti*
All'interno del percorso artistico di Michelangelo

Antonioni, *Professione: reporter* rappresenta un film fondamentale. In questa pellicola, il regista riesamina le categorie del mostrare e del raccontare, prendendo in considerazione quegli elementi che contribuiscono a legarle indissolubilmente l'una all'altra, così come quelli che ne sanciscono l'incolmabile distanza. Sotto le sembianze di film giallo, infatti, si celano l'eterno scontro tra le due categorie, ma anche la dicotomia che intercorre tra vedere e mostrare, tra narrare e raccontare. Antonioni è abile nel mantenere quell'alone di ambiguità rispetto a quale elemento voglia far prevalere: ora sono le immagini a chiarire quanto narrato, poi sono le stesse inquadrature ad esaltare i momenti opachi; ora la storia ci appare chiara e lineare, ora la narrazione si concentra su un dettaglio che non riusciamo a capire quanto possa essere importante. *Professione: reporter* è anche, e soprattutto, il film della *suspence*, dell'eterna attesa, con i paesaggi che prendono il sopravvento sull'azione, con la macchina da presa che appare essersi dimenticata di girare l'antica manovella. E così, tutto accade apparentemente senza senso, mentre un senso c'è e ben forte, tutto accade verosimilmente con estrema lentezza, mentre il tempo scorre inesorabile verso la fine. Uno stile che è ben chiaro fin dalle prime sequenze, un ampio prologo sul quale si innesterà l'intreccio narrativo tra i personaggi e il contesto storico in cui stanno operando. Per un film che è permeato di contenuti politici importanti come, ad esempio, le vicende dei ribelli e i mercanti di armi (con quest'ultimi che assecondano la loro sete di belligeranza), ma che politico in senso stretto non è, essendo il regista interessato soprattutto alle vicende dei singoli esseri umani e alla potenza del linguaggio filmico, capace di saper mostrare ma anche, all'occorrenza, nascondere. *Professione: reporter* è un film discontinuo, che forse vuole essere discontinuo, a tal punto che far precedere il leggendario finale dalla sequenza in cui il protagonista racconta la parabola del cieco, lascia il dubbio se questa scelta rappresenti una involontaria caduta di tensione narrativa o un voluto stacco stilistico. Un cinema, quindi, dove le immagini e la storia lasciano scorrere il tempo filmico in un continuo alternarsi di pieni e vuoti, presenza e assenza, significati e sottintesi, senza darci indicazioni precise su quale elemento di ogni coppia sia maggiormente carico di senso. Antonioni lo ha definito un film "intimista di avventure", meraviglioso ossimoro che racchiude gran parte del fascino che a distanza di cinquant'anni questa pellicola riesce ancora a suscitare. *Professione: reporter* è, quindi, una pellicola immersa nei temi ricorrenti del cineasta ferrarese poiché è un apologo sui concetti di identità e di libertà,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

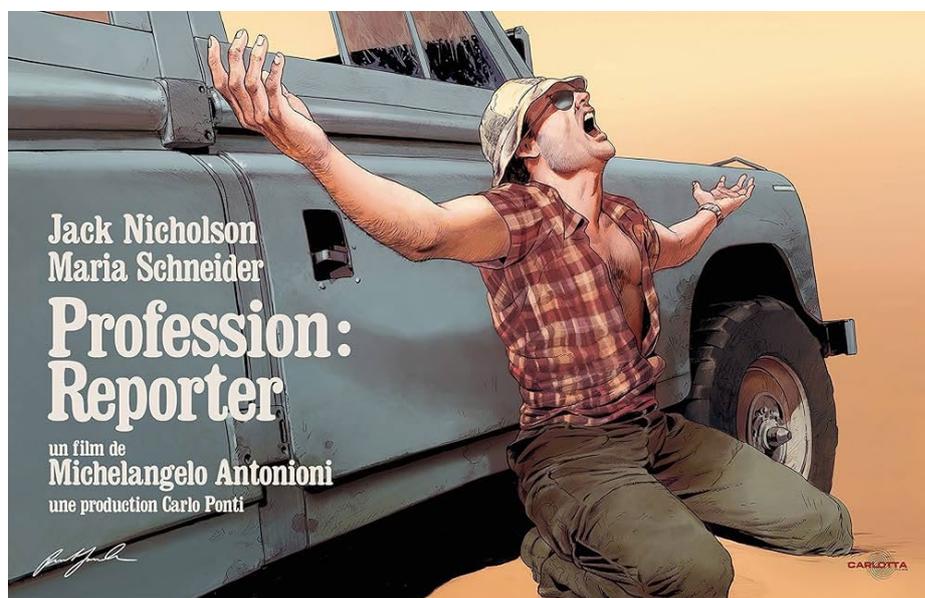
filmato con consumata eleganza formalmente ineccepibile. E così, attraverso una dilatazione del ritmo che lascia spazio ai silenzi e alla contemplazione, Antonioni traccia la parabola del protagonista in tre movimenti: la condizione iniziale di sconfitta e di stallo; il cambio di identità, tentativo disperato di fuga da sé e rivendicazione di una libertà sempre negata; la morte, puntuale e inevitabile, preannunciata nel corso di tutto il film da una successione di elementi legati al lutto, tra cui il colore bianco, la carrozza, le croci e i fiori.

Come nascondere la storia in un piano-sequenza
Per realizzare il celebre piano-sequenza finale di *Professione: reporter*, lungo più di sei minuti, fu appositamente costruito per le riprese l'edificio dell'hotel in modo che potesse, su un sistema di gru e carrucole, aprirsi in due e permettere il passaggio attraverso la finestra della macchina da presa. In quanto costituito da una particolare tipologia di sequenza (appunto il piano-sequenza dove tempo filmico e tempo narrato coincidono) è in genere funzionale al disvelamento di determinanti particolari della storia. Se pensiamo, ad esempio, al meraviglioso piano-sequenza che caratterizza la parte centrale di *Ossessione* di Luchino Visconti, ci accorgiamo ben presto di assistere ad un significativo incrocio tra un "prima" e un "dopo" che segnerà indelebilmente il destino dei due amanti (Clara Calamai e Massimo Girotti) e della pellicola. In *Professione: reporter*, invece, il piano-sequenza finale non scioglie, non spiega, non lascia intendere e, proprio per la sua collocazione alla fine della storia, diventa la sublimazione del cinema dell'incomunicabilità che, terminato l'inchiostro del regista, lascia che la pagina dapprima si scolori per poi rimanere completamente bianca. Una scelta antinarrativa ma deliberata da parte della macchina da presa, ovvero di Antonioni, che abbandonano il protagonista al suo destino. E così, quando David Locke si sdraia sul letto e accende la sua ultima sigaretta è drammaticamente condannato ad una doppia morte, quella per mano dei sicari e quella dell'oblio dalle immagini per mano del regista. Antonioni, infatti, decide di distogliere l'attenzione dello spettatore, di allontanarlo da David per indirizzarlo su elementi di contesto, dettagli insignificanti, che assumono significato soltanto per quello che non rappresentano. Per poi ritrovare di nuovo il nostro eroe morto nel suo giaciglio, con l'episodio culminante del film che ci siamo persi



come accade nelle gare sportive in tv, quando la regia si perde l'episodio principale poiché distratta da inquadrare gli spettatori sugli spalti. In Antonioni tutto è voluto, tutto è arte, e questa scelta di *distrazione stilistica* è una deliberata reiterazione dell'abbandono: così come Robertson era stato abbandonato da Locke, adesso è il film stesso che lascia al suo tragico destino il protagonista. Antonioni, così, annichisce definitivamente la tripartizione aristotelica in "inizio-centro-fine" demolendo letteralmente la parte interna e riducendo tutta la narrazione ad un devastante "inizio-fine" senza appello. Una demolizione in realtà solo apparente, poiché viene innestato un altro "centro" fatto di smarrimenti, incomunicabilità, vuoti siderali. Nel rispetto completo di quanto teorizzato dal padre nobile della *Nouvelle Vague* André Bazin: in quanto oscena, la morte al cinema non deve essere mostrata. La macchina da presa deve avere il pudore di voltarsi dall'altra parte.

Lorenzo Pierazzi



Padre Pio e l'eccidio di San Giovanni Rotondo

Al cinema con l'audiodescrizione!



Laura Giordani



Vittorio Renzi

Com'è noto, Abel Ferrara ha da tempo lasciato gli Stati Uniti (e con esso Hollywood) per trasferirsi in Italia, Paese natale del padre (la madre invece era irlandese). Fra i più grandi alfieri del cinema indipendente dagli albori degli anni '80 e per oltre un trentennio, Ferrara sin dagli esordi ha riversato sul grande schermo una grande e oscura parata di visioni lancinanti e disperate, di un'umanità lacerata e in crisi esistenziale ed etica, dando corpo alla frantumazione del sistema di valori di tutta un'America (reaganiana prima, post-reaganiana poi) e facendo leva sulle griglie del cinema di genere più *nero* (horror, poliziesco, noir) per raffigurare con potente incisività i suoi personaggi smarriti e allucinati, circondati da una realtà che li schiaccia o li tortura, i volti deformati in un urlo murchiano. Spesso coadiuvato dallo sceneggiatore Nicholas St. John, il regista newyorchese ha messo in campo di volta in volta ragazze sordomute trasformate da ripetuti traumi in angeli della vendetta, gangster a fine corsa, poliziotti corrotti in cerca di redenzione, vampiri metropolitani molto simili a tossicodipendenti (come lo stesso Ferrara di allora), rampanti divi del cinema che non distinguono più tra incubi e realtà, e così via.

È vero, il cinema di Ferrara col tempo si è "convertito" dall'iniziale nichilismo a un'osservazione più spassionata della natura umana, rimanendo sempre lucido, attento alle sue contraddizioni, come dimostra la trilogia diretta con la partecipazione e sul corpo dell'attore Willem Dafoe: *Pasolini* (2014), *Tommaso* (2019) e *Siberia* (2020). Ma anche così mutato, lo sguardo del cineasta si conferma comunque sbilenco, obliquo, "espressionista", poco propenso a narrazioni lineari, compiute, ovvero convenzionali. Di conseguenza, chi si aspetta un regolare *biopic* su Padre Pio, nato Francesco Forgione, non potrà che rimanere deluso e spiazzato. Per almeno due ulteriori motivi: il primo riguarda la scelta dell'attore protagonista, il secondo la struttura apparentemente bipartita del film.

Partiamo da Shia LaBeouf, attore rissoso, violento, dedito al consumo di alcolici. Che ci fa nei panni del frate di Pietrelcina, canonizzato dal Concistoro nel 2002? Ebbene, c'è in proposito un precedente tutto italiano, anzi due: i *San Francesco* di Liliana Cavani, interpretati



dapprima dall'attore-volto del Sessantotto Lou Castel (*Francesco d'Assisi*, 1966), poi niente-dimeno, che da Mickey Rourke (*Francesco*, 1989), che con LaBeouf ha diversi tratti in comune (diciamo pure quelli meno edificanti). Sono scelte di casting apparentemente provocatorie ma che in realtà puntano con consapevolezza a una resa più compiuta del *dramma* umano, nel subbuglio interiore di personaggi

o con le tentazioni di un diavolo in forma di un sinuoso corpo di donna ("prestato" dall'artista e fotografa Marguerite Bourgoïn).

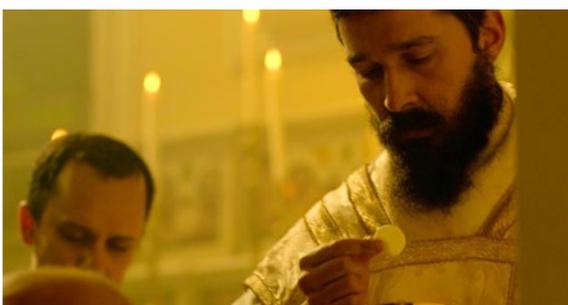
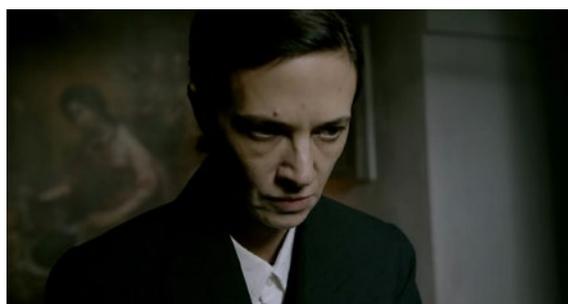
C'è poi l'aspetto storico che si presenta invece nella sua corralità: un'intera comunità di lavoratori di San Giovanni Rotondo all'indomani della Grande Guerra, uniti e consapevoli dei propri diritti - ovvero socialisti - in lotta contro lo sfruttamento derivato da un sistema socio-economico schiavizzante in mano ai proprietari terrieri, appoggiati con inflessibilità già proto-fascista dalle forze dell'ordine, che diede esito all'eccidio del 14 ottobre del 1920: quattordici morti e ottanta feriti. E proprio come la lotta interiore di Padre Pio e quella dei lavoratori, anche le due parti del film sono, in qualche modo, in conflitto fra loro, in un rapporto che in altri tempi si sarebbe chiamato *dialettico* e che fatica un po', forse, a trovare una sintesi compiuta, ma che rispecchia anche, come già affermato poc'anzi, il metodo ferrariano, più espressionista che cronachistico nel tentare di raffigurare e di ricordare un Paese, il nostro (e anche il suo oramai), e un'epoca non poi così lontana e che è bene non dimenticare mai.

Come restituire l'intreccio di questi "due film in uno" a chi non può vedere o seguire quelle immagini eloquenti che caratterizzano la trama?

Aggiungendo una traccia audio con la descrizione attenta del contesto, dei personaggi, protagonisti e non, dell'ambientazione, delle azioni, anche quelle più cruente. L'audiodescrizione restituisce tutte le informazioni visuali che altrimenti, per molti, andrebbero perse. Chi sono i "molti"? Principalmente le persone cieche o ipovedenti, ma anche anziani, disabili cognitivi, persino casalinghe ("non disperate"), autisti di linea che vanno dai treni ai tir e studenti che vogliono imparare la nostra bella lingua italiana.

Partendo dalla sua componente paesaggistica, il film ha richiesto in diversi passaggi un *focus* sulla descrizione delle ambientazioni, specie

segue a pag. successiva



che, altrimenti rischierebbero di appiattirsi bidimensionalmente alla stregua di santini. E se il Francesco di Rourke piangeva con grande spontaneità (una delle grandi specialità dell'attore), il giovane Padre Pio di Shia LaBeouf catalizza lo sguardo spettatoriale tramite il suo borbottio, il suo sguardo basso, tutta una postura ingobbita, *introflessa*, un linguaggio del corpo che denuncia un lavoro incessante ed estenuante: la lotta contro i propri demoni, contro le difficoltà identitarie prospettategli dal suo stesso ruolo e che si manifestano nell'apparente alterità di confronto con l'ambiguo personaggio interpretato da Asia Argento (accreditata come Tall Man, ovvero l'uomo alto),

segue da pag. precedente

quando queste preannunciano o riflettono la carica emotiva delle scene attigue. Affinché il fruitore percepisse, per esempio, l'asprezza di certi luoghi, si è reso utile l'utilizzo di determinati vocaboli, particolarmente figurativi – come prescritto dalle linee guida dell'AD.

00:01:54 *Il mulo avanza lentamente per l'impervio e stretto sentiero scavato nella parete scoscesa di una brulla montagna. Aggrappato alle sue pendici un monastero in pietra.*

Invece, quando l'ambientazione preannuncia scene più pacifiche o dai ritmi più lineari, il testo descrittivo dell'AD si mantiene coerente alla pellicola. Segue un esempio in cui l'ambientazione assume un carattere decisamente più rasserenante:

00:27:00 *È l'alba. Il promontorio del Gargano cinge in un verde abbraccio il paese di San Giovanni Rotondo.*

Una parte del film è basata sull'esperienza di vita di un frate – calato in un contesto socio-culturale profondamente influenzato dalla Chiesa Cattolica – quindi si è reso necessario l'utilizzo di termini specifici provenienti dal lessico liturgico e clericale (con annessa ricerca linguistica di tali lemmi). I termini particolarmente specifici – e di uso non comune – sono accompagnati da una breve spiegazione che fughi al fruitore eventuali dubbi.

Si distinguono i termini relativi:

ai paramenti liturgici: zucchetto, saio, stola, (veste liturgica), camice, amitto (definito "un panno di lino per coprire il collo");

agli oggetti liturgici: pisside, aspersorio, "scranno ligneo del coro";

verbi e azioni: *consacrare* l'ostia o *officiare* messa, o ancora *comunicare* (ovvero 'dare la Comunione');

fenomeni mistici come le stimmate, definite 'una profonda ferita'.

Data la natura metafisica e trascendente dei contenuti trattati nell'opera, la regia si è dovuta porre il problema di come mettere in scena determinate tematiche. Nel film, assistiamo a visioni, miracoli, materializzazioni che spesso e volentieri si rivelano tali solo alla fine della

scena. In tal caso, la sfida è quella di riportare il fruitore alla realtà, spesso con una sola frase atta a 'rompere' la dimensione rivelatasi immateriale, metafisica. Per esempio, la personificazione della statua della Madonna:

00:27:52 *Sofferma lo sguardo sulla statua della Madonna in fondo al corridoio e si sten-*



de a terra.

00:28:00 *Ossequioso bacia il pavimento.*

00:28:05 *Si alza, china il capo deferente davanti alla donna che si erge di fronte a lui, coperta da un lungo manto. Le sfiora le mani.*

[...]

00:28:19 *Pio si prostra in un devoto inchino e va via. La Madonna torna alle sembianze di statua.*

Lo stesso succede quando un "uomo in abito nero" si rivela essere il demonio, nel momento in cui questi aggredisce Padre Pio:

00:11:48 *(li) In un angolo buio della cella è seduto un uomo in abito nero. [...]*

00:14:42 *(ACC rumori) Il nero figura si scaglia contro Pio e lo percuote.*

00:14:49 *Si sdoppia. Uno picchia, l'altro gode della sofferenza inferta a Pio.*

In questo caso, così come non è pienamente esplicitato visivamente che si tratti del demone 'in persona', anche il testo dell'AD non ricorre a tali esplicitazioni bensì si avvale di espressioni cupe e figurative come 'nero figura' per connotarlo; a confermare il carattere diabolico del personaggio, le azioni disumane (es. 'si sdoppia'), oltre a quelle malevole (es. 'lo percuote', 'picchia', 'gode della sofferenza inferta').

Ma il 1920 è l'anno delle elezioni sindacali, vinte dai socialisti, che al momento di

insediarsi nel municipio trovarono la via sbarrata dai carabinieri ai quali era stato ordinato di impedire l'esposizione della bandiera rossa dal balcone comunale. Nei disordini che ne seguirono rimasero uccisi 13 lavoratori e un carabiniere e circa 80 persone furono ferite. Mentre il parroco del paese, che intasca soldi dai nobili e addirittura benedice con l'acqua santa i fucili e le pistole dei carabinieri che spareranno sulla folla, induce all'equivoco mostrando una Chiesa incapace di stare al fianco dei più deboli, Padre Pio raccolto in preghiera, avverte la presenza del figlio di Dio che, sceso dalla croce, gli posa una mano sulla spalla e gli fa dono delle stimmate, le ferite sanguinolente che richiamano la passione di Cristo.

01:34:45 A San Giovanni Rotondo,

sulla strada lastricata che conduce al palazzo comunale, giace il corpo senza vita di Anna.

01:34:58 La donna, colpita alla schiena nell'atto di fuggire, indossa ancora gli abiti del lutto.

01:35:08 Poco più avanti, riverso a terra supino, il giovane Michele.

01:35:15 Il petto crivellato dalle pallottole. Il colpo accidentale partito dal fucile nella sua lotta con un carabiniere ha innescato la strage.

01:35:28 Il corpo della moglie di Giulio, uccisa da Gerardo, è accasciato sul portone del palazzo comunale. Sulla maniglia, la bandiera rossa con il simbolo dorato della falce e del martello nel sole nascente.

01:35:43 La statua del Cristo, con la corona di spine, inchiodato alla croce, si staglia nella cappella del monastero.

01:35:55 Pio, seduto sullo scranno ligneo del coro, è raccolto in preghiera di fronte al crocifisso.

01:36:06 Dalla finestra accanto a lui un abbagliante sole irradia i suoi raggi all'interno della cappella.

01:36:22 La statua del Cristo è sparita dalla croce.

01:36:32 Pio, con gli occhi chiusi e le mani giunte, prosegue la sua intensa preghiera.

01:36:42 D'un tratto una mano si posa lieve sulla spalla del frate.

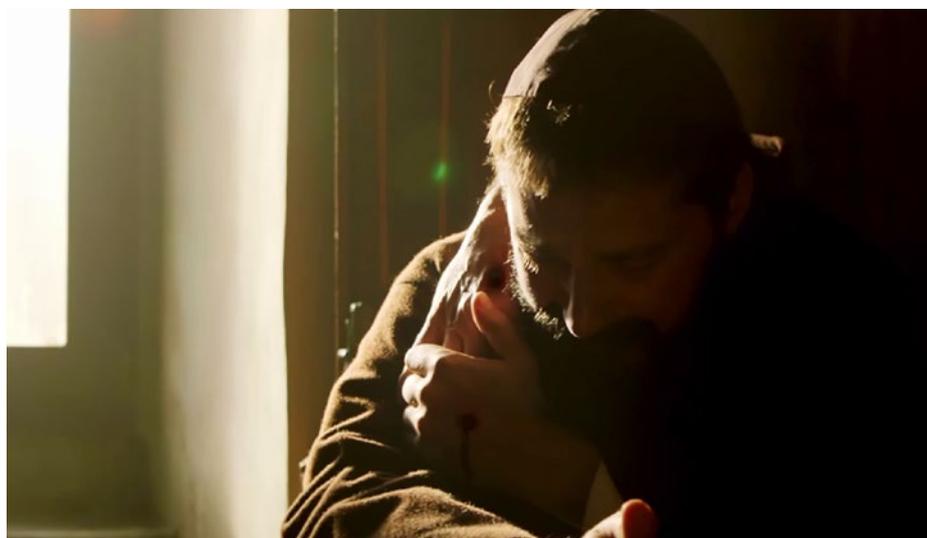
01:36:48 Sul dorso una grossa ferita circolare. Al suo tocco Pio sorride di profonda commozione e reclinò il capo per sfiorarla con il volto.

01:37:02 Scioglie l'intreccio delle mani in preghiera.

01:37:22 Con timore e devozione Pio stringe la mano sulla spalla nella sua. Sul dorso ha la stessa ferita circolare da cui sgorga un rivo di sangue.

Un mistero di sofferenza e di intimo legame con Dio. E questo Shia LaBeouf è riuscito a trasmetterlo con la sua interpretazione. Un merito va anche al bravissimo Andrea Mete che gli ha dato la voce, diretto da un altrettanto bravo Alessio Pelicella per Keasound. Buona visione e buon ascolto!

Laura Giordani, Vittorio Renzi



Il fazzoletto rosso resistente – Invelle di Simone Massi

Premio Marzocco per il miglior film del 42° ValdarnoCinema Film Festival; Premio ANPI quale migliore film capace di rappresentare i valori storici e ideali dai quali è nata la Costituzione della Repubblica Italiana; Menzione speciale Premio giuria di qualità di *Diari di Cineclub*



Tonino Mannella

L'autore del film oggetto di questa recensione si autodefinisce animatore resistente. Resistente a cosa? Chi lo conosce lo sa già, ma proviamo a scoprirlo ripercorrendo brevemente i passi di questo artista che da quasi trent'anni produce animazioni e illustrazioni ottenendo premi e riconoscimenti in tutto il mondo. Simone Massi nasce e vive in una frazione di Pergola, un paese sulle colline marchigiane, di estrazione contadina, inizia lavorando come operario in fabbrica, la passione per il disegno lo portano a studiare Cinema di Animazione alla Scuola d'Arte di Urbino iniziando così a realizzare piccoli cortometraggi d'animazione che si distinguono per l'originalità narrativa e per la tecnica. Nel corso della carriera ottiene numerosi riconoscimenti, i suoi lavori sono premiati ai David di Donatello, alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, ai Nastri d'Argento e numerosi e importanti festival internazionali. La tecnica usata è quella dei graffi, messa a punto nel 2004 e adottata in tutti i lavori successivi, consiste nel graffiare, con strumenti incisorici, una preparazione di pastelli a olio stesa su carta creando così i quadri che andranno a comporre l'animazione. Torniamo al principio, dicevo resistente, Massi lo spiega bene attraverso un vero e proprio manifesto i cui punti principali si ritrovano inevitabilmente nella poetica delle sue opere: l'animatore è solo, dice, una vera e propria rivendicazione di autonomia autoriale, necessaria per preservare la libertà di sguardo e di pensiero pur comportando scelte difficili e tempi di realizzazione diversi da quelli imposti dal mercato, oltre a questo c'è da considerare anche il contesto italiano dove, a differenza dal resto del mondo, l'animazione è considerato quasi esclusivamente un settore destinato all'infanzia. Non è solo una questione di solitudine, animare stanca, è la

fatica fisica nel disegnare e anche quella nel proporre i propri lavori mantenendo la coerenza etica di cui sopra. A maggior ragione quando le animazioni, come le sue, non sono semplici rappresentazioni, ma espressione di una continua ricerca, prima di tutto interiore, con le quali lo spettatore è chiamato a confrontarsi lasciandosi accompagnare nel viaggio che il tratto percorre senza sosta apparente.

Questa introduzione, per forza di cose limitata e non esaustiva penso sia comunque utile per avere un'idea dell'artista Simone Massi e del lavoro che ha portato alla realizzazione di *Invelle* (2023), il primo lungometraggio in trent'anni di carriera, un impegno e un lavoro tecnico notevole con la realizzazione di circa 40.000 quadri e, fatto eccezionale nella carriera di Massi, coadiuvato da una squadra di disegnatori che lo hanno aiutato in questa impresa quasi titanica.

Il film è un lungo percorso che attraversa tre generazioni di una famiglia contadina, scan-



dito da avvenimenti della Storia d'Italia del Novecento: la Prima guerra mondiale, l'occupazione dei Nazisti durante la seconda e infine il rapimento e l'omicidio di Aldo Moro. Il filo conduttore è un fazzoletto rosso, il quale inizialmente avvolge il capo della bimba Zelinda, un elemento resistente, come Zelinda e gli altri protagonisti, che ritroviamo in tutti i passaggi della narrazione. Il fazzoletto, che identifica Zelinda, compare nel racconto delle difficoltà della bambina a contatto con la realtà contadina, poi nell'incontro con le schegge di una guerra che non risparmiano quelle colline, fino al trasferimento in città, dove la realtà contadina rimane comunque appiccicata come un'etichetta. I bambini sono i protagonisti di ciascuno dei tre episodi: prima Zelinda



che, alla fine della Prima guerra mondiale, rimane orfana ed è costretta a rinunciare alla sua infanzia troppo presto, più avanti, nel 1943, il destino di Assunta non sarà molto diverso da quello della madre, dovendo fare i conti con un'altra guerra e con l'impossibilità di continuare a studiare, infine Icaro, nipote di Zelinda, a cui il progresso e l'urbanizzazione sembrano offrire la possibilità di realizzare finalmente ciò che mamma e nonna non hanno potuto portare a compimento. Le difficoltà che i tre bambini vivono nel completare gli studi hanno nature e motivazioni diverse, ma sullo sfondo appare, accennata, anche l'inadeguatezza di un sistema scolastico o, meglio, di alcune figure che lo rappresentano in quelle zone remote, che si pongono come strumenti di repressione e di normalizzazione anziché di valorizzazione delle capacità individuali e sarà proprio Icaro, in una delle battute più significative a denunciare con forza tale inadeguatezza.

Si realizza così quello che preannuncia il titolo, una parola strana, incomprensibile per chi non è di quelle parti, *invelle*, per dire da nessuna parte o, meglio, in nessun luogo in particolare, ma anche a rappresentare il non-posto che la classe contadina si trova ad occupare dopo essere stata passata al setaccio in seguito alle due guerre ed essere stata ridotta all'irrelevanza da un sistema politico ed economico orientato esclusivamente alla produzione e al profitto.

I quadri di Massi, mai statici, si compenetrano l'uno con l'altro dando vita a un flusso continuo, restituendo la sensazione cinematografica di piani sequenza dove l'occhio di una cinepresa immaginaria si allarga dal particolare verso la totalità, infilandosi negli spazi, in profondità, fino a emergere in nuovi scenari. Non sempre i ricordi narrativi tra i vari episodi sono fluidi e in alcuni punti il film sembra

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

sfilacciarsi sotto il peso della lunghezza ma sono dettagli, *Invelle* è un'opera unica nel panorama cinematografico italiano e non solo, un film coraggioso come il suo autore e con la sua stratificazione a vari livelli offre una lettura non stereotipata, ma sincera di un mondo passato e, per fortuna, non ancora dimenticato.

Dalla sua presentazione, nel settembre 2023, alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia il film ha fatto molta strada passando per Alice nella città e arrivando nelle sale con un buon riscontro di pubblico, cosa non scontata e mai semplice per un film particolare come questo. L'ultima tappa, ma solo in ordine di tempo, è il passaggio al recentissimo Valdarno Cinema Film Festival, uno dei più longevi festival italiani, giunto alla sua 42° edizione, da poco conclusosi, a *Invelle* è andata la menzione speciale da parte della giuria di qualità del Premio Diari di Cineclub, un riconoscimento meritatissimo che premia la volontà di parlare di sentimenti e valori apparentemente accantonati dalla società attuale.

Consigliandovi di recuperare questa e le sue altre opere concludo con le parole della giuria, composta da Anna Barengi, Antonio Vladimir Marino e Roberto Lasagna, le quali hanno motivato la scelta di menzionare il film di Massi:

“un'animazione intrecciata come vimini, il segno austero dell'incisione, l'immagine onirica in perpetuo sfavillio che richiama il cinema degli esordi. Il film racconta la storia attraverso tre generazioni, il mondo rurale negli sguardi degli animali, il passato per comprendere dove siamo oggi”.

Tonino Mannella



Festival

ValdarnoCinema Film Festival 42. edizione 2024, i premi Diari di Cineclub

La giuria ufficiale e le altre diverse giurie collaterali hanno assegnato sabato 12 ottobre, al cinema Masaccio di San Giovanni Valdarno, i propri premi nel corso della Cerimonia di premiazione.

www.valdarnocinema.it

Di seguito riportiamo il verbale della giuria del Premio collaterale **Diari di Cineclub**:

La giuria di qualità del Premio *Diari di Cineclub* – periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica, composta da Anna Barengi, Antonio Vladimir Marino, Roberto Lasagna, dopo aver visionato e discusso le 21 opere messe a disposizione dalla Direzione Artistica, si è riunita online e ha deciso di attribuire il Premio **Diari di Cineclub** a:

A strange path di Guto Parente (Brasile)

la cui asciutta drammaticità offre la fisionomia di un cinema sperimentale e investigante in cui la creazione cinematografica e quella letteraria divengono occasioni di scoperta per un figlio filmmaker e un padre scrittore che la pandemia ha tenuto lontani. Benissimo interpretato, è un film coinvolgente che invita a conoscersi, a valorizzare il vero volto dell'altro, dando espressione al bisogno di un dialogo più profondo in un presente attraversato dalle inquietudini della perdita e del contagio.

Ha inoltre deciso di assegnare due Menzioni speciali:

Room Taken di Tj O'Grady Payton (Irlanda)

Una donna e un uomo, due fragilità agli angoli della vita, due solitudini agli antipodi.

Il film che racconta in modo delicato e poetico un incontro sensoriale che diventa un punto di forza e una nuova strada da percorrere, il tutto impreziosito dall'ottima interpretazione dell'attrice dublinese Bríd Brennan.

Invelle di Simone Massi (Italia, Svizzera)

Un'animazione intrecciata come vimini, il segno austero dell'incisione, l'immagine onirica in perpetuo sfavillio che richiama il cinema degli esordi.

Il film racconta la storia attraverso tre generazioni, il mondo rurale negli sguardi silenziosi degli animali, il passato per comprendere dove siamo oggi.

La Giuria:

Anna Barengi (Roma); Antonio Vladimir Marino (Napoli); Roberto Lasagna (Alessandria)



Mostre. Autrici si raccontano

Carlo Mazzacurati nello sguardo di Lucia Baldini

Racconto fotografico per i film: *La Giusta Distanza* e *La Passione*

Inaugurata sabato 5 ottobre, alla Pieve di San Giovanni Battista a San Giovanni Valdarno – AR, la mostra “Carlo Mazzacurati nello sguardo di Lucia Baldini”. L'esposizione fa parte delle iniziative legate alla 42esima edizione di ValdarnoCinema Film Festival a San Giovanni V.no.



Lucia Baldini

Carlo Mazzacurati è spesso definito come il “poeta degli umili e degli irregolari”. Nei suoi 26 anni di carriera, come regista ha diretto film prestigiosi come *La giusta distanza*, *Notte Italiana*, *La Lingua del Santo*, *Il Toro*. La mostra vuole essere un omaggio al suo lavoro, a 10 anni

dalla sua scomparsa.

Quando si parla di cinema italiano spesso si allude ad un tipo di provincialismo che parrebbe indulgere sui vizi e i limiti culturali della cosiddetta civiltà italica; a fronte di ciò l'opera di Mazzacurati costituisce un'eccezione in quanto essa è squisitamente provinciale quanto radicata universalmente nel mondo degli umili e degli irregolari. Quello di Mazzacurati è uno stile minimalista consapevole del fatto che le sue ascendenze non riflettono per nulla la tradizione americana, che è perlopiù basata sulla poetica dell'io narrativo per cui è possibile parlare più di realismo minimalista. Sia che si pongano fuori dalla legge degli uomini e della morale, sia che si contrappongano a talune forme di violenza o di sopraffazione i personaggi di Mazzacurati sono ugualmente destinati a soccombere in un mondo spesso cinico e ipocrita. È la moralità degli umili che non si schierano dalla parte di coloro che detengono

il potere, e in questa sorta di utopia mancata risiede l'originalità del pensiero del Regista.

Questa mostra è per me una nuova preziosa occasione per rendere omaggio a Carlo Mazzacurati, a cui personalmente devo molto soprattutto per la sua straordinaria umanità. Da fotografa che frequenta assiduamente ‘ribalte’, l'ingresso nel mondo del cinema è stato una grande novità e anche un bel regalo. Ho conosciuto la diversa dimensione di raccontare e la particolare umanità del cinema, grazie all'incontro con Carlo Mazzacurati. La peculiarità di questo incontro è che mi sono trovata nella piacevole condizione che il mio coinvolgimento sia andato ben oltre i mesi di ripresa del film, perché in entrambi i casi tutto è iniziato l'anno precedente attraverso la lettura della sceneggiatura e i sopralluoghi, permettendomi così di dare il mio contributo nell'interpretazione della scrittura attraverso delle visioni. Incontrare Carlo Mazzacurati è stato un immergersi delicato e sensibile in una narrazione poetica e intima continua.

La prima volta messa a disposizione per un film: fotografa di scena per *La Giusta Distanza* di Carlo Mazzacurati. Dieci mesi prima che il film si giri. Il delta del Po, il Polesine scenario dove verrà ambientata la storia: *“Questo strano posto: un lembo di terra che si perde nel mare in mezzo a questo intricato reticolo di acqua che è il Po che si apre. E' un posto senza tempo e assomiglia un po' alla dimensione della notte: momenti di sospensione, come se si uscisse dalla riconoscibilità immediata del qui ed ora e si desse a quello che si racconta la possibilità di esistere un tempo un*



Il regista Marco Tullio Giordana in visita alla Mostra in occasione della sua presenza a San Giovanni Valdarno per ritirare il Premio Marzocco d'oro al 42. ValdarnoCinema (foto di Angelo Tantarò)



La passione (foto di Lucia Baldini)

CARLO MAZZACURATI
nello sguardo di **LUCIA BALDINI**

Racconto fotografico per i film:
La Giusta Distanza e La Passione

05 - 27 ottobre 2024
inaugurazione 05 ottobre ore 17:30
Pieve di San Giovanni Battista
Piazza Cavour San Giovanni Valdarno - AR

Orari:
Lunedì/Venerdì dalle 17:00 - 19:30
Sabato e Domenica ore 10:30-12:30 § 17:00 - 19:30

Per informazioni:
Pro-Secco Tel. 055 9125268 - info@proseccosangiovannivaldarno.it
www.luciabaldini.it - info@luciabaldini.it

po' più lungo”.

Così Carlo mi ha presentato questo luogo ed è stato assolutamente quello che ho provato per tutto il tempo che lo ho frequentato. Lavorare per quel primo film è stata un'esperienza intensa, formativa, complicata, gratificante ed illuminante. Il cinema e il cinema di Mazzacurati mi ha aperto una visione sul fare arte e cultura nuova e immensa.

Il cinema è complicato: attori in scena, regista, troupe, luci, microfonista, tempi di ripresa, segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 azione stop. E quando si fotografa? Raramente c'è del tempo per permettere al fotografo di scattare la foto della scena. C'è solo da imparare a "rubare" il momento: un attimo prima o dopo del girato, durante una prova della scena, oppure da posizioni improbabili. Allo stesso tempo il mondo che orbita intorno al set cinematografico è fantastico: una comunità poliedrica che occupandosi singolarmente di una peculiarità, costruisce una trama che struttura la scena stessa. Regista, direttore della fotografia, tecnici, tecnici luce, tecnici audio, sarte e poi anche gli attori. A volte gli attori sono quasi in secondo piano rispetto a tutto il lavoro che c'è intorno alla costruzione della scena. Se poi è una scena di massa con oltre 100 comparse, di notte, al freddo, sotto la pioggia, vestiti da rievocazione storica della processione del Venerdì Santo, beh, allora il singolo è percepito come una particella infinitesimale rispetto al totale. La sezione dedicata al film *La Passione* si costruisce in due momenti: quello della realtà di una processione del Venerdì Santo del 2008, che ha coinvolto gran parte della popolazione di un piccolo borgo della Toscana, di cui Mazzacurati ha curato la regia "teatrale". Una piccola comunità che si mette in gioco per celebrare nelle vie del paese un momento religioso, ma anche sociale e collettivo. Nel 2009 in cui *La Passione* è stata è diventato il film. Le due Passioni hanno molti punti di contatto tra loro: l'ironia, l'intensità, il coinvolgimento di un numero importante di attori e figuranti, la pioggia e la Toscana. Entrambi i lavori esposti partono dalla ripresa fotografica digitale dove il colore è l'elemento narrante principale, interrotto da alcuni interventi in bianco e nero.

L'allestimento della mostra non è lineare, ma si articola in gruppi di fotografie di dimensioni diverse che creano dei mosaici che vanno a raccontare il dentro e fuori della finzione del girato e la realtà fatta di evocazioni e narrazioni. Attraversare la mostra porta il visitatore a costruirsi una propria linea del film, mai equivalente.

Ospite speciale della mostra Marco Tullio Giordana che attraversando con l'autrice l'installazione fotografica ha ricordato con grande partecipazione Carlo Mazzacurati.

Lucia Baldini

Racconta per immagini da sempre. Inizia a collaborare con festival e compagnie di teatro e danza, in particolare per oltre dodici anni con Carla Fracci, costruendo un progetto editoriale ed espositivo. Da compagnie e musicisti argentini si lascia coinvolgere creando narrazioni intime. Con Carlo Mazzacurati inizia il lavoro di fotografa di scena nel cinema. Ha pubblicato vari libri fotografici, ricevendo premi e riconoscimenti. Ha costruito per la Sovrintendenza dei Musei Fiorentini e l'Opera di Santa Maria del Fiore pubblicazioni e progetti espositivi. Ha esposto in Italia e all'estero e sue opere fanno parte di collezioni pubbliche e private.

Sperimenta in teatro e attraverso installazioni. Da anni porta avanti una progettualità legata all'onirico.

www.luciabaldini.it



"La giusta distanza" (foto di Lucia Baldini)



Giuseppe Battiston in "La passione" (foto Lucia Baldini)

Lo scannatoio. La discesa agli inferi di Gervaise Macquart



Fabio Massimo Penna

Nel suo romanzo *Lo scannatoio* (1877), alle volte tradotto come *L'ammazzatoio*, Émile Zola dipinge una splendida figura femminile, quella di Gervaise Macquart. Il lugubre titolo dell'opera (lo scannatoio) si riferisce alla bettola di Pere Colombe, una locanda dove gli operai di un quartiere povero di Parigi, la sera, dopo una dura giornata di lavoro, vanno a ubriacarsi, finendo per diventare alcolizzati e rovinarsi l'esistenza. L'acquavite diventa la loro porta per l'inferno. In questo ambiente malfamato e maleodorante muove i suoi passi la sfortunata Gervaise. Una bella

bionda che, però, è zoppa. Il fatto che la donna sia claudicante crea un'immediata empatia con il lettore. I sogni di Gervaise sono semplici: "Io sono una che s'accontenta, non chiedo mica chissà che...Mi basterebbe avere un lavoro tranquillo, il pane sempre in tavola e un buco decente dove dormire, voglio dire, un letto, un tavolo e due sedie, mica di più...Ah! Vorrei anche tirar su i miei figli, farli diventare dei tipi a posto se possibile" (Émile Zola, *Lo scannatoio*, Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano, 2018). Purtroppo la povera donna non riuscirà a realizzare le sue modeste aspirazioni. Zola era un convinto assertore del determinismo e dell'ereditarietà delle tare (fisiche o mentali) che passano inevitabilmente dai genitori ai figli. Una persona, nata in una certa famiglia e inserita in un determinato ambiente sociale, avrà il destino inesorabilmente segnato sin dalla nascita. E in tal senso la povera Gervaise non può evitare una lenta caduta nella disperazione, nella povertà più nera, nell'alcolismo. La donna accetta di sposare lo stagnaio Coupeau (al quale dice con dolce ironia: "Certo che avete gusti strani, voi, se vi piace una zoppetta") che, inizialmente, si dimostra essere un serio e infaticabile lavoratore. Presto, però, verrà attratto dallo "scannatoio" e finirà per cadere nell'alcolismo e nell'abulia.



"Gervaise" (1956) di René Clément

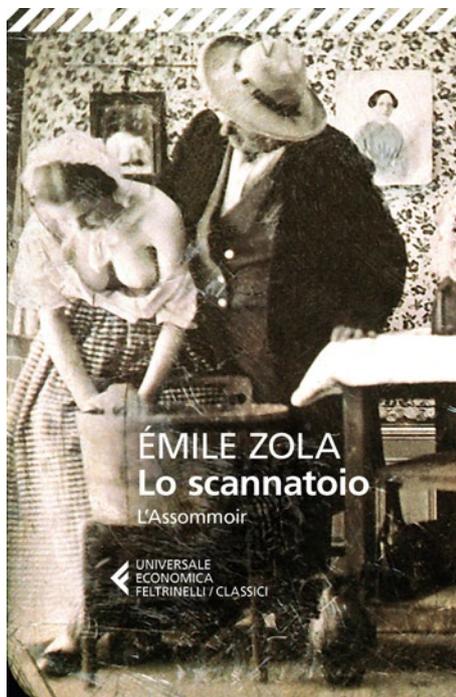
Gervaise, che aveva realizzato il suo sogno di aprire una stireria in proprio, comincerà a perdere i clienti fino a dover chiudere l'attività, soffocata dai debiti. La poveretta, dopo aver anche tentato senza fortuna la strada della prostituzione, conclude il suo percorso esistenziale in uno squallido sottoscala nel

quale, un giorno, viene trovata morta dai vicini.

Il romanzo e la sua protagonista ottengono un grande successo di pubblico e nel 1956 René Clément decide di portare l'eroina di Zola sul grande schermo nel film *Gervaise*. Il ruolo della lavandaia zoppa vale all'attrice Maria Schell la coppa Volpi a Venezia. Rimanendo fedele al romanzo *Lo scannatoio*, Clément dipinge un credibile affresco sociale. La presenza di Zola al cinema, però, non si riduce solo a questa pellicola. La figlia di Gervaise Macquart e Coupeau, Nanà (la fanciulla appare inizialmente ne *Lo scannatoio* e poi, nel 1880, in un romanzo tutto suo, intitolato appunto *Nanà*) è la protagonista dell'omonimo film del

1926 di Jean Renoir. Un altro grande capolavoro del ciclo di romanzi dei Rougon-Macquart, *Germinal* (1885) riceve due adattamenti cinematografici, nel 1962 con *La furia degli uomini* di Yves Allégret e nel 1993 con *Germinal* di Claude Berri.

Fabio Massimo Penna



"Gervaise" (1956) di René Clément



Fotografare i fotografi

Letizia Battaglia: lo specchio della realtà



Moreno Diana

Il potere dell'immagine è quello di sapere bloccare momenti rappresentativi e di trasmettere turbamenti ed emozioni profonde, catturandone l'essenza in modo autentico. Un ruolo importante nel panorama della fotografia internazionale è quello di Letizia Battaglia. Una donna che ha saputo con il suo stile cambiare il modo di fare reportage, utilizzando la fotocamera come uno strumento di denuncia sociale, come dimostrano i suoi lavori che immortalano i momenti più bui e sanguinari della nostra storia, lanciando segnali importanti presso l'opinione pubblica. Letizia Battaglia nasce a Palermo il 5 marzo 1935 da una famiglia modesta ed è proprio forse per questa incertezza economica che segue il padre tra Napoli, Trieste e Civitavecchia.

Nel 1964 ritorna nella città natale dove viene assunta dal quotidiano palermitano *L'Ora* scrivendo articoli di cronaca locale. Nel 1971 va a Milano ed è proprio qui che inizia a maneggiare la sua prima macchina fotografica. L'anno successivo ritorna a Palermo come fotoreporter per lo stesso quotidiano, denunciando e documentando col suo obiettivo gli attentati malavitosi durante gli anni di piombo. Dal 1974 Letizia Battaglia sfida l'omertà e l'indifferenza della città e di tutta l'Italia concentrandosi sui morti di mafia, sui processi, sui funerali e sul sangue grazie ad un lavoro preziosissimo.

La stessa Battaglia racconta: *Seguivo il cronista dell'Ora dopo gli omicidi di mafia. Arrivavo e scattavo foto. Ero la bambina con gli zoccoli, carina, avevo 40 anni ma ne dimostravo meno. I colleghi non mi stimavano... Ero una donna che faceva qualcosa sempre fatto dagli uomini.*

Dal 1992, in seguito all'assassinio di Giovanni Falcone, si allontana definitivamente dalla fotografia, in quanto stanca di confrontarsi quotidianamente con la violenza nelle strade. Da questo momento si concentra prevalentemente su attività sociali e culturali, curando personalmente l'organizzazione di mostre fotografiche a lei dedicate in Italia ed Europa.

Durante un'intervista, alla domanda che cosa fosse per lei fare reportage, la Battaglia risponde.

Io sono una che ha fatto reportage rimanendo nella città dove vive. Reportage può significare tante cose, per ognuno cose diverse. Per me significa andare al cuore delle cose, di un luogo, di una città, di un gruppo di persone, cioè scavare con l'immagine. Io lego molto la fotografia al cinema: è come una creazione, anche se poi è la realtà.

La Battaglia ha sempre usato una fotocamera Leica M2 a telemetro (il fuoco si acquisisce quando nel mirino della fotocamera si ottengono due immagini perfettamente sovrapposte); ha prediletto le immagini in bianco e nero e preferito gli obiettivi grandangolari. Grazie a questa scelta tecnica le sue immagini rendevano una bellezza compositiva e una drammaticità impareggiabili, capaci di catturare la tensione e l'emotività del momento.

Uno dei suoi scatti più noti è quello dell'omicidio di Piersanti Mattarella (Palermo 1980) che ritrae, dallo sportello laterale dell'auto, il momento in cui il fratello Sergio Mattarella, attuale Presidente della Repubblica, e la moglie Irma, sorreggono il cadavere di Piersanti, raggiunto dai colpi di pistola sparati da un sicario della mafia mentre si recava alla



Autoritratto

messa domenicale. Letizia Battaglia fu una delle prime a raggiungere il luogo e a documentare l'accaduto.

Spesso le è stato dato l'appellativo di *fotografa della mafia* e lei rispondeva sovente in questo modo:

È insopportabile, ridicolo; sono i giornalisti che usano quattro parole e le usano tutte uguali. La fotografa della mafia, e che vuol dire? Solo perché ho fotografato quattro morti ammazzati, quattro mafiosi, quattro politici corrotti? Non è questo. Era l'impegno... io sono una persona antimafia, sono una che crede nella giustizia e non necessariamente quella legale.

Il suo lavoro fotografico, però, non si è limitato solo ed esclusivamente ai fatti di cronaca della Palermo negli anni di piombo: Letizia, contemporaneamente, ha documentato anche situazioni complicate in cui versava la Sicilia, come il degrado sociale, la condizione della donna, il lavoro minorile e il gioco dei bambini da strada, ma anche i salotti borghesi e i personaggi famosi della sua terra.

Un altro suo scatto tra i più famosi è *La bambina con il pallone* del 1980.

Ritrae una bambina in strada colta nella quotidianità, infastidita e irritata forse dalla fotografa, ma che riesce a mettersi in posa e ad atteggiarsi come una modella, anche se, forse, non vedeva l'ora di poter scappare via da quella scomoda situazione.

Letizia Battaglia si è spenta a causa di un tumore nel 2022 a Cefalù, in provincia di Palermo all'età di 87 anni.

Il *New York Times* l'ha definita come una delle undici migliori donne fotografe al mondo, un riconoscimento per tutto il suo lavoro artistico, sociale e di denuncia tra gli anni Settanta e Novanta in Italia.

Se fossi nata a Bergamo o in una delle province del nord non sarei stata la persona che sono diventata. Siamo tutti il risultato della casualità e del desiderio di trovare il nostro sé.

Moreno Diana



"Misera di Palermo" (1979)



"Omicidio Piersanti Mattarella" (1980)



"Vicino la Chiesa di Santa Chiara" (1979)

Acque del Sud (To Have and Have Not, 1944)



Antonio Falcone

Martinica, estate 1940, poco dopo la caduta della Francia, invasa dalle truppe tedesche. A Fort-de-France, un comune dell'isola fedele al governo di Vichy, l'americano Harry Morgan (Humphrey Bogart), si guadagna da vivere, insieme all'amico Eddie (Walter Brennan), alcolizzato, noleggiando il suo battello *Queen Conch* a facoltosi turisti per la pesca d'alto bordo. Rude e sprezzante nei modi, con negli occhi un velo di tristezza denso di amara disillusione, Morgan si mantiene distante dalle faccende politiche in nome di un fermo individualismo, rifiutando di collaborare col proprietario dell'albergo dove alloggia, Gérard (Marcel Dalio), che vorrebbe fargli usare la sua imbarcazione per aiutare il movimento della Resistenza, prelevando alcuni componenti da un'isola vicina, facendoli poi sbarcare a Fort-de-France. La stessa struttura ospita l'affascinante Marie Browning (Lauren Bacall), giunta in aereo da Rio, la cui aria ambigua, propria di chi sa come destreggiarsi in determinate situazioni, sembra scalfire la dura scorza di Harry, tanto che i due entrano presto in confidenza, appellandosi con dei curiosi soprannomi (rispettivamente *Slim* e *Steve*). Proprio grazie a lei, una volta notato come la donna abbia abilmente sottratto il portafoglio al cliente di cui è in attesa del saldo di un conto in sospeso, il nostro, entrato in possesso del maltolto, verrà a conoscenza che l'uomo non aveva certo intenzione di pagarlo, avendo comperato un biglietto aereo per le prime ore del mattino, così da disertare il previsto appuntamento. Dopo una serie di eventi comportanti l'intervento della polizia locale, Harry si ritroverà al verde, finendo quindi con l'accettare l'incarico prospettatogli da Gérard, decidendo una volta per tutte da che parte stare, scelta che coinvolgerà anche Marie... A quanto risulta da varie fonti, come quella da me consultata (il libro *Caro Bogart - Una biografia*, Jonathan Coe, Superfeltrinelli, 2004; titolo originale: *Humphrey Bogart Take It & Like It*, 1991), l'adattamento cinematografico ad opera degli sceneggiatori Jules Furthman e William Faulkner del romanzo di Ernest Hemingway *To Have and Have Not* (edito da Scribner's nel 1937, composto da tre racconti scritti in periodi differenti, *Primavera*, *Autunno*, *Inverno*), per la regia di Howard Hawks, sarebbe conseguente ad una scommessa tra il poliedrico cineasta e l'amico scrittore, con il primo a sostenere che avrebbe potuto trarre facilmente un film dal peggior romanzo del secondo. A tale circostanza va ad aggiungersi l'intenzione della Warner Bros. di sfruttare la scia del successo di *Casablanca*, 1941, proponendo di allestire una trama piuttosto simile al film di Curtiz, anche se Hawks fece presto notare come in quella pellicola Ingrid Bergman non andasse a rappresentare altro che "un mero oggetto di scambio

passivo" tra Rick e Laszlo, mentre la sua immaginazione lo portava a visualizzare la presenza accanto a *Bogey* di un personaggio femminile altrettanto forte, "una ragazza che sia insolente quanto Bogart, che insulta la gente e rida mentre lo fa e che tutto questo piaccia al pubblico". La designata a tale arduo compito venne individuata dalla consorte di Hawks in una modella che aveva posato per una copertina della rivista *Harper's Bazaar*, chiamata quindi dal regista per un provino, Betty Joan Perske, la futura Lauren Bacall: il cognome originario *Bacal* venne ripreso dalla madre per sé e la figlia una volta ottenuto il divorzio, cui poi l'attrice aggiunse una *l* così da evitare errori di pronuncia, mentre il nome Lauren fu scelto da Hawks. Quest'ultimo, una volta acquistati i diritti del romanzo, informò gli sceneggiatori dei mutamenti che intendeva apportare: se sulla pagina scritta Harry e Marie risultavano come una coppia sposata con prole, ambedue sui quarant'anni d'età (la Bacall invece era poco più che ventenne, 25 anni meno di Bogart), la narrazione filmica doveva concentrarsi sul loro incontro, rendendo palpabile un'alchimia ad alto livello di sensualità in tumultuoso crescendo, mandando all'aria la critica sociale, quel confronto tra chi ha e chi non ha palesato già nel titolo. Mutava poi la location, da Cuba alla Martinica del Secondo Conflitto, sia per mantenere i rapporti di "buon vicinato", sia per evidenziare l'intervento statunitense contro l'invasione nazista. Pur se per certi versi derivativa, la pellicola in esame non merita di essere considerata, almeno ad avviso di chi scrive, una realizzazione "minore" nell'ambito della filmografia di Hawks, in primo luogo perché sviluppa comunque tematiche a lui care, quali il solidarismo amicale virile, il senso coinvolgente dell'avventura, l'attenzione per le interpretazioni attoriali, ma soprattutto quella volta ad evidenziare genesi ed evoluzione del rapporto tra uomo e donna, una tenzone condotta ad armi pari, dove l'insinuante attrazione reciproca è simile ad una miccia che viene accesa e spenta più volte, in attesa di una fragorosa esplosione. Hawks asseconda ed incoraggia le modalità della Bacall di porsi dinnanzi la macchina da presa, testa leggermente china ed occhi rivolti verso l'alto, esaltandone la conturbante sensualità e l'indubbia eleganza, per una presenza scenica particolare, se non unica, una combinazione tra un atteggiamento in apparenza altero e un certo disincanto, avvalorato poi da un lieve ma efficace umorismo. La regia si concentra su pochi movimenti

di macchina, lascia che l'azione si susseguia in una sequenza dopo l'altra, non interessandosi più di tanto all'intrigo in sé, preferendo offrire rilevanza alle reazioni dei personaggi di fronte agli eventi e nei rapporti fra di loro, rimarcate dai bei dialoghi, intrisi di cinismo, sottile ironia ed allusioni erotiche neanche poi tanto velate, considerando l'epoca di realizzazione, come quando *Slim* chiarisce a *Steve* il comportamento da tenere nei suoi riguardi: "You don't have to say anything and you don't have to do anything. Not a thing. Oh, maybe just whistle. You know how to whistle, don't you, Steve? You just put your lips together and... blow". Tra finzione e realtà a rincorrersi tra di loro, Lauren ed Humphrey si scambiano infuocati sguardi forrieri di mille promesse, certo, ma anche illanguiditi dalla consapevolezza delle rispettive delusioni esistenziali e sempre guardinghi nel dar fuoco alle polveri. Lui, al solito, ruvido e granitico, con alle spalle un passato probabilmente turbolento, anche, ma non solo, dal punto di vista sentimentale, lei degno ed opportuno contraltare, fra passionalità latente e una sottesa malizia. Ambedue andranno infine

a mitigare le rispettive spigolosità senza però annullarsi, ma semplicemente decidendo definitivamente quale ruolo recitare sul consueto palcoscenico del vivere quotidiano. Tra gli altri interpreti, da menzionare il simpatico avvinazzato interpretato da Brennan, Dan Seymour nei panni dell'ispettore Renard e il cantautore Hoagy Carmichael ad interpretare il pianista Crickett, che insieme alla Bacall dà vita a due canzoni, *How Little We Know* (Carmichael e Johnny Mercer) e *Am I Blue?* (Harry Akst e Grant Clarke). Il romanzo di Hemingway venne poi portato sullo schermo altre due volte, nel 1950 dal regista Michael Curtiz (*The Breaking Point*, Golfo del Messico) su sceneggiatura di Ranald MacDougall, interpretato da John Garfield, Patricia Neal e Phillis Thaxter ed otto anni dopo da Don Siegel (*The Gun Runners*, Agguato nei Caraibi), sceneggia-

to da Daniel Mainwaring e Paul Monash, interpreti Audie Murphy ed Everett Sloane. Da riportare in chiusura la sempre suggestiva confluenza tra arte e vita che va a sostanziersi in una frase attribuita ad Hawks una volta che *Bogey* e Lauren convolarono a nozze: "La cosa buffa è che Bogart si era innamorato del personaggio che lei recitava, quindi le toccò recitarlo vita natural durante".

Antonio Falcone



Io e Carrère: Divagazioni su V-13



Andrea Verga

Più che amare la letteratura diciamo che sono ossessionato da alcuni scrittori. Uno di questi è Emmanuel Carrère. Che - non lo dico io, lo dice Walter Siti, altro mio chiodo fisso - è un grande scrittore. Il mio giudizio quindi sarà assolutamente partigiano. Freud scrisse che la letteratura è una forma

di nevrosi. Ecco quindi uno scrittore perfetto: nato e cresciuto nella città più nevrotica del mondo, Parigi - lo dico con cognizione - da famiglia nevroticamente altolocata e cosmopolita, dal lato materno giorgiano-tedesca-russa, bruscamente impoverita dopo la Rivoluzione d'ottobre (c'è tutta una mitologia su questi cosiddetti russi bianchi che si rifugiarono a Parigi: nobili che si ritrovarono a fare i tassisti etc. etc., ma la sociologia francese ha anche inventato il termine di "nevrosi di classe" di cui possono soffrire persone che hanno attraversato traiettorie sociali così spericolate). Sua madre è una storica e politica molto conosciuta in patria e in Russia, donna di potere: quando è morta, un anno fa, Carrère si è ritrovato tra le mani un telegramma di condoglianza firmato Putin. Il padre un importante assicuratore figlio di musicisti. Emmanuel cresce nel prestigioso sedicesimo arrondissement, non lontano da dove è nato e morto il più nevrotico e geniale scrittore del novecento, Proust (ossessione prima, tardo-adolescenziale, generativa di tutte le altre).

"Ho goduto a soffrire in un modo che era solo mio e che faceva di me uno scrittore" scrive Carrère, nel suo *Romanzo russo*. Bellissimo libro che è riuscito nel difficile compito di far piangere sua madre, perché rompe un tabù su suo padre, il nonno di Carrère, che sembra aver collaborato con il regime di Vichy. In un'intervista la madre liquida i gravi episodi depressivi di Carrère con: "è un problema di educazione: questa generazione post-sessantotto ha l'ossessione di dire tutto e sa solo lamentarsi, quando sono felici devono trovare qualcosa che non va, "povero me, quando ero piccolo...", mentre per noi valeva il motto vittoriano *Never complain never explain*".

C'è un consiglio, ormai quasi un cliché, che si dà nei laboratori di scrittura autobiografica "post-sessantottini", consiglio che Carrère sembra aver preso alla lettera nei suoi romanzi intimisti: "Scrivi come se tutti quelli che conosci fossero morti".

Il che può creare, come abbiamo visto, qualche problemino. L'ultimo suo libro di questo genere, *Yoga*, è stato, infatti, ampiamente purgato per ragioni legali, perché la sua ex-moglie gli ha impedito di parlare di lei nelle sue opere. È quindi un libro monco, in cui, dopo aver letto per pagine e pagine della sua pratica dello yoga, del tai-chi, della meditazione, lasciamo

un Carrère quasi illuminato per ritrovarlo qualche pagina dopo disperato in ospedale psichiatrico, ma senza capire bene perché, cosa sia successo in mezzo.

Ma anche in quel libro la parte più interessante è quando per sfuggire a sé stesso e ai suoi tormenti lo scrittore si ritrova in un'isola greca a fare volontariato coi rifugiati e racconta le loro vite, i loro viaggi.

Ecco, il miglior Carrère è quello che scrive di questa strana cosa, di questo *inferno* (Sartre), che sono *gli altri*. Emblematico il titolo di un bellissimo libro di Carrère sulle vittime dello tsunami: *Vite che non sono la mia*. Il miglior Carrère è anche quello colto, filosofo, che mescola saggio e romanzo, che usa le note, perché, come dice sempre Walter Siti, il romanzo è un genere onnivoro, che, aggiungo io per restare in Francia, *fait feu de tout bois*, fa fuoco d'ogni legno. Il migliore Carrère è il nipotino di Montaigne che pensa mentre scrive e scrive mentre pensa, che non inventa (quasi) nulla: la realtà è già molto interessante.

A fine ottobre 2014 lascio Parigi dopo cinque anni. Pochi mesi dopo comincia quell'ondata terroristica che tutti conosciamo: Charlie Hebdo, Bataclan, Promenade des Anglais, tutto in un anno e mezzo.

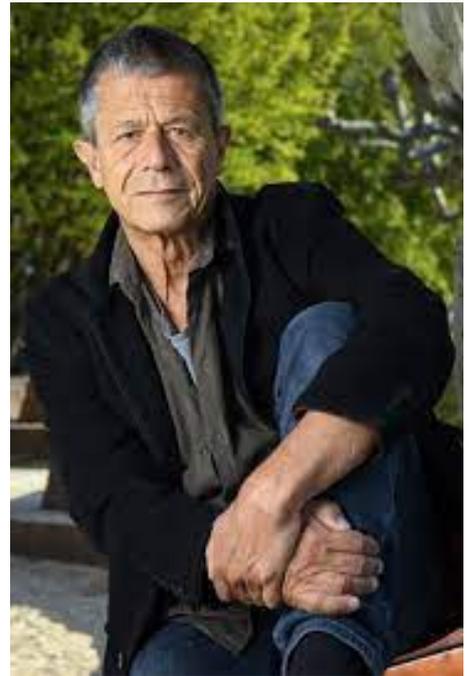
In sogno ricevo un ordine "superiore": devo scrivere un romanzo su cosa passa nella testa di un ragazzo mio coetaneo (uno degli attentatori è del 1987, come me) che diventa un terrorista, che lascia la sonnolenta provincia francese o la violenta *banlieue* per andare a combattere in Siria con l'ISIS, che fa un attentato come quello del Bataclan. Sento che c'entrano internet, i videogiochi e forse la pornografia oltre al disagio sociale e alle disuguaglianze (la derealizzazione, la depersonalizzazione, sintomi psichiatrici di una società che abbraccia il virtuale?).

Devo intervistare i genitori, magari andare in Siria, forse rischiare la morte. È difficile ma è così.

Da sveglio razionalizzo: è un bel progetto ma non me la sento, non sono abbastanza forte o incosciente.

Continuo con la mia vita barcellonese: lavoro in un call-center, cambio fidanzato ogni due mesi, faccio yoga all'alba sulla spiaggia, teatro poetico-sensoriale e laboratori di haiku. Faccio finta che il male non esista. Il mare mi cura dalla nevrosi parigina.

Poi nel 2018 scopro il bellissimo- e dimenticato- romanzo di un autore anonimo (ho i miei sospetti) che si fa chiamare Ghirghis Ramal: "La colpa". Eccolo il mio progetto, ma realizzato da un altro. Con una bella differenza: l'autore osa dove non avrei mai osato, ma dove credo sia necessario andare, parlando anche della (bi)sessualità, non accettata ma comunque vissuta, di questo ragazzo che "si ritrova" a fare il terrorista a



Emmanuel Carrère (1957)

Milano. E qui mi viene in mente la mia tesi di sociologia, che nel frattempo è andata persa, sui mussulmani omosessuali in Francia, basata su un'avanguardia di attivisti che però purtroppo non rappresentavano la realtà di molti. Ma torniamo a Carrère. Che ha mille vite professionali: scrittore, regista, sceneggiatore, biografo, giornalista, spesso di cronaca giudiziaria. Un giornalista particolare perché abolisce quella distinzione, a cui gli scrittori tengono tanto, tra giornalismo e letteratura. E che, come il suo amico/avversario Houellebecq, dà, su modello di Balzac, alla letteratura la non banale funzione non di far volare sulle ali della fantasia ma piuttosto di dare conto della totalità del mondo in cui viviamo.

Ecco quindi questa creatura, V-13, che leggo, anzi divorò, nella bella edizione di Adelphi con ottima traduzione di Francesco Bergamasco. Carrère segue l'intero processo degli attentati del 13 novembre 2015 (era un venerdì, da cui il titolo). Siamo a settembre 2021, entriamo e usciamo dal Covid, e la Francia comincia uno dei processi più importanti della sua storia, che durerà ben nove mesi. Carrère scrive per le *Nouvel Obs*. Una cronaca a settimana, consegnata il lunedì mattina. Cronache che, cucite assieme, vanno a creare questo libro. Va quasi tutti i giorni. Si scopre parte di una comunità molto interessante, quella dei cronisti giudiziari, e di una comunità più ampia, fatta di tutte le persone che assistono e che partecipano al processo, anzi che creano il processo mentre il processo li crea.

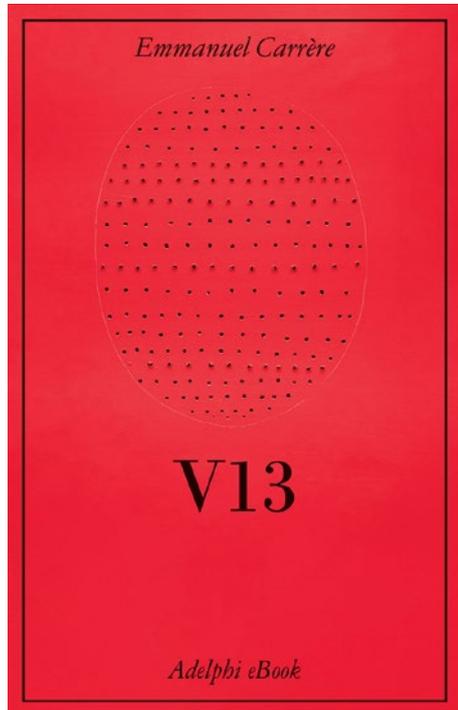
segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

Stranamente per un processo, e per una cronaca giudiziaria, ci si interessa molto di più alle vittime che agli accusati. Si viene a formare un vero e proprio coro, come in una tragedia greca. Ecco la prima parte del libro, la più bella, che evoca i terribili racconti dei sopravvissuti e dei loro familiari.

Spesso persone di un buon livello culturale, da ZTL, si direbbe in Italia. Ci si interessa alla giustizia riparativa. Si diffonde lo slogan "non



avrete il mio odio". Così spicca la testimonianza di un padre che invece dice: "Provo odio. Mi fanno schifo i genitori delle vittime che non provano odio. Dicono che sono di estrema destra e forse sono di estrema destra, non so. Ma non è che mia figlia sia meno morta perché io sono di estrema destra". Viene ascoltato, come gli altri. Viene trattato da Carrère con la stessa delicatezza ed empatia. Se non condiviso, viene compreso.

Quello degli accusati, invece, è un mondo misterioso, di silenzio e omertà. Un mistero abbastanza povero, dice Carrère in un'intervista. Da cui però arrivano deboli - ma preziosissimi - segnali d'umanità che i parenti delle vittime sono forse in grado di captare più che Carrère stesso - è il caso di Nadia, che ha perso la figlia, e che li ha guardati negli occhi durante la sua deposizione, e ha capito che avevano capito.

Poi c'è Sonia che per aver denunciato dove si trovavano i terroristi ha dovuto cambiare nome e volto.

Questo libro è la risposta al demenziale "spiegare è già giustificare" del primo ministro di allora, Manuel Valls. Un libro necessario, urgente, duro, coraggioso. Sì, la letteratura ha ancora delle cose da dire, da spiegare, ai politici, ai cittadini, a chiunque abbia ancora voglia di ascoltarla.

Andrea Verga

Il cinema del Brasile: una cinematografia del Sudamerica



Leonardo Dini

Il cinema brasiliano è un mondo a sé perché nasce dalla sintesi di più culture. A livello mondiale è noto per autori e opere significative e innovative che hanno interagito con tutta la cinematografia internazionale. Ma il Brasile è anche noto per i suoi paesaggi unici e straordinari, scenario cinematografico naturale. Si pensi a opere come *Moonraker*, *Central do Brasil*, e alla Amazzonia che con Manaus e il Rio delle Amazzoni ha ispirato parte delle celebri sequenze di *Fitzcarraldo* che per definizione sono sinonimo dell'Amazzonia stessa. Il Brasile è anche noto nel mondo del cinema per essere sede di un movimento cinematografico storico parallelo alla *Nouvelle Vague francese*: il *Cinema Novo*, un punto di riferimento intellettuale della cultura brasiliana, una cultura che ha prodotto nel tempo, registi come Walter Salles e come Barreto e scrittori come Jorge Amado, Paulo Coelho, senza contare la musica brasiliana. Tuttavia è evidente la diretta interazione fra letteratura, musica e cinema in Brasile che ne fa quasi un unicum nel mondo. Il *Cinema Novo*, movimento culturale cinematografico ispirato dal Neorealismo italiano e appunto dalla *Nouvelle Vague* si sviluppa negli anni '60 del '900. All'origine del movimento si colloca il regista Glauber Rocha con Joachim Pedro De Andrade.

La connotazione sociale e progressista del movimento gli consentiva di esprimere al meglio la realtà del nord est del paese e delle favellas. Nel 1964 un golpe militare infrange però la ricerca culturale del *Cinema Novo* costringendo addirittura all'esilio i registi Rocha e Diegues. Glauber Rocha fu anche l'autore nel 1965 del Manifesto culturale del *Cinema Novo*. Esempio del movimento paradigmatico è il film *Deus e o Diabo Na Terra do Sol*, del 1964, film che esprime un cinema comparabile con quello contemporaneo italiano di Pasolini, Gregoretti, Rosi. Il *Cinema Novo* ha ispirato anche in conseguenza negli anni '70 il *Cinema Novo Portoghese*. In epoca recente il cinema brasiliano pur producendo opere e personalità



"Deus e o diabo na terra do sol" (1964) di Glauber Rocha.

significative non ha però dimostrato quella forza creativa e idealista che era pienamente emergente negli anni '60 e '90. Tuttavia il cinema brasiliano ha una storia molto antica: la prima proiezione cinematografica si svolse infatti nel 1896. Curiosamente, fu merito di un proiezionista itinerante italiano, Vittorio Di Maio, la realizzazione delle prime sequenze filmiche alla Lumière, nel 1897. Sempre grazie a un imprenditore di origine italiana multi-ruolo: produttori, distributori e gestori di sale cinematografiche, il cinema come corto e poi come lungometraggio ha preso l'avvio in Brasile a Rio de Janeiro nei primi anni del 1900 in forma di cinema documentaristico. I documentari sono una costante nel cinema brasiliano, rappresentando uno dei generi più diffusi. Ancora un italo-brasiliano Paulo Benedetti fu autore nel 1912 di *O Guarany* uno dei primi film locali, antecedente nel 1910 fu il film *Paz e Amor* di Alberto Botelho e William Auler. Il primo film documentario significativo si può individuare in *Carnaval do Rio* di Alberto e Polino Botelho del 1913. I primi film di fiction girati in Brasile sono ispirati alla letteratura brasiliana e si possono considerare come parte dello sforzo di creare una identità culturale autonoma e nascono a partire dalle opere di Humberto Mauro negli anni '20. Il cinema brasiliano origina con produzioni a carattere localistico regionale, per poi riorientarsi sulla costruzione appunto della identità nazionale condivisa. Dopo l'arrivo del cinema sonoro nel 1927, negli anni successivi, ancora di Mauro sono i film in stile letterario *Braza dormida*, nel 1928, e *Ganga bruta* nel 1933. È questa anche l'epoca del primo capolavoro brasiliano universalmente noto: il film a carattere surrealista *Limite*, opera del 1930 di Mario Peixoto. È anche l'epoca dominata dal produttore Adhemar Gonzaga, proprietario della casa di produzione Cinédia e a sua volta in prima persona regista con *A voz do Carnaval*, del 1933, film del genere *canchada* realizzato con il regista Mauro e opera di esordio di Carmen Miranda attrice che con la stella della nostra epoca Sonia Braga rappresenta, per antonomasia, le attrici brasiliane nel cinema autoctono. I film *canchada* rappresentano un genere a metà fra il

genere musicale e quello comico e sono commedie leggere, talvolta volutamente popolaristiche nei toni. Singolarità del Brasile è la nascita di una grande produttrice donna, una delle prime al mondo, già nel lontano 1933: l'attrice Carmen Santos che riesce a creare la seconda casa produttiva brasiliana per importanza, con la Brazil Vita Filmes. Nel primo dopoguerra la Santos fu attrice e produttrice del film *Inconfidência mineira* e esattamente come aveva fatto Adhemar Gonzaga, formò un

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

binomio creativo di successo con il regista Mauro, producendo opere come *Favela dos meus amores* nel 1933. La cultura cinematografica brasiliana ruota fin dall'inizio su Rio e la sua realtà sociale e umana e il suo carnevale, le sue favelas, la sua immigrazione, come specchio della realtà controversa, multiethnica e complessa del paese. A tutela della identità culturale autonoma nascente nel 1935 si sviluppa la prima associazione di produttori DFB Distribuidora de Filmes Brasileiros a opera dello stesso Gonzaga. Nello stesso periodo il governo Vargas promuove il cinema locale con la prima legge sul cinema del 1932 che curiosamente obbligava a proiettare nei cinema un corto brasiliano abbinato a ogni lungometraggio straniero. Questo comportò la diffusione di documentari e cinegiornali in modo sistematico nei cinema. Nel 1946 per legge viene deciso che ogni sala proietti almeno tre lungometraggi brasiliani all'anno: un'altra forma di protezionismo indotta dalla costante invasione del cinema nordamericano. Talora però accadde il contrario: che il cinema internazionale sia stato influenzato dal Brasile, come in *Three Caballeros* (1944) di Walt Disney, con Carmen Miranda e le sequenze di musica di ispirazione brasiliana, o come in *Moonraker* e in altri film della serie di James Bond con scene girate in Brasile o in *Fitzcarraldo*, apologia dell'Amazzonia peruviana e brasiliana. Soltanto nel 1961 con l'opera prima



"O pagador de promessas" (1962) di Anselmo Duarte

di Glauber Rocha, *Barravento*, inizia il vero cinema di impegno civile e sociale in Brasile e nel 1962 il Brasile conquista la Palma d'Oro a Cannes con il film *O pagador de promessas* di Anselmo Duarte; tra i nuovi registi del *Cinema Novo* si distingue poi Paulo César Saraceni la cui esperienza in Italia, quale assistente di Bellocchio e Bertolucci ricollega in sinergia il cinema sociale europeo italiano e brasiliano. Ma il sogno di libertà creativa del Brasile e di sperimentazione visiva e di narrativa sociale e anticoloniale del cinema brasiliano viene bruscamente interrotta da una dittatura militare nel 1964 che addirittura arresta alcuni tra i maggiori registi, nel 1965, come Rocha e De Andrade. Questa ferita alla cultura del Brasile rappresenta anche un vulnus per l'intera cultura sudamericana, continente di cui tuttora il Brasile è con l'Argentina

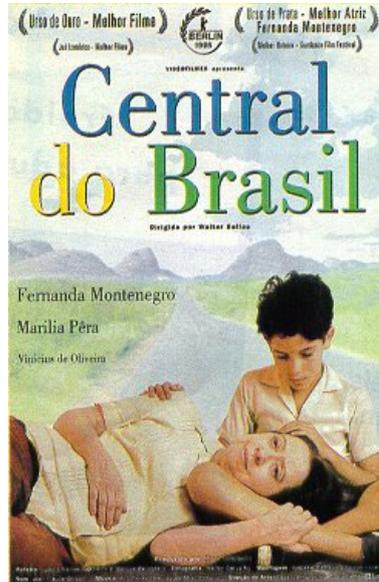
paese preminente e leader. Interi film vengono interrotti nella lavorazione e la produzione diviene interamente funzionale al regime. Si sviluppa in quell'epoca l'opera eccentrica dei film horror di José Mojica Marins a loro volta repressi e censurati, con film come *Trilogia do terror* del 1967. Nel 1968 nasce il movimento dissidente del Cinema Marginal (così detto dal film *A margem del 1967 di Osvaldo Candéias*) grazie al regista Rogério Sganzerla, un movimento estremamente vario e complesso, poliedrico ed eclettico, proprio come è nella natura del Brasile e dei brasiliani; sempre nel 1968 origina il collaterale movimento polemico del cinema do lixo con *As libertinas* di João Callegaro, Antonio Lima e Carlos Reichembach. Durante la dittatura erano visti perfino i cinema d'arte Cineclub come una forma di sovversione ma una intera generazione di giovani brasiliani e di cineasti si formò al cinema alla libertà e alla cultura frequentando i cineclub, sfidando censure e divieti, nei primi anni '70: era una contestazione parallela a quella europea del 1968 e che trovava così in un ambito totalmente differente da quello nordamericano e europeo, uno spazio di libertà e creatività inedito. In quel periodo difficile tuttavia il cinema riesce a svilupparsi tanto che nel 1973 nasce il primo Festival del Cinema Brasileiro a Gramado nel Rio Grande do Sul. Nel 1976 il regista Bruno Barreto realizza poi lo splendido film *Dona Flor e seus dois maridos*, *Dona Flor e i suoi due mariti*, con Sonia Braga, un film che descrive in modo perfetto il Brasile e i suoi paradossi sociali. Con questo film si afferma Sonia Braga, come



"Dona Flor e i suoi due mariti" (1976) di Bruno Barreto

importante attrice del cinema brasiliano. Otto anni dopo Barreto realizzerà un film che è quasi un sequel di *Dona Flor*, con l'opera *Gabriela* (1984), ispirata al romanzo di Amado *Gabriela cravo e canela*, *Gabriella garofano e canella*, film che vede l'originale e riuscito binomio

tra Marcello Mastroianni e Sonia Braga e che unisce le due culture italiana e brasiliana in simbiosi. Questa è anche l'epoca della nascita delle telenovelas, una forma di cinetelvisione, cioè di metodi e trame di tipo cinematografico, trasposte e serializzate in tv, ma con spirito di teatro popolare, l'esatto opposto del film europeo tedesco a episodi *Heimat dunque*.



Gli anni successivi (dal 1985) vedono il prevalere della tv sul cinema ma nei secondi anni '90 si ha un vero e proprio boom del cinema brasiliano, con la nascita di talenti, registi, film di successo in coincidenza con l'evoluzione e il rafforzarsi della democrazia in Brasile e di una nuova stagione di crescita creativa. In definitiva si può concludere che nel cinema brasiliano, fino ad oggi, sono presenti due dualismi, uno fra *Cinema Novo* (che descrive l'animo della collettività) e *Cinema Marginal* (che coglie le antinomie della marginalità urbana) e uno tra il cinema documenta-

ristico, nato con Silvino Santos, e quello di fiction. Esempi del rinnovato cinema brasiliano, nato negli anni '80 sono: *Na estrada da vida* di Pereira Dos Santos e *O homem que virou o suco* di João Batista De Andrade, rinasce in quegli anni anche il *Cinema Paulista*, cioè prodotto nella città di San Paolo, con film come *Anjos da noite* di Wilson Barron, che sperimenta la sinergia fra teatro, videoclip e cinema. Del 1985 è il celebre film *O beijo da mulher aranha*, *Il bacio della donna ragno*, con Sonia Braga, tratto dal romanzo di Manuel Puig. Del 1996 è il film *Tieta do agreste*, *Tieta do Brasil* il titolo con diffusione internazionale, del regista Diegues, dal romanzo di Jorge Amado. Negli stessi anni arrivano alla Nomination agli Oscar *Central do Brasil* (1998) di Walter Salles Jr. e *O que é isso companheiro?* Opera di Bruno Barreto, i due registi più significativi del cinema del Brasile contemporaneo, con Julio Bressane e Lino Ferreira. Nel 2012 Marcelo Machado ha proposto invece un documentario sul Tropicalismo come movimento autoctono culturale trasversale anche del cinema brasiliano contemporaneo. Film cult del tropicalismo fu *Macunaima*, realizzato nel 1970 da Joachim Pedro De Andrade. In epoca recente si sono distinti *Cidade de Deus*, *City of God*, del 2002 di Fernando Meirelles e Katia Lund, *A Busca*, film del 2012, di Tom Hooper e *O concurso* (2013) di Pedro Vasconcellos. Da segnalare infine il recente documentario autobiografico *Retratos Fantasmas* di Kleber Mendonça Vasconcellos Filho che descrive il mondo del cinema brasiliano di oggi.

Leonardo Dini

Francesca Comencini e il cinema popolare impegnato



Benedetta Pallavidino

Di padre in figlia o di padre in figlie, l'amore per il cinema e il dedicarsi l'intera vita è un passaggio di testimone che spesso avviene quando si cresce a contatto con la settimana arte. Nel caso della

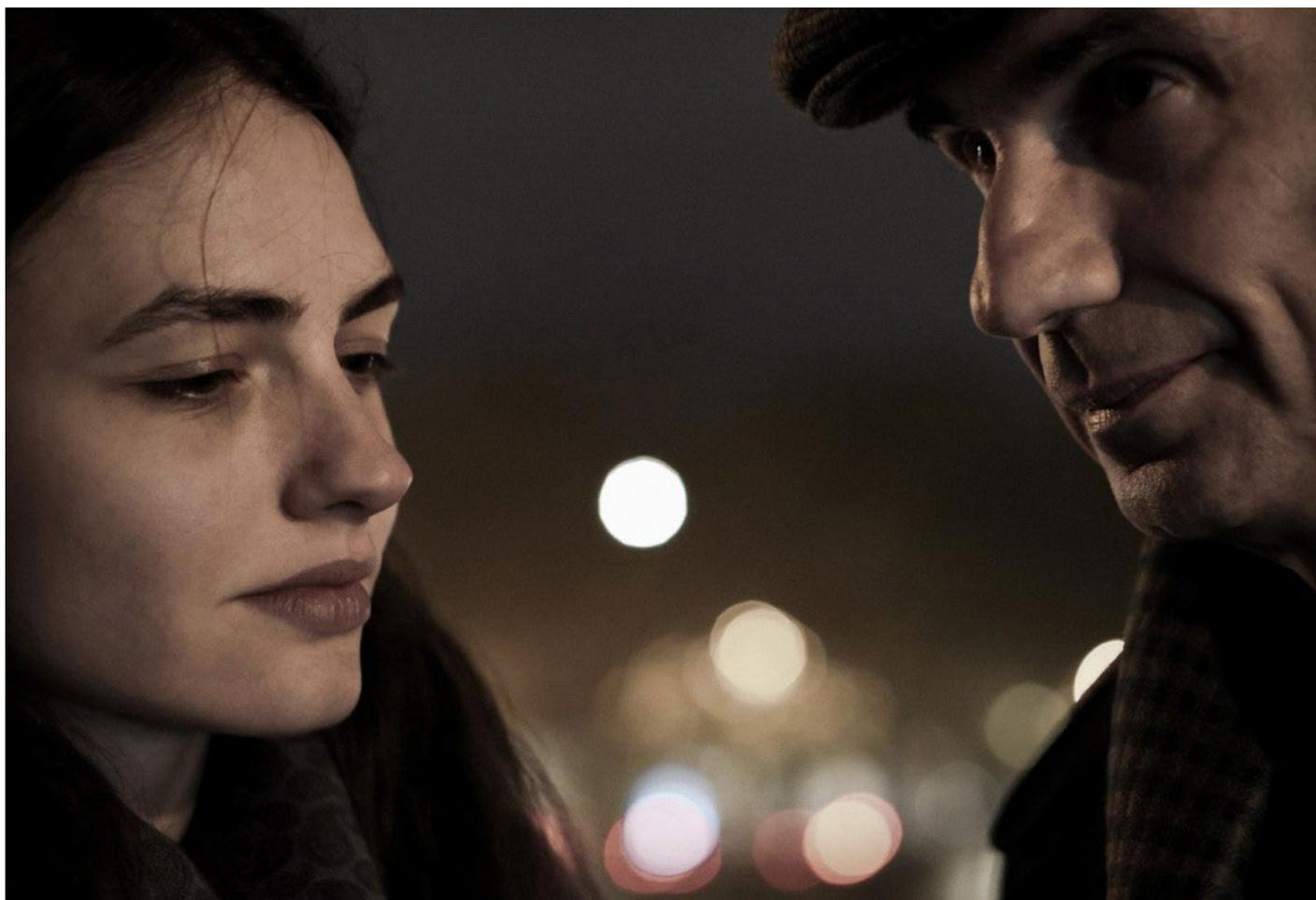
famiglia Comencini è stato fisiologico, Paola, Cristina e Francesca hanno fatto la loro scelta giovanissime, come scenografe o registe e sono riuscite ad affermarsi rendendosi riconoscibili al pubblico e alla critica.

Alla Mostra di Venezia 2024 Francesca Comencini ha presentato Fuori Concorso il suo ultimo film, *Il tempo che ci vuole* che, attraverso il racconto di un, non sempre facile, rapporto tra un padre e una figlia, torna alle sue origini, alla fascinazione per il cinema e al suo primo coraggioso e personalissimo lungometraggio. Era il 1984 quando, proprio a Venezia, veniva assegnato il Premio De Sica al lungometraggio d'esordio di Francesca: *Pianoforte*, il racconto, forte, minimale e attualissimo di due giovani innamorati tossicodipendenti (Giulia Boschi e François Siener) che cercano di ripulirsi senza riuscirci troppo a lungo. La tentazione di tornare a farsi anche quando il mondo è disposto a riaccoglierli e a offrire loro una nuova possibilità è troppo forte. Lui finirà con

il suicidarsi, lei con il riprendere in mano la sua vita grazie alla musica. Un film maturo, dal tocco documentaristico che, parafrasando ciò che il compianto Paolo Micalizzi scrisse su *Il Resto del Carlino*, vuole essere una risposta borghese ad *Amore tossico*, di cui conserva la verità e il tagliente minimalismo. "Un film sui miei anni difficili" lo definisce la protagonista de *Il tempo che ci vuole* quando illustra al padre il suo nuovo progetto, inaugurazione di un cammino che si accinge a intraprendere dopo periodi di forti inadeguatezze e paura del fallimento. Un viaggio che da A parte per poi tornarci quarant'anni dopo, con il peso sulle spalle di una carriera che fino a qui si è distinta per lo sguardo sempre attento e vigile sul mondo, sui cambiamenti della società, sui diritti della donna e dei lavoratori. Un cinema popolare, perché di facile codificazione, eppure impegnato quello di Francesca Comencini, che racconta storie che dal particolare fanno sempre spostarsi sul collettivo. Vi è una politicizzazione che si afferma con sicurezza a partire dagli anni Duemila, quando Comencini, ricca delle più svariate esperienze tra cui film di finzione un po' troppo ingenui, documentari letterari e teatrali, trasposizioni di stralci di opere letterarie, *Le parole di mio padre* (2002) – tratto da *La coscienza di Zeno* –, una volta acquisito uno stile sicuro e imparato a "curarsi" dei suoi personaggi, irrompe nell'attualità. Lo

fa con un documentario su uno degli episodi più tragici e controversi del nuovo millennio italiano: l'uccisione di Carlo Giuliani al G8 di Genova. Con *Carlo Giuliani, ragazzo* Francesca Comencini ricostruisce l'ultima giornata di vita del giovane dal punto di vista della madre che lucidamente racconta la sua versione dei fatti: racconti, poesie, immagini del corteo che avanza, degli scontri, della violenza si alternano e costruiscono una narrazione forte, arrabbiata, indignata che tocca, commuove e fa rabbia. Presentato a Cannes e poi uscito in sala nel giugno 2002, il documentario spacca in due la critica: c'è chi lo ritiene e necessario e coraggioso, chi, al contrario, lo accusa di essere una incompleta e lacunosa agiografia di un estremista. Ciò che emerge, ed è innegabile, è la direzione che la produzione della regista vuole prendere: Comencini non vuole tacere e lo dimostra l'anno successivo con quello che doveva essere un documentario e diventa un film a modo suo "nuovo" per l'industria italiana del millennio appena cominciato: *Mi piace lavorare* (*Mobbing*), che guarda a Loach e i Dardenne e racconta il radicale cambiamento della vita di una dipendente quando nell'azienda in cui lavora subentra una nuova dirigenza. Anna (Nicoletta Braschi), donna dalla vita non semplice, con una figlia a carico e un padre malato si vede sminuire, umiliare, declassare

segue a pag. successiva



"Il tempo che ci vuole" (2024) di Francesca Comencini

segue da pag. precedente

fino ad essere caldamente spinta a firmare una lettera di licenziamento. Distaccata, documentaristica, e poi opprimente e claustrofobica, la regia di Francesca Comencini calibra forma e contenuto seguendo nel pubblico e nel privato il decadimento fisico e mentale della sua protagonista, ignorata, emarginata, abbandonata anche da chi le si diceva amica. Una riflessione sul lavoro, essenziale per vivere, ma che disumanizza l'individuo e lo rende spietato, egoista, depresso e disperato.

Se il mondo del lavoro è un carnaio, una lotta per sopravvivere e portare a casa lo stipendio, cosa succede quando si tocca l'argomento "denaro e potere"? *A casa nostra* (2006) aggiunge un tassello a una visione sempre più ampia della società. È in fondo un film corale di personaggi che sfuggono e non si incontrano, che condividono ambizione, disperazione, speranze di cambiamento, sia che siano poveri diavoli oppressi dai potenti e dalle loro leggi, sia che appartengano a una élite a cui in apparenza non manca nulla. Operazioni illecite, ricatti, tradimenti, tresche, arresti, manipolazione, malattia, morte, una carrellata di azioni ambigue con doppi risvolti che denunciano la deriva e la corruzione che regna proprio a casa nostra. Nonostante spiragli di finali alternativi e di fosche seconde possibilità lo sguardo della regista non perdona, mostra e lancia la palla a chi è dall'altra parte dello schermo, perché possa ritrovarsi o prendere la distanza dalla realtà delle cose.

La congiunzione che porta a un pressoché totale intreccio tra pubblico e privato è possibile ne *Lo spazio bianco*, adattamento dell'omonimo romanzo

di Valeria Parrella. Un dramma a tutti gli effetti che fa dell'attesa di Maria (Margherita Buy) un sentire comune di chi le sta attorno o transita nella sua vita. La donna quarantenne attende che sua figlia Irene nasca una seconda volta, superando i mesi che deve passare in incubatrice, poiché nata prematura. Alla sofferenza, l'apprensione di Maria e delle mamme che come lei vivono lo spazio bianco, si aggiunge quella di una Napoli di sfondo che è lontanissima dai cliché e dalle farse. Maria che è insegnante alle scuole serali e amante del cinema da frequentare il pomeriggio cerca di sopravvivere in una quotidianità che le pesa perché il presente è il suo unico tempo possibile e non il futuro su cui ci sono solo vaghe ipotesi. Come lei, in un limbo sono i suoi alunni, educati in scuole che sono strutture faticose, o la vicina di casa che è un magistrato con la scorta minacciata dalla camorra. Nel tentativo di dar peso all'aspetto umano ed emotivo, quello preponderante, Comencini non dimentica di fotografare lo spaccato di mondo in cui si muove la protagonista, fatto di libertà che si pagano a caro prezzo – per lei aver avuto la figlia da una relazione passeggera che rende la bambina agli occhi della legge illegittima. Francesca Comencini usa il contenitore del genere drammatico per creare una



"Lo spazio bianco" (2009) di Francesca Comencini

più ampia analisi della contemporaneità, cosa che farà analogamente con la commedia nel film *Un giorno speciale* (2012). Sullo sfondo di una Roma multiforme che passa dalla grigia periferia all'imponenza dei palazzi del gover-



"Amori che non sanno stare al mondo" (2017) di Francesca Comencini

no avviene l'incontro tra Gina (Giulia Valentini) e Marco (Filippo Scicchitano), una diciannovenne che sogna di diventare attrice e per farlo ha bisogno del sostegno di un influente onorevole e un coetaneo che dell'onorevole è l'autista al primo giorno di lavoro con il compito di accompagnare la ragazza dal capo. I troppi e inderogabili impegni del politico permettono ai ragazzi di trascorrere insieme la giornata all'insegna della libertà e della limpidezza che viene cancellata dalle bassezze e meschinità dell'onorevole che, in quanto uomo di potere, crede di comandare il mondo e i suoi subalterni. Ancora un discorso sul potere, il denaro, la bruttura dell'essere umano, stavolta contrapposta al valore immateriale delle piccole cose, delle conoscenze e della sincerità che va oltre le maschere e il dress code per mostrare la bellezza dei sentimenti puri.

Se *Un giorno speciale* è stato snobbato dalla critica e parzialmente anche dal pubblico, non è andata meglio per *Amori che non sanno stare al mondo* (2017) pur essendo il film che segna il salto definitivo di Comencini nella completa maturità. Quello che è stato, nuovamente venduto come una commedia velata di ironia e nevrosi è un film sull'essere donna in amore. La storia, ormai finita di Claudia (Lucia Mascino) e Flavio (Thomas Trabacchi) è il perno attorno a cui ruota

il film: la malattia d'amore di Claudia che non riesce a pensarsi senza il suo uomo e che si vede rimpiazzata da una donna più giovane e molto più devota è sintomo della femminile che da sempre vede, vive e rivede la stessa storia ripetersi ciclicamente perché scritta dal desiderio del maschio. Claudia ne diventa consapevole quando "guarita", anche grazie alla trasgressione di una storia che si ribella ai canoni dello stereotipo, si volge verso il futuro, augurando a Flavio di poter conoscere la sofferenza attraverso gli occhi della bambina che avrà dalla nuova compagna, quando un uomo adulto, proprio come ha fatto lui, le spezzerà il cuore. Qui Comencini, che ha usato come soggetto un suo libro che va a pescare nell'autobiografico, gioca sapientemente e agilmente con i registri comici e tragici, incastonando in essi camaleonticamente l'elemento socio-antropologico. E così si giunge

ad A, di nuovo, per riguardarsi con la consapevolezza e la serenità dell'adulto. Francesca, i "suoi anni difficili" e la sua lettera d'amore a un padre che l'ha cresciuta insegnandole a provarci anche solo per sbagliare meglio, un padre che credeva nei bambini e nelle loro verità. *Il tempo che verrà*, come sostiene la regista, è un film che prima non avrebbe potuto fare: straziante nel mostrare il dolore, il fallimento, lo spaesamento, l'invertirsi dei ruoli nella coppia genitore-figlia (Fabrizio Gifuni e Romana Maggiora Vergano). Poetico e ispirato nell'uso di luci e ombre (che sono anche quelle interiori), nell'alternanza di primi piani espressivi, campi lunghi che nascondono bugie pericolose, piccoli piani sequenza che emanano grazia, amore e gratitudine.

Il cinema di Francesca Comencini, a differenza di quanto si è soliti leggere, segue un filo logico ben preciso che ha lo scopo di scandagliare, mostrare e parlare a voce alta del nostro tempo, intimo e universale, in cui lo spazio per l'onirico è poco e spesso irrilevante, piccolo vezzo di una regista che non ha bisogno dei sogni da interpretare, ma di occhi aperti che sappiano guardare oltre le barriere del popolare, argilla che permette di plasmare storie dalle molteplici sfumature.

Benedetta Pallavidino

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #24

Il personaggio del mese: Marcello Mastroianni



Barbara Taglioni

È stato il divo più amato del cinema italiano del dopoguerra, nato a Fontana Liri (Frosinone) il 26 settembre del 1924 avrebbe quest'anno compiuto 100 anni. Forse non tutti sanno che non andava quasi mai al cinema, e pare non abbia visto che una piccola parte dei suoi film, ma ha da sempre amato profondamente la settima arte. Mosso dalla passione per la recitazione già dall'infanzia, nei suoi quasi cinquant'anni di carriera, Mastroianni ha lavorato in oltre centocinquanta film firmati da registi di grande rilievo da De Sica, a Scola, da Visconti, a Fellini, da Antonioni a Tornatore e non solo, diventando per lungo tempo l'interprete maschile più conosciuto nel nostro Paese. Considerato per un periodo forse il migliore al mondo, ha prestato il suo volto a personaggi rimasti nella storia, destreggiandosi abilmente tra ruoli comici e drammatici, preservando grande naturalezza e spontaneità. Definito l'attore dalla voce gentile, uomo bellissimo e carismatico, con un viso che nonostante l'aria malinconica e talvolta solitaria tutti avremmo voluto come amico, Mastroianni ha passato molti anni a difendersi dall'etichetta di *latin lover* o di *sex symbol* che, nel corso dei decenni, lo ha imprigionato all'interno di ruoli prestabiliti o lo ha ricondotto rigidamente a specifici modelli di mascolinità a lui non propriamente graditi. Gli sono stati attribuiti moltissimi flirts, anche se in realtà sono state poche le donne importanti della sua vita. Si è sposato una sola volta con l'attrice Flora Carabella, da cui ha avuto Barbara la sua prima figlia, purtroppo recentemente scomparsa, ha avuto un tormentato amore con la bellissima Faye Dunaway, una lunga e chiacchierata relazione con la famosa e bellissima Catherine Deneuve, con cui ha avuto la sua seconda figlia Chiara, e infine il legame con la regista Anna Maria Tatò, con cui ha convissuto per vent'anni fino alla morte. Ma chi era l'uomo Mastroianni dietro la facciata di divo? Affascinante, ironico, un po' sornione, elegante. Definito anche irresponsabile perché era irrazionalmente convinto che avrebbe lavorato per sempre, aveva un rapporto laico col denaro, una certa leggerezza nel trattarlo e nello spenderlo. Una vita a suo dire, priva di sensazionalismi, una smodata passione per i bei vestiti, le belle auto, le sigarette, ma anche per le case e per i quadri d'autore. Condizionato dalla paura

dell'acqua, della montagna, del vuoto, delle altezze e della morte perché amava troppo vivere. Certamente un carattere schivo, disgustato dalla violenza, a volte un po' bugiardo, lui stesso orgogliosamente affermava: *Sono l'antieroe per eccellenza (...)* A volte sono come i cani: preferisco andare a mettermi sotto un mobile, mi sento più protetto. Proviamo allora ad addentrarci tra le righe della sua scrittura per cercare di capirne un po' di più. La forma grande, semi curva, armoniosamente disuguale, elegante, allargata, in ghirlanda, tendenzialmente inclinata a sinistra, con qualche buco tra lettere, filiformità scivola sul rigo con un movimento lievemente impennato. Il tratto, vergato probabilmente con una stilografica, appare decisamente pastoso, con pieni e filetti ben visibili. La Firma è omogenea al testo, con le due M iniziali entrambe svettanti e semi angolose sia a livello superiore che inferiore, dove il cognome risulta meno strutturato e più oscuro. Il gesto grafico di Mastroianni ci parla di un uomo capace di impegnarsi e di reagire, di usare le proprie riserve energetiche quando serve e di rilassarsi e di recuperarle in maniera opportuna. Dietro la facciata si nasconde un carattere inquieto, elegantemente versatile, creativo, ricettivo, riflessivo, riservato e attento (*disuguaglianze,*



il proprio che con l'altro sesso. Individualista, indipendente, orgoglioso, ambizioso, combattivo e intuitivo da un lato, e timido, prudente, emotivo, passionale, a volte suscettibile,



Mastroianni con una delle sue adorato auto



raddrizzamenti, m e n in ghirlanda). La presenza della funzione Anima di Jung, costituisce un fattore di morbidezza, di delicatezza, di migliore comunicazione e comprensione sia con

le, sarcastico, pungente e stimolato dal dubbio dall'altro (*buchi, b in script, sospensioni, in rilievo, lunghi trattini delle t, sopraelevazioni*). Un uomo che riesce nel lavoro a dare il meglio di sé quando c'è una sfida da intraprendere o un ostacolo da superare (*inclinazione rovesciata*). Estremamente sensoriale, non sempre sincero, attaccato ai beni materiali (*tratto spesso, uncini in zona inferiore, gesti finali regressivi*), capace di ascoltare, con un'autostima non sempre solida, alterna momenti di allegra e ironica socievolenza al desiderio di intimo isolamento (*buono spazio tra parole, filiformità, lettere a tuffo*). Nella vita relazionale, a volte incapace di accettarsi, nasconde sotto un'apparenza flemmatica, uno stato di tensione e di fatica interiori (*tratti finali discendenti*). La firma dalle iniziali vanitose, più chiara e solida nel nome, più oscura e *maltrattata* nel cognome, segnala un forte legame con la figura materna e una permanente malinconia nei confronti del rapporto con la figura del padre, prematuramente scomparso. Come disse però lui stesso in una delle sue ultime interviste: *L'ho ben riempita, la mia vita. Mi posso accontentare. Insisto: sono fortunato.*

Barbara Taglioni

Ricordo di Marcello Mastroianni nel centenario della nascita



Nino Genovese

Lo ricordiamo tutti nel ruolo del barone Fefè, con il suo tic caratteristico e la sua aria sorniona, in *Divorzio all'italiana* (1960) di Pietro Germi, o in quello del giornalista impenitente ne *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini, immagine della Roma tra gli anni Cinquanta e Sessanta vista nei suoi diversi ambienti (come non ricordare l'ormai iconica scena della protagonista, Anita Ekberg, che fa il bagno nella fontana di Trevi a Roma?); oppure, ancora, in quello del regista visionario e in crisi di *8 e 1/2* (1963) dello stesso Fellini, che rappresenta una svolta epocale nella storia del cinema, dato che si sviluppa tra realtà, sogni e ricordi, capace di immergerci in una dimensione onirica frammista a quella reale in un nesso inscindibile; oppure, è ancora il Casanova del 1965 di Mario Monicelli (*Casanova '70*); l'*Enrico IV* (1984) di Marco Bellocchio; il Mattia Pascal de *Le due vite di Mattia Pascal* (1985) di Mario Monicelli; il vecchio malinconico, alla ricerca dei figli sparsi un po' in tutta Italia, di *Stanno tutti bene* (1990) di Giuseppe Tornatore, e così via: basti pensare a tutti i film girati con grandi registi come Vittorio De Sica, Ettore Scola, Elio Petri, Dino Risi, Marco Ferreri (con cui gira *La Cagna* nel 1972 e *La Grande abbuffata* nel 1973) ed altri importanti e significativi autori.

Lo ricordiamo anche in tanti ruoli di *latin lover* o, per converso, per un contrasto voluto, nel fragile omosessuale di *Una giornata particolare* (1977) di Ettore Scola o nel "dongiovanni", in realtà impotente, de *Il Bell'Antonio* (1960) di Mauro Bolognini: giusto per citare alcuni ruoli del variegato mondo filmografico di Marcello Mastroianni.

E se di lui si ricordano soprattutto i film diretti da Federico Fellini (di cui rappresenta, volutamente, l'*alter-ego*, tra cui anche *La Città delle donne* del 1980 e *Ginger e Fred* del 1986) e le numerose interpretazioni accanto alla grande Sophia Loren, non bisogna neanche dimenticare che – dal primo film (*Marionette*, 1939, di Carmine Gallone) all'ultimo (*Viaggio all'inizio del mondo*, 1997, di Manoel De Oliveira, uscito postumo) – la sua filmografia comprende ben 135 opere, molte delle quali fanno parte a pieno titolo della storia del cinema, nelle quali dimostra le sue notevoli capacità recitative, capace di destreggiarsi con grande abilità sia nei ruoli drammatici che in quelli più "leggeri", tipici della cosiddetta "commedia all'italiana".

Inoltre, Mastroianni ha interpretato diversi film televisivi; è stato capace di recitare diverse volte anche in teatro (con cui, peraltro, ha iniziato la sua carriera), o di essere il protagonista della commedia musicale *Ciao, Rudy* di Garinei e Giovannini e Luigi Magni, con musiche di Armando Trovajoli, rappresentata per

la prima volta al Teatro Sistina di Roma nel 1966.

Nonostante ciò, pur avendo vinto numerosi Premi e pur avendo avuto tanti importanti riconoscimenti, pur avendo vinto due volte il Premio come Migliore attore al Festival di Cannes e due Coppe Volpi alla Mostra d'arte di Cinematografica di Venezia (che, nel 1990, gli ha pure conferito il "Leone d'oro alla carriera"), non ha mai vinto un Premio Oscar (che, pure, avrebbe ampiamente meritato), nonostante sia stato candidato tre volte (per *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi, *Una giornata particolare* di Ettore Scola, *Oci ciornie* di Nikia Sergeevic Michalkov).

La figlia Chiara indossando baffi e parrucca, si cala nei panni del padre, ricordandolo in *Marcello mio* del 2024, ma è lo stesso Mastroianni che aveva già "costruito" una sorta di "autobiografia" nel documentario *Mi ricordo, sì, io mi ricordo* di Anna Maria Tatò, uscito postumo nel 1997, così come postumo, sempre



Marcello Mastroianni, in una delle più belle interpretazioni nel ruolo del prof. Sinigaglia in "I Compagni" (1963) di Mario Monicelli

nel 1997, è uscito il suo ultimo film, *Viaggio all'inizio del mondo* di Manoel De Oliveira.

Nato a Fontana di Liri (centro della provincia di Terra di Lavoro, ovvero di Caserta, ma aggregata nel 1987 alla neo-costituita provincia di Frosinone), il 26 settembre 1924 (quest'anno, dunque, ricorre il centenario della nascita), muore a Parigi il 19 dicembre 1996, all'età di soli 72 anni.

La sua carriera ha inizio quando, dopo il trasferimento della famiglia prima a Torino e poi, definitivamente, a Roma, comincia a lavorare come comparsa in alcuni film. Dopo il periodo della guerra, ricomincia a tentare la carriera cinematografica. Ma lavora spesso in teatro, dove è notato da Luchino Visconti, che, nel 1948, gli affida, sempre in teatro, il primo ruolo da protagonista in *Rosalinda o Come vi piace*, tratto da Shakespeare, e poi, nel 1949, in *Un tram che si chiama desiderio* tratto da Tennessee Williams.

Ma è il cinema ad attrarlo maggiormente: il suo vero debutto avviene con *I Miserabili* (1948) di Riccardo Freda; compare come "attore giovane" in commedie neorealiste (*Domenica d'agosto*, 1950 - *Parigi è sempre Parigi*, 1951 - *Le Ragazze di Piazza di Spagna*, 1952, tutt'e tre di Luciano Emmer) e in ruoli drammatici, tra cui *Febbre di vivere* (1953) di Claudio Gora; *Cronache di poveri amanti* (1954) di Carlo Lizzani;

Le Notti bianche (1957) di Luchino Visconti.

Sul set di *Peccato che sia una canaglia* (1954) di Alessandro Blasetti, incontra per la prima volta Sophia Loren, con cui nasce uno dei sodalizi artistici tra i più riusciti della storia del cinema (è stata definita "la coppia d'oro" del cinema italiano) e con cui interpreta ben 14 film, in un arco di tempo compreso tra il 1950 e il 1994, tra cui citiamo almeno *Ieri, oggi, domani* (1963) di Vittorio De Sica (con un fantastico spogliarello della Loren, ancora oggi ricordato, poi ripreso anche da Robert Altman nel film *Prêt-à-porter* del 1994); *Matrimonio all'Italiana* (1964) diretto sempre da De Sica e tratto da *Filumena Marturano* di Eduardo De Filippo; *La moglie del prete* (1970) di Dino Risi e – soprattutto – *Una giornata particolare* (1977) di Ettore Scola.

Ma qual è l'inizio del successo di Mastroianni?

Il merito è da ascrivere al ruolo da lui interpretato nel delizioso *I soliti ignoti* (1959) di Mario Monicelli; seguono *Adua e le compagne* (1960) di Antonio Pietrangeli; e, quindi, i due capolavori, già citati di Federico Fellini, *La dolce vita* (1960), espressione ormai entrata nel linguaggio comune proprio grazie a questo film, e il visionario, stupendo *8 e 1/2* che gli assicurano un successo internazionale.

Dopo aver girato nel 1968 *Amanti* di Vittorio De Sica, con Faye Dunaway (con cui ha una breve relazione sentimentale), nel 1971, sul set de *La Cagna* di Marco Ferreri conosce Catherine Deneuve, di cui si innamora, tanto da trasferirsi, per alcuni anni, a Parigi.

Da questa relazione, durata dal 1971 al 1975, Mastroianni (che era già sposato con Flora Carabella, da cui aveva avuto la figlia Barbara, costumista nel mondo del cinema, morta nel 2018), ha la figlia Chiara, che, nel documentario del 2024, *Marcello mio* di Christophe Honoré, indossa baffi e parrucca e si cala nei panni del padre; il quale, a sua volta, molto tempo prima, nel 1997, aveva dato vita a una sorta di autobiografia nel documentario *Mi ricordo, sì, mi ricordo* diretto da Anna Maria Tatò (la sua ultima compagna, con cui convisse fino alla morte).

Rientrato in Italia dal suo soggiorno francese con la Deneuve, Mastroianni è il protagonista di tanti altri film importanti e significativi, di cui vogliamo ricordare almeno i due con Massimo Troisi (*Splendor e Che ora è*, entrambi del 1989 ed entrambi diretti da Ettore Scola, con cui, nel 1970, aveva già girato *Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)* e, nel 1980, *La Terrazza*; e poi, nel 1985, *Maccheroni*, con Jack Lemmon; *Todo modo* (1976) di Elio Petri (tratto dall'omonimo romanzo di Leonardo Sciascia) e tanti altri, che costituiscono il prestigioso carnet di un attore tra i più importanti e significativi della storia del cinema non solo italiano, ma internazionale!

Nino Genovese

Marcello



“Io credo nella natura, negli amori, negli affetti, nelle amicizie; in questo paesaggio meraviglioso; nel mio lavoro, nei miei compagni. A me piace la gente. Io amo la vita: e forse per questo sono stato *riamato*, dalla vita. Infatti mi considero un uomo fortunato. Con gli alti e bassi che hanno tutti - ma *fortunato*.”

Marcello Mastroianni, Mi ricordo, sì, mi ricordo

Titolo: “Otto e mezzo” (Valentina Restivo), Anno: 2020, Dimensioni: 50x70 cm, Tecnica: molotow marker su carta, Collezione: collezione privata

Dal dramma individuale al dramma universale: Eugène Ionesco



Carmen De Stasio

La tematica dell'ovvio ha consegnato opere superbe in letteratura, sovente poi trasferite con puntualità nella cinematografia o comunque nella stenosi filmica ad essa legata. Un'espressione – la stenosi – che adottato quale proemio all'argomentazione attuale, argomentazione che vede risaltare la

figura del drammaturgo rumeno (naturalizzato francese) Eugène Ionesco a trent'anni dalla scomparsa. Ed è con Ionesco – insieme al coevo S. Beckett – che il Teatro dell'Assurdo dà rappresentazione della dissonanza comunicativa in una sorta di anti-prospettiva di portata universale.

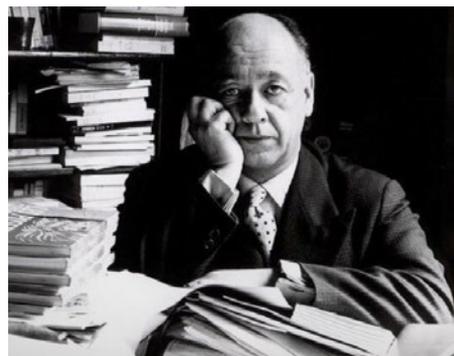
Su questo versante poggia l'utilizzo del termine *stenosi*, qui adottato giacché convoca la congiunzione tra l'assurdo e lo sviluppo cinematografico, laddove si dimensiona il dramma individuale nell'estensione a dramma universale, contemplando, cioè, l'individuo nell'assfissia ordinaria fino a diventare corrosione di una condizione di portata senza calibro alcuno. Fatale e finale, insomma, e in grado di porre in trasparenza quel che intraprende la linea dell'opacità, sentenziando per opacità l'ovvio, appunto. E qui inizia il travolgimento dal senso di dramma in quanto rappresentazione scenica, allorquando, attraverso le forme dell'Assurdo, si raggiunge uno sfondo caratterizzante. In questi termini Ionesco porta in scena l'ovvio nella configurazione statica di una tragedia: qualsiasi azione resta in bilico divenendo non-azione di una realtà che – sfacciatamente posta al cospetto dello spettatore – provoca un senso di fastidio per via dei segnali di una ridondanza consegnata in somiglianza con un'ordinarietà che trascina via il senso stesso di socialità. Si tratta di una realtà oggettiva prima che essere individuale e che coglie l'immiserimento del linguaggio quale segnale di una degenerazione del vivere in un adesso senza tempo. In tal senso, l'apporto di Ionesco a una visione che, dal palcoscenico teatrale accompagna alla freddezza del set cinematografico, afferma un'espansione nella misura in cui rende minima la distanza tra l'intuizione di una tendenza all'atrofia e il riconoscimento stesso dell'atrofia, in questo caso intendendo per tale il sovvertimento dei principi propri dell'azione (movimento, orientamento, condivisione, interlocuzione, eccetera). Punto cruciale è l'evidenza affidata a quel centrismo incapace di recedere da un sé stigmatizzato e claustrofobico, al quale Ionesco conferisce una forma tale da prospettare l'assenza dei significati profondi e costruttivi che la parola dovrebbe esprimere, anziché orbitare in un'aberrazione che è altresì culturale, pertanto.

Gli anni 1969 e 1974 segnano la visualità mondiale di due delle massime opere teatrali di Ionesco:

nel 1969 è il regista (e indimenticabile interprete) José Quaglio a costruire una credibile riduzione cinematografica di *La cantatrice calva* con protagonisti la straordinaria F. Valeri e un eccellente F. De Ceresa (altresì protagonisti della rappresentazione teatrale omonima); nel 1974 è la volta della riduzione cinematografica di *Il rinoceronte* per la regia di T. O'Horgan e protagonista Gene Wilder. Entrambe le opere segnano la contraffazione comportamentale e dissociativa di una società fagocitata dall'assenza paradossale, innanzitutto, di conflitto: ne *La cantatrice calva* l'oltraggio porta in scena il simulacro del nulla, l'insana meccanizzazione dell'uso di parole ridotte a schematici ordini. Quaglio evidenzia l'improspettività dei rapporti umani (sociali), schematizzando sulla scena tutta una serie di simboli che, anziché disporsi a sfondo, concertano la falsità dell'approccio comunicativo. Ed è l'effetto ottico a

deviare: quel che appare magnetismo di comunicazione in effetti segue l'automatismo di gesti trasmutati in non-gesti; in interlocuzione che altri non è che sequenza pavida di parole ridotte a suoni in un'onomatopea stordita priva di riflessi e, viepiù, di riflessioni; che non rasenta neanche minimamente le intenzioni di vicendevolezza. Il film ripropone quel che era l'intenzione di Ionesco, vale a dire, la sintesi di linguaggio attraverso la ricombinazione metafisica dell'azione. Così, i personaggi – mostrati in un sodalizio soltanto presunto e del tutto fisico – sembrano procurar l'icona di un'assenza, di un non-riconoscimento (né pare abbiano voglia di farlo) che va a riempire lo schermo, laddove, nella stazionarietà, s'imbastisce la metafora del nulla e la volontà di un nulla che avvolge senza coinvolgere, provocando uno straniamento della funzione – privata del tutto da obiettivi di logica – della relazionalità. Per la prima volta il dato convenzionale è un assoluto significativo all'insorgere della tragedia fondata sul cliché, laddove la stranezza naviga fianco a fianco con l'imperturbabilità di parole in dispersione, in una girandola di sequenze in replica, anche quando la pseudo-azione sembra associarsi a una variazione che per altro mai avviene.

Nessuna variazione, infatti, si prospetta, se non la lenta perdita di riferimenti da parte di una collettività afflitta da trasmutazione, un



Eugène Ionesco (1909 – 1994)

fenomeno dilagante e insinuato a trasferire sul piano fisico quel che è il degenerativo concettuale, come possiamo inter-leggere in *Il rinoceronte*: qui l'immagine della fossilizzazione sociale – già inscenata dalla visionaria riflessione di *La cantatrice calva* – osserva una direzione

ben più densa, giacché impegna la pseudo-prospettiva di una trasmutazione di tipo pirandelliano, quanto kafkiano, di un'umanità nel passaggio a una bestialità condivisa. Scritta nel 1959 (nove anni dopo *La cantatrice calva*), l'opera fu portata sugli schermi nel 1974 dal regista T. O'Horgan. Pur affetto da un eccedente e plateale nervosismo, il film offre un esempio di come la visionarietà si materializzi fino all'eccesso nella metafora che accompagna un esistere secondo logica, andando a sentenziarne la vulnerabilità nel momento stesso in cui compensa un sovvertimento non privo di conseguenze, tanto da alterare il lessico esistenziale fino all'esaurimento. Affidiamoci alla scena, dunque: qui risiede l'interrezza dell'assurdo; a sua volta, l'assurdo risiede in un'identità in dissolvimento, nell'infrazione improbabile. A disporsi a soggetto è l'icona di un tapis-roulant senza orizzonte; una sorta di morte in vita per assenza e repulsione: distanziamento

dello spirito del mondo; lacerazione della facoltà di ascolto; ritualizzazione di una simmetrica correlazione tra sordità lacerante e inespessiva vocalità – essa stessa sminuita e, infine, calpestate da anti-scelta.

Carmen De Stasio

* Prossimo numero:

Maggie Smith: un tocco di eleganza e di realtà

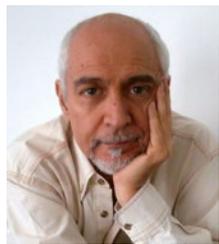


Franca Valeri - La cantatrice calva (1967)



I dimenticati #113

Leonard Whiting



Virgilio Zanolla

Il mondo dello spettacolo presenta molte figure di artisti che hanno brillato per una sola stagione: vuoi per la brevità della vita, vuoi per vari altri motivi; in questa rubrica ne abbiamo ricordato molti. Il personaggio dell'odierno numero, ancora felicemente

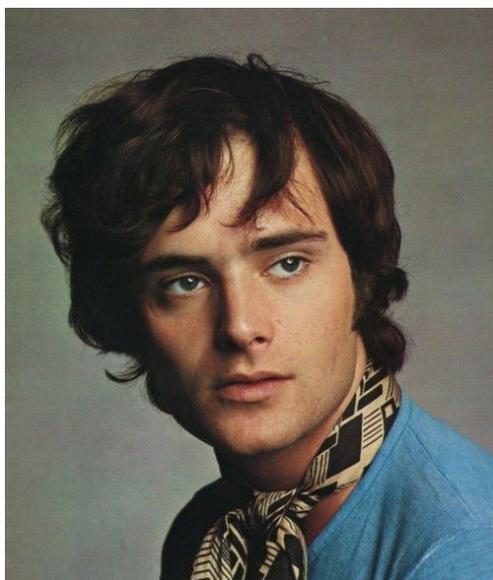
tra noi, ha settantaquattro anni e viene definito già da tempo un «semi-pensionato del cinema»: Leonard Whiting.

Nato a Londra, nel distretto settentrionale di Wood Green, il 30 giugno 1950, Leonard John è il primogenito di Arthur Leonard, responsabile di un negozio di scenografie teatrali, e di Peggy Joyce O'Sullivan, operaia in una fabbrica di apparecchi telefonici: due famiglie con antenati inglesi, irlandesi e rom; dopo di lui, la coppia ebbe le sorelle Linda ed Anne. Presto i Whiting si trasferirono ad Holloway, un quartiere a mezza strada tra Wood Green e il centro della capitale. Leonard studiò alla St. Josephs Richard of Chichester Highgate School di Camden Town, dove nella scuola primaria - all'incirca corrispondente alla nostra elementare - esordì in palcoscenico con la sorella Linda in alcune recite incentrate sulle rappresentazioni del Natale, segnalandosi per le notevoli qualità vocali: tanto che si classificò secondo al Gaiety Theatre nell'annuale Butlin's Talent Contest, una competizione canora britannica vagamente simile al nostro Zecchino d'Oro.

All'età di dodici anni, mentre si esibiva col gruppo Teal Lewis and the Fourtunes cantando *Summertime* a un matrimonio ebraico al Connaught Rooms Holborn, grazie alla voce e alla figura attraente venne notato da un agente teatrale, il quale lo indirizzò a un provino per il musical *Oliver!* di Lionel Bart, ispirato al romanzo di Dickens *Oliver Twist*, che prevedeva l'impiego di molti bambini; Leonard ottenne il ruolo del borseggiatore Jack Dawkins detto Artful Dodger (in singolare contrasto con la sua figura, il personaggio essendo caratteristico per il naso schiacciato e la fronte piatta, ciò che lo costrinse a impegnative sedute di trucco), che portò in scena per quindici mesi. In seguito, alternandosi con un altro attore, nel 1965-66 ricoprì per tredici mesi il piccolo ruolo del secondo cantante nella commedia di William Congreve *Love for Love* prodotta dal National Theatre, con Laurence Olivier, Lynn Redgrave ed altri eccellenti interpreti: allestimento che venne portato in tournée anche a Mosca e Berlino. In quel periodo esordì davanti alla macchina da presa, nella parte di Jimmy the Dip, nell'avventuroso *The Legend of Young Dick Turpin* di James Neilson (1965), con David Weston: storia romanizzata di un criminale inglese del primo Settecento, divenuto figura molto popolare nel folklore britannico. Quell'anno

stesso, Leonard apparve anche in televisione, nelle serie *A Poor Gentleman*, *Laughter from the Whitehall* e *Disneyland*.

A questo punto della sua promettente carriera, entrò in campo Franco Zeffirelli. L'allora quarantaquattrenne regista fiorentino, dopo il felicissimo esordio in ambito internazionale col film *La bisbetica domata* (1967), tratto dall'omonima commedia di Shakespeare e interpretato dalla coppia Liz Taylor e Richard Burton, intendeva girare un nuovo film basato su un'opera del sommo drammaturgo di Stratford-upon-Avon: *Romeo e Giulietta*. Fino ad allora, la tragedia era stata trasposta cinematograficamente in almeno sette pellicole: ma in nessuna di esse i protagonisti avevano l'età dei due personaggi scespiriani; nella più famosa di esse, anzi, - quella diretta nel 1936 da George Cukor - Giulietta (Norma Shearer) aveva trentaquattro anni e Romeo (Leslie Howard)



ben quarantatré, mentre l'impetuoso amico di Romeo, Mercuzio (John Barrymore), addirittura cinquantaquattro! Zeffirelli intendeva proporre una versione della storia il più possibile moderna, ovvero fresca e veridica, più vicina alla cronaca dei fatti secondo le fonti storiche e letterarie che l'hanno tramandata: per lui, la prima operazione da compiere consisteva dunque nello svecchiamento dei protagonisti: e girando il film in lingua inglese, si preoccupò di cercare una coppia di ragazzi. Inizialmente, offrì la parte di Romeo a Paul McCartney, ma era indisponibile; sicché effettuò tre mesi di provini, visionando più di trecento candidati; quando si trovò di fronte Leonard (che gli era stato segnalato dalla scenografa e costumista Lila De Nobili) non ebbe più dubbi: trovò che aveva «un viso magnifico, gentile, dolce, melanconico, il tipo di giovane idealista che Romeo dovrebbe essere». Nondimeno, poiché Leonard sfoggiava un marcato accento *cockney*, lo mandò per alcuni mesi a «sciaccare i panni» della sua dizione presso l'ottimo attore

Anthony Nicholls. Quanto alla parte di Giulietta, dopo aver pensato ad Anjelica Huston, in un secondo provino con cinquecento candidate scelse Olivia Hussey, che nel primo aveva trovato insicura e in forte sovrappeso (durante la lavorazione del film si preoccupò che sul set non le venisse mai servita pasta). All'epoca, Leonard aveva appena compiuto diciassette anni, diplomandosi alla St. Josephs Richard of Chichester Highgate School, mentre Olivia, quindicenne, era già apparsa in due film (nel primo, *Accadde in estate* di Delmer Daves, 1965, interpretava Donna, la figlia di Lorenzo, Rossano Brazzi) e in una pièce teatrale accanto a Vanessa Redgrave. Poiché il film sarebbe stato girato in Italia, Zeffirelli li portò con sé a Roma, ospitandoli a Villa Grande, la sua nuova magnifica dimora sull'Appia Antica; le riprese si effettuarono a Gubbio, Pienza, Montagnana, Verona, e altri luoghi ancora, oltretutto a Roma stessa. Ottimamente diretti e consigliati da lui, oltre alla straordinaria fotogenia i due ragazzi mostrarono un'eccellente intesa sul set.

La prima del *Romeo and Juliet*, che si avvaleva della splendida colonna sonora composta da Nino Rota, avvenne la sera del 4 marzo 1968 all'Odeon Theatre di Londra, nell'ambito del Royal Film Performance, alla presenza della regina Elisabetta II, dei principi Filippo e Carlo, e di varie personalità dello spettacolo come gli attori Joan Collins, Danny Kaye, Roger Moore, Richard Chamberlain e molti altri ancora. Il successo del film fu travolgente: basti dire che solo negli Stati Uniti incassò in pochi mesi oltre 40 milioni di dollari; il critico Roger Ebert lo giudicò «il più eccitante mai fatto tratto da un'opera di Shakespeare». Inoltre vinse due Oscar: per la migliore fotografia e i migliori costumi; e grazie ad esso, nel 1969, Leonard e Olivia si aggiudicarono quali migliori attori debuttanti il Golden Globe e la Targa d'Oro del David di Donatello. Tra i due giovanissimi ci fu un breve flirt («Ci piacevamo follemente, o almeno, io ero follemente innamorato di lei. Ma sfortunatamente i nostri percorsi nella vita non hanno coinciso» ebbe a ricordare lui), sentimento che col tempo si trasformò in una splendida amicizia: basti dire che si abituarono a sentirsi con cadenza quasi settimanale, e complici e sorridenti, nel corso degli anni hanno concesso assieme parecchie interviste filmate. Nel 1992, quando il figlio maggiore di Olivia, Alexander Dean Martin, soggiornò a Londra, fu ospite di Leonard, il quale nove anni dopo ha collaborato con lui all'Hollywood Collectors and Celebrities Show.

Nel '69 il nostro attore diciannovenne prese parte a due film. Fu Martin nello storico *La grande strage dell'impero del Sole* (The Royal Hunt of the Sun) di Irving Lerner, accanto Robert Shaw e Christopher Plummer: il racconto della cruenta conquista del Perù da parte del conquistador

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Francisco Pizarro. E tornò protagonista vestendo i panni del giovane Giacomo Casanova nel biografico *Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova, veneziano* di Luigi Comencini, con Maria Grazia Buccella, Lionel Stander, Raul Grassilli, Senta Berger, Tina Aumont e Silvia Dionisio. Giocato molto sul fascino fisico e sulla freschezza d'interprete di Leonard, con poche inevitabili concessioni all'erotismo, la pellicola è un divertito e accuratissimo ritratto della società veneziana di metà Settecento, realizzato con grande finezza e splendida resa d'immagini: non si tratta dunque di un Comencini così «minore» come certa critica si è premurata di scrivere. Dopo questa performance in chiave scopertamente divistica, Leonard tornò davanti alla macchina da presa per la deliziosa commedia romantica *Il ragazzo e la quarantenne* (Say Hello to Yesterday, '71) di Alvin Rakoff, con Jean Simmons [vedine la scheda di Federico La Longa sul n° 82 di *Diari di Cineclub*, marzo 2020, pp. 21-22], fornendo una delle sue più persuasive prove d'interprete. Ambientata a Londra, essa narra la cronaca del breve incontro sentimentale e sessuale tra una matura bella signora della *high society* e un affascinante ragazzo della periferia operaia, il quale, festeggiando quel giorno il proprio compleanno, bigliellona per le vie del centro in cerca di avventure erotiche.

In quel 1971 il ventunenne Leonard impalmava la ventiseienne modella statunitense Catherine Hellen (Cathee) Dahmen, dalla quale il 7 gennaio dell'anno seguente ebbe la figlia Sarah Beth. Il suo film successivo, che lo vide ancora protagonista, fu la commedia d'avventura *Le eccitanti guerre di Adeline* (À la guerre comme à la guerre, '72) di Bernard Borderie: dov'egli, l'ufficiale degli ussari Franz Keller, innamorato di Sissi (Simone Rethel), figlia del generale von Klapwitz (Helmut Schneider), approfitta dello scoppio della prima guerra mondiale per cercare di elevarsi socialmente così da poter legittimamente aspirare alla sua mano. Nel 1973 Leonard tornò a lavorare per la televisione, apparendo nella serie *Love Story*, come protagonista nel film-musical *Smike!* ispirato dal romanzo *Nicholas Nickleby* di Dickens, e nel film tv *Frankenstein: The True Story*, di Jack Smight, dove interpretò Victor Frankenstein (e, in una breve scena, il poeta Percy Bisshe Shelley), in un cast prestigiosissimo che includeva Jane Seymour, David McCallum, James Mason, Michael Sarrazin, Michael Wilding, Ralph Richardson, John Gielgud e Agnes Moorehead. Con *Rachel's Man* di Moshé Mizrahi (1975), la storia biblica di Rachele (Michal Bat-Adam), in cui impersonò un barbuto Giacobbe, egli ritenne d'aver concluso la sua carriera nel cinema. Da allora infatti si dedicò soprattutto

all'attività teatrale, sia come attore che come scrittore e produttore. Tra il 27 novembre 1978 e il 17 gennaio '79 interpretò il Faraone nel musical di Andrew Lloyd Webber *Joseph and*

riera nel mondo della canzone.

Nel 1977 divorziò dalla moglie Cathee e intraprese una relazione con la scenografa teatrale Valerie Marion Tobin, che nell'ottobre '79 gli diede la figlia Charlotte Alexandre. Valerie sposò nell'82 William Warren Westenra, e la figlia ne assunse il cognome. A quanto lei stessa ebbe a dichiarare, Charlotte Westenra, che è oggi una bravissima regista teatrale, conobbe il suo padre biologico soltanto all'età di dodici anni.

Per tre stagioni, tra il 1990 e il '93, ha prestato la voce ad Urpogor, lo scienziato che capeggia gli Urpney nella serie animata per bambini della tv britannica *The Dreamstone*, trasmessa anche in Italia col titolo *La pietra dei sogni*. Nel 1995, quarantacinquenne, Leonard ha sposato la quarantaduenne Lynn Michelle Beth Mandell Presser, regista teatrale, con la quale viveva da tempo e dirigeva una compagnia assicurativa, la Leocor Limited, risiedendo dove abita tuttora, allo Steele's Village di Haverstock Hill, nella parte settentrionale di Londra.

Nel 2014 ebbe il dolore di perdere la figlia Sarah Beth, spentasi a Nashville appena quarantaduenne a causa di un tumore cervicale. In quei mesi cupi, quando all'età di sessantaquattro anni come attore aveva ormai da tempo tirato i remi in barca, a persuaderlo a riapparire davanti alla macchina da presa fu la sua grande amica Olivia, che gli chiese d'interpretare la parte di suo marito, Mr. Coulson, nel thriller psicologico *Social Suicide* (2015) di Bruce Webb, del quale era protagonista sua figlia India Easley: guarda caso, una rivisitazione in chiave contemporanea dello scespiriano *Romeo e Giulietta*, in cui lei e Leonard rivestivano i panni dei genitori della moderna Giulietta Capuleti. In tal modo, dopo quarantasei anni essi si sono ritrovati assieme sul set. Il 30 dicembre 2022 Leonard e Olivia hanno intrapreso un'azione legale congiunta presso la Corte Superiore della contea di Los Angeles contro la Paramount Pictures - casa coproduttrice e distributrice del *Romeo e Giulietta* di Zeffirelli (mancato nel 2019), che per esso incassò oltre 500 milioni di dollari - per frode e abusi sessuali verificatisi durante le riprese del film: sostenendo

che all'epoca, entrambi minori, nelle scene di nudo vennero filmati a loro insaputa e contro la loro volontà. Il caso è stato archiviato il 25 maggio 2023 per l'assenza dei requisiti richiesti. Resta il fatto paradossale che nel 1968, all'epoca dell'uscita del film, Olivia non poté recarsi al cinema a vederlo proprio per la presenza di scene di nudo: tanto che ebbe a chiedersi come fosse possibile non poter vedere quel che osservava di sé «ogni giorno guardandosi allo specchio».

Virgilio Zanolla



Leonard Whiting e Olivia Hussey (*Romeo e Giulietta*, 1968, di Franco Zeffirelli)



Leonard Whiting e Senta Berger (*Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova, veneziano*, 1971, di Luigi Comencini)



Leonard Whiting e Olivia Hussey (2018)

the Amazing TV Technicolor Draemcoat, rappresentato con eccezionale successo al Westminster Theatre nella capitale inglese. Incise anche vari motivi come solista, tra cui *The Raven* (dall'albo del The Alan Parsons Project *Tales of Mystery and Imagination - Edgar Allan Poe*), *What Is A Youth*, che è la sigla del *Romeo and Juliet* con la musica di Rota, quella di *Say Hello to Yesterday* con la musica di Riz Ortolani, *You Don't Know Me*, *Heaven in Your Eyes*, e altri ancora: ed è un vero peccato che con la sua bellissima voce non abbia intrapreso una seria car-

Una sfida al freddo per la nascita di Frankenstein



Maria Rosaria Perilli

L'eruzione del 1815 del vulcano Tambora, situato nell'isola di Sumbawa (Indonesia) e rimasto quiescente per un migliaio d'anni, è considerata una delle maggiori eruzioni vulcaniche dell'intero Olocene, cioè gli ultimi 10.000 anni, forse addirittura la più grande avvenuta in tempi storici. Pensate, prima di questo evento l'edificio vulcanico raggiungeva i 4300 metri d'altezza ma la grande eruzione lo ha quasi dimezzato: oggi raggiunge una quota di 2850 metri. Una tragedia nel vero senso della parola, circa 10.000 morti sul momento e almeno altri 50.000 nei mesi successivi perché l'eruzione provocò carestie, fame ed epidemie in tutto l'arcipelago. E non solo. Il mondo intero venne interessato in quanto il Tambora introdusse nell'atmosfera una quantità enorme di gas e cenere vulcanica che progressivamente si accumulò nel cielo attenuando la luce solare. Si spostò lentamente, però, questa cenere, per cui nell'emisfero occidentale, cioè dove viviamo noi, l'impatto arrivò solo l'anno successivo, 1816, per questa ragione ricordato come "l'anno senza estate". Avvenne allora l'ultima grande carestia per l'Europa e l'America settentrionale, dove addirittura nevicò a giugno, ci furono gelate notturne in luglio e in agosto, e fra i Paesi europei l'Italia fu proprio quella più colpita: pioggia e nevischio sulle Alpi con evidenti conseguenze sull'intera penisola, dove si battevano i denti. Ma cosa c'entra questo con Frankenstein? C'entra, anzi, è la ragione determinante. Ebbene sì, durante il burrascoso giugno 1816 l'irrequieto poeta Percy B. Shelley e la futura consorte – in quel momento amante – Mary Wollstonecraft Godwin, di passaggio in Svizzera durante una delle loro fughe d'amore, avevano preso dimora nei pressi di Villa Diodati, alloggio di Lord Byron, sul lago di Ginevra. In compagnia del medico e scrittore John Polidori e della sorellastra di Mary, Claire, il gruppo di intellettuali amava qui intrattenersi durante le lunghe e piovose nottate leggendo ad alta voce e scorrendo di storie di fantasmi tradotte in francese dal tedesco. Certo non era l'anno giusto per fare le vacanze in Svizzera, già fredda di suo, i libri da leggere finirono e le storie di fantasmi a un certo punto si potevano anche scrivere, fu la considerazione del gruppo, in modo da passare il tempo e movimentare le serate, in fondo erano tutti letterati, poeti. E non semplicemente scriverli, propose Lord Byron, piuttosto fare una gara per eleggere colui (o colei) capace di creare il più bello e bizzarro. Per Lord Byron e Percy Shelley il risultato della sfida letteraria non fu esaltante, John Polidori presentò "Il vampiro", discreto racconto breve incompiuto che uscirà qualche anno dopo, diventando – come si evince dal titolo – precursore

di un filone horror di buon successo, mentre Mary Shelley la prese molto seriamente e fra tuoni e grandine, con le candele accese già da mezzogiorno, la sua penna ideò, seppur in forma abbozzata, niente meno che il sinistro scienziato Dottor Frankenstein, il quale usando dei cadaveri fabbricava un mostro e con l'elettricità dei fulmini gli dava la vita. Leggenda vuole fosse frutto di un incubo, comunque importanti sono più che altro i temi fondamentali, quali nascita e morte, scienza ed etica. *Frankenstein o il Prometeo moderno* vide la luce nel 1818, però fu pubblicato in forma anonima e la dedica al padre dell'allora ventunenne Mary, il filosofo illuminista William Godwin, portò a una conclusione errata. Il romanzo, infatti, venne inizialmente attribuito al più famoso discepolo di Godwin, Percy B. Shelley in persona, per giunta anche autore della prefazione. Solo sulla seconda edizione – completamente riscritta dall'autrice nella versione giunta fino a noi – del 1831 si leggerà la firma della Shelley. E, inserito nella lunga e dettagliata prefazione di questa seconda edizione, il suo racconto delle tempestose giornate grazie alle quali è nato un mito della letteratura di tutti i tempi, un libro rivoluzionario, considerato "il primo vero e proprio romanzo di fantascienza" anche se, visti i temi trattati – quali chimica e galvanismo, tanto per dirne due – pare che fosse inizialmente interpretato come testo a carattere scientifico. In realtà, un sorta di Dottor Frankenstein è esistito per davvero. Si tratta del fisico italiano Giovanni Aldini (Bologna, 1762 – Milano, 1834), nipote di Luigi Galvani e appassionato allo studio degli effetti dell'elettricità sui cadaveri allo scopo di riportarli in vita. Ma a differenza dello scienziato concepito dalla Shelley, dei suoi esperimenti Galvani non faceva altro che vantarsi e i cadaveri gli garbavano interi. Gli esperimenti del Dottor Frankenstein sono riconducibili anche a quelli condotti da Erasmus Darwin nel XVIII secolo, il quale, coniugando (pure lui!) pezzi di cadaveri, affermava di essere riuscito a rianimare la materia morta. Però pare che a ispirare Mary Shelley sia stato invece suo marito, e a guardar bene possiamo infatti

trovare un paio di somiglianze: Percy B. Shelley utilizzava come pseudonimo il nome Victor ed era appassionato di scienza, con le strumentazioni chimiche ed elettriche per hobby. Comunque, il personaggio Frankenstein è inquietante, e in tema purtroppo sulla tragica e prematura morte degli altri tre partecipanti alla sfida letteraria: l'8 luglio 1822, a meno di un mese dal suo trentesimo compleanno, Percy B. Shelley annegò al largo di La Spezia durante un temporale abbattutosi sulla barca che lo stava riportando a Lerici. Il cadavere fu ritrovato giorni dopo nei pressi di Viareggio. Lord Byron si spense a trentasei anni a causa di una febbre reumatica, forse meningite, che lo colpì mentre si trovava in Grecia, a Missolonghi, dove si era recato per sostenere la causa filoellenica contro l'invasione turca e dove il suo cuore venne seppellito. Il medico personale di Byron, dottor John Polidori, una volta concluso il lavoro con il Lord tentò la carriera ecclesiastica, ma fu proprio quella che venne ritenuta la sua scandalosa condotta letteraria a causarne il netto rifiuto. Lui ci rimase malissimo, cadde in depressione, e morì a neanche ventisei anni per cause misteriose, probabilmente suicidio. Naturalmente Frankenstein è diventato ancor più popolare con le tante trasposizioni cinematografiche – di grande successo quella del 1931 con la regia di James Whale – ma nessuna entrata nell'elenco dei migliori film della storia del cinema come invece è successo alla mitica commedia del 1974 *Frankenstein Junior*, diretta da Mel Brooks, con un grandissimo Gene Wilder (anche autore della sceneggiatu-



"Frankenstein Junior" (1974) di Mel Brooks



"Frankenstein" (1931) di James Whale

ra) nella parte del Dottor Frederick Von Frankenstein, Marty Feldman nelle vesti di Igor e Peter Boyle in quelle della Creatura (o Mostro che dir si voglia). Un'idea originale e diversa venuta in merito a un romanzo anch'esso originale e diverso, a un personaggio nato "grazie" a un vulcano, a uno straordinario freddo estivo e a una sfida fra letterati. Vinta, chiaramente, da una donna.

Maria Rosaria Perilli

Gli anni in tasca (1976) di François Truffaut

I bambini hanno un angelo custode



Demetrio Nunnari

Thiers; mattina presto. Una frotta chiasosa di scolari ruzzola giù per le scalette e i vicoli scoscesi del paesello. E i giubbini, le tracolle, il vivo argento delle voci sono note di colore in quel luogo altrimenti sonnacchioso.

In classe, col maestro Richet (Jean-François

Stèvenin), ciascuno racconta la sua storia, e la lezione mano a mano prende vita. La signorina Petit è più severa e intransigente, e bada solo ai contenuti. Peccato, perché quel gruppo è un mondo a sé, e tutto ancora da scoprire. C'è Patrick, che non è una cima, ma vive col padre invalido di cui si prende cura. Il ragazzo ha una cotta segreta per la madre d'un compagno, parrucchiera del quartiere. Il servizievole Richard, poi, riporta spesso a casa Grégory, figliolotto d'una ragazza madre, inquilina del suo palazzo. Ci sono anche Sylvie la capricciosa e Bruno, finto svegliato che conosce a memoria Molière. E c'è pure Julien, il nuovo alunno; uno zingaro già grandicello e indietro col programma. Quelli tra l'infanzia e la prima adolescenza sono gli anni *di corsa*, vissuti intensamente fra attesa e disinganno, timore e desiderio, gioia e dolore. Scorrono così le loro esistenze, talvolta increspate da piccoli drammi quotidiani, e talaltra da strazianti tragedie. Il piccolo Grégory, rimasto per poco incustodito, vola dal balcone restando illeso per un soffio. Una folta siepe ne attutisce la caduta. I bambini, si sa, hanno un angelo custode. Sylvie, invece, vuol portare al ristorante una pochette tutta bisunta. Qualsiasi genitore minaccerebbe di lasciarla sola a casa, ma i suoi lo fanno per davvero. La bambina urla dal poggiolo a tutto il vicinato, che riesce a rifornirla di cibarie. Intanto, nel cortile della scuola girano, fra le risa e gl'imbarazzi, le prime barzellette sconce: malia del proibito. Dal cartolaio i fratelli De Luca cercano di far soldi vendendo qualche libro, mentre il lesto Julien arraffa un costoso compasso. Purtroppo, è avvezzo a questo e altro. Patrick, fatti i compiti assieme a Laurent, rimane a cena dall'amico, e gli par di sognare davanti al sorriso della bella mamma di lui. Giorni dopo, la omaggia di un mazzo di rose, ma lei, che non immagina, si raccomanda che ringrazi il papà per il gesto gentile. E gli si spezza il cuore. Si consola, dunque, andando al cinema con Bruno e due ragazze. Ma in sala, senza perder tempo, il dritto amico si butta con entrambe, mentre lui, imbarazzato, vorrebbe sprofondare. A scuola, per la visita medica, Julien – sdrucito come al solito – si rifiuta invano di togliersi i vestiti. Scoppia il putiferio. Un'infermiera si precipita dal preside, e questi avvisa i poliziotti. Sul corpo martoriato del ragazzo ci son lividi, lesioni, bruciate e segni

di percorse d'ogni tipo. Adesso, con la madre e la nonna in manette, Julien è affidato a una casa-famiglia. Con la maggiore età sarà di nuovo libero. Da qui, l'accorato discorso del Richet alla classe. Un adulto infelice può ancora ricominciare; un bambino, no. Non può ribellarsi, né inficiare l'autorità di chi cagiona la sua sofferenza. Non ne ha gli strumenti, e finisce col sentirsi in colpa. Nell'era del capitalismo diffuso, da forma della dipendenza economica qual è, la "paghetta" (dal titolo originale del film) si muta in vera soggezione psicologica. E senza diritti, non essendo elettore, l'adolescente sopravvive ad una lunga, agonizzante prigionia. Finito l'anno scolastico, poi, Patrick va in colonia estiva. Conosce qui Martine, e a lei dà il primo bacio. Nel film, abilmente celato dentro un notiziario, un nome - "Doinel" - suona come rimando manifesto al ciclo che esorcizza sullo schermo l'inquietudine giovinezza di Truffaut. I madidi e foschi umori parigini de *I 400 colpi*, tuttavia, cedono qui il passo ai colori pastello d'una graziosa cittadina, mutato nel frattempo il punto di vista. Concepito inizialmente come raccolta di racconti - che la scrittura è una fra le molte risorse del regista -, *Gli anni in tasca* si traduce col tempo nella sceneggiatura di un nuovo film. Non volendo ricorrere però ad una forma a episodi, il Maestro s'ingegna d'intrecciare le vicende personali di un gruppo di ragazzi, guadagnandone così una struttura polifonica mirabile. Assieme a quelle traversie, Truffaut declina, l'uno dopo l'altro, i tratti salienti della sua poetica e del suo pensiero critico. La giustapposizione fra il maestro Richet e la collega Petit, ad esempio, racconta del passaggio, ancora incerto, da una scuola tradizionale e nozionistica, che poco o nulla concede all'identità del discente, ad una più aperta ed inclusiva,



dove accanto all'acquisizione di abilità e di conoscenze vi sia spazio per la scoperta e l'esercizio attivo dell'affettività. Verso l'integrazione sociale si muove difatti l'istituto che accoglie lo sfortunato Julien. E per Truffaut, studente irrequieto e oppositivo, il dettaglio non è affatto marginale. C'è poi il cinematografico, per i ragazzi "oscuro" luogo dell'eros - con garbo, s'intende - e dell'onirica evasione quotidiana. Sull'epilogo, anche una stoccata alla *governance* politica, in un appello francamente surreale per degli scolaretti. Non avendo i bambini diritto di voto, nessun partito si occuperà di loro; non vi è la convenienza. È dunque necessario che si preparino ad esser forti - non "duri", ch'è altra cosa - per poi lottare e prendersi quel che loro spetta quando il tempo verrà. In tutto questo, la macchina da presa ha movimenti rapidi e, semmai serve indugiare, si posa su dettagli evocativi di oggetti inanimati, ma non sulla persona. Così, il primo piano del volto deluso di Patrick, dinanzi alla signora che non coglie la dolcezza del suo dono, dura il tempo di pochi fotogrammi. Il linguaggio che ne segue è asciutto e diretto, documentaristico, e sfronda la realtà dalle convenzioni che sovente nel cinema ne deformano i contorni. La fanciullezza, qui per nulla idealizzata, è perciò dipinta anche negli aspetti suoi più crudi o perniciosi. La cocciuta ostinazione di Sylvie, ad esempio, che non cede alle suppliche di mamma e papà, che ha inteso esser troppo deboli. A casa è lei che comanda. Neppure la triste sorte di Julien sfugge a questo imperativo: i ragazzi paiono felici poiché son sempre sorridenti. Ma non un raggio di sole si è posato sul suo viso, e nessuno - neanche chi poteva - se n'è accorto.

Demetrio Nunnari

Beetlejuice Beetlejuice (2024)



Leonardo Capuzzi

Beetlejuice Beetlejuice rappresenta un ritorno alle origini da parte del regista di Bubank, il nostro veneratissimo Tim Burton. Questo progetto è nato dopo un decennio di gestazioni e ripensamenti sulla sua effettiva realizzazione. Burton e Michael Keaton si sono incontrati numerose volte per discuterne. Winona Ryder, senza che il proprio agente ne fosse a conoscenza si vedeva in segreto con il regista per costruire al meglio il personaggio di Lydia dopo 36 anni dal film dell'88, per fare in modo che non risultasse ridicolo. Questo seguito potrebbe risultare una pura operazione nostalgica, in una cinematografia colma di remake, film su personaggi che hanno concluso il loro viaggio e la loro evoluzione. Un esempio lampante sono i film Marvel e DC, il cui universo è ormai sull'orlo della saturazione. Come già detto, questo film vede il ritorno di Tim Burton dietro la macchina da presa dopo 5 anni di inattività, l'ultimo fu *Dumbo* del 2019. Ciononostante in questi ultimi anni ha creato, prodotto e diretto la serie tv Netflix Wednesday con una delle sue giovani muse, Jenna Ortega che ha anche preso parte a quest'ultima pellicola. Grazie al progetto sulla figlia della famiglia più stramba della storia, Burton ha ritrovato la creatività di una volta, che secondo pubblico e critica iniziava a mancare nelle ultime produzioni del regista. In un'epoca in cui i film vengono realizzati prevalentemente attraverso la tecnica della CGI (Computer Generated Imagery) che in molti casi può risultare finta, Burton da artigiano quale è chiede che la maggior parte delle scenografie venga creata completamente a mano, dando risalto al lavoro delle persone che collaborano con lui. Alla veneranda età di 66 anni, il regista di *Batman* dimostra di non aver perso il suo tocco particolare. I personaggi creati da Burton risultano perfettamente al passo con i tempi sia a livello estetico che dal punto di vista del carattere e della personalità. Soprattutto il personaggio di Beetlejuice interpretato da Michael Keaton nonostante quintali di makeup prostetico è sempre in forma smagliante e sembra che i 36 anni non siano mai passati. La sceneggiatura di *Beetlejuice Beetlejuice* di Alfred Gough e Miles Millar, è perfettamente contestualizzata nel black humour del film. La trama è molto semplice ma assolutamente coinvolgente e aggiunge spunti

importanti alle vicende e caratterizzazioni dei personaggi del film precedente tra i quali il protagonista. All'interno della pellicola sono presenti vari omaggi a registi del cinema italiano, come Mario Bava, Dario Argento e Lucio Fulci di cui Burton è da sempre un grande ammiratore. Una delle pellicole omaggiate è proprio *La Maschera del Demonio* del 1964 di Bava. Il richiamo al maestro italiano, Burton lo esprime attraverso uno stile registico e fotografico di tipo espressionista, facendo prevalere il bianco e nero. Riguardo Fulci e Argento, l'autore li inserisce attraverso delle sequenze splatter anche molto inquietanti. Soprattutto Fulci tra gli anni 70/80 si è contraddistinto per il suo stile crudo e realistico, che gli permetteva anche con un budget limitatissimo di far esplodere tutta la sua follia visiva. Tornando a *Beetlejuice 2*, la soundtrack è stata realizzata dal collega e amico di una vita Danny Elfman, il quale riprende gli stessi temi che aveva scritto quasi quarant'anni prima, ria-

i titoli di testa che scorrono sopra il modellino, (che nel sequel è proprio la città protagonista dove si svolge la storia, ovvero Winter River). Michael Keaton è sempre istrionico nel ruolo principale e rispetto al primo film ha molto più screen timing. Nonostante il primo film fosse autoconclusivo dal punto di vista della trama, Burton desiderava tornare a divertirsi con i suoi magnifici personaggi, senza, però, avere le case di produzione come avvoltoi sulla propria testa. È facile notare quanto questo progetto fosse una creatura che solo il regista di Bubank avrebbe potuto realizzare. A livello temporale è stata fatta una scelta coraggiosa: per i personaggi sono passati 36 anni mentre l'ambientazione sembra quella degli anni '80. Così come lo stile registico e scenografico. Anche la fotografia rimanda a quel periodo specifico con le macchie di pellicola e la grana. Essendo un omaggio ai grandi maestri anni '80 questa scelta è chiaramente voluta. Il personaggio di Astrid interpretato da Jenna Or-



tega, si presenta come la classica ragazza ribelle che vuole sfuggire al soffocante istinto materno. A livello di caratterizzazione, l'attrice riesce in poche scene a portare sullo schermo un personaggio tanto complesso quanto affascinante. Delia, interpretata da Catherine O'Hara, è sempre la stessa matrigna insopportabile del primo film ma ha comunque dei lati del carattere più morbidi rispetto a come la ricordavamo. Ciononostante rimane un personaggio volutamente sopra le righe ed incredibilmente esilarante. Willem Dafoe interpreta Wolf Jackson, (un attore di polizieschi che si ritrova nell'aldilà per una ragione non meglio specificata) e riesce con la sua immensa bravura e presenza scenica a risultare estremamente divertente. Nonostante compaia poco è un personaggio che non si dimenticherà facilmente. Monica Bellucci, l'attuale compagna di Burton, interpreta la diabolica Delores. L'attrice italiana ha poche battute ma riesce comunque ad essere convincente. A completare il tutto il cameo di Danny DeVito, amico di lunga data di Burton, con il quale ha collaborato negli anni 90 in *Batman Il Ritorno* e in *Dumbo* nel 2019.

Beetlejuice Beetlejuice è un film estremamente divertente, coraggioso nelle scelte registiche e che comunque soddisfa tutte le aspettative di tanti anni di attesa dei fan della prima pellicola e del regista di culto. Merita sicuramente di essere visto e rivisto. Non resta che attendere il prossimo lavoro di questo folle e visionario autore!

Leonardo Capuzzi

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'Unità - Sabato 14 ottobre 1961

Accattone bloccato in censura

Le ire degli oscurantisti contro il film di Pasolini. La presentazione a Roma dell'«opera prima» del regista-scrittore bruscamente rinviata, mentre dai giornali scompaiono gli annunci pubblicitari - I burocrati ministeriali mettono in discussione l'intera pellicola, non limitandosi a richieste di tagli parziali - Le traversie di *Allarmi, siam fascisti* e del film su *Giuliano*



Mino Argentieri

Accattone. Il film diretto dallo scrittore Pier Paolo Pasolini, è incappato nelle maglie della censura. Da parecchi giorni, i quotidiani della capitale ne avevano annunciato l'imminente presentazione in una sala cinematografica del centro, ma all'ultimo momento noleggiatori ed esercenti sono stati costretti a cambiare programma. La pubblicità relativa al film è scomparsa, «*Accattone*» è stato sostituito, sullo schermo del - Metropolitan -, dal film americano *Il giardino della violenza*.

Sapendo di quale pasta sono fatti i censori democristiani, era da prevedere quel che è accaduto. Le prime avvisaglie di una sorda ostilità nei confronti dell'opera prima di Pasolini regista le avevamo registrate a Venezia, allorché, succubi delle pressioni esercitate, dal ministero dello Spettacolo, gli organizzatori della Mostra tentarono dapprima d'ignorare *Accattone*, per ammetterlo poi, in extremis, alla - Sezione informativa -. Sempre a Venezia avvertimmo le prime manifestazioni di intolleranze, provenienti dall'organo della Curia bolognese, che non si limitò a stroncare l'opera di Pasolini, ma si distinse segnalando alla censura un film da colpire drasticamente.

A distanza di oltre un mese da quegli avvenimenti, *Accattone* giace negli uffici della Ferratella e, a giudicare dalle voci che corrono nell'ambiente cinematografico, questa volta le obiezioni dei censori non riguarderebbero qualche brano della pellicola, bensì il contenuto del film nel suo insieme. Sembra che siano intercorse telefonate fra il sottosegretario Helfer e Pasolini, al fine di giungere a un chiarimento tra le parti, ma l'esito del tentativo deve essere stato inconcludente se si è deciso di rinviare il - lancio - di *Accattone* a data da stabilirsi. Non occorrono particolari doti di perspicacia per intuire quel che turba i burocrati ministeriali.

Pasolini, ai loro occhi, si è macchiato di una colpa imperdonabile, rappresentando in un racconto cinematografico, esente da compiacimenti morbosi e da pretesti spettacolari, il mondo delle borgate romane. La miseria, la fame, la disperazione di un'umanità che, abbandonata e sé stessa, vive ai limiti del consorzio civile, sono i temi che ricorrono e s'intersecano nel film di Pasolini; sono gli argomenti - tabù - che spaventano i benpensanti. E tanto più spaventano in quanto *Accattone*, affrontando una materia non edificante, programmaticamente rinuncia a un moralismo farisaico.

Sui valori artistici e civili di *Accattone* si è pronunciata pressoché all'unanimità inequivocabilmente la critica, il cui giudizio ha ricevuto un'autorevole

censura in Italia agisce al di fuori del dettato legislativo e si attiene a regole affatto singolari, originate da bassi calcoli politici. In base a questa prassi, la raffigurazione della povertà, dei conflitti sociali e dell'ingiustizia costituisce un reato, di fronte al quale non si è disposti a transigere. Magari si chiude un occhio dinanzi a un filmetto comico lascivo; si lascia passare qualche spogliarello la cui allusività sconfinata nella pornografia; ma si diventa improvvisamente severi non appena un film contraddice le menzogne codificate dal regime clericale. Così è avvenuto per *Anatomia di un dittatore*, così sta arrivando per *All'armi siam fascisti*, che stenta a ottenere il visto di circolazione; e così avverrà senza dubbio per *Sicilia 1913-1961 (Il bandito Salvatore Giuliano)* di Francesco Rosi, che ha incontrato ostacoli addirittura nella fase precedente l'inizio delle riprese. *Accattone* rientra in questa arbitraria casistica censoria, avendo l'unico torto — assai grave, evidentemente, nell'Italia del - miracolo - di richiamare l'attenzione su una realtà che i governanti preferirebbero tenere nascosta. Il tipico meccanismo dell'ipocrisia è scattato nuovamente: mentre si fa poco o nulla per cancellare certe piaghe che si annidano nel cuore della società, si vorrebbe impedirne la denuncia, cioè un atto il quale, implicando la presa di coscienza d'un determinato fenomeno, contribuisce alla ricerca di una soluzione positiva. Affermando ciò, è ovvio, abbiamo la consapevolezza di non scoprire niente di nuovo: da almeno un decennio, la censura c'impone una polemica dai motivi ricorrenti. Ma noi non ci stancheremo mai di protestare contro gli abusi del potere esecutivo e di invitare l'opinione pubblica a impedire che le assurde pretese degli oscurantisti prevalgano. Le vicende di *Accattone* ci richiamano, anzi, alla necessità di una maggiore vigilanza e di una ferma opposizione, che vedano riuniti, nella difesa di un film artisticamente compiuto, tutti i settori della cultura.

Mino Argentieri



conferma da alcuni fra i più importanti e qualificati scrittori italiani che, a Venezia, in un pubblico dibattito, hanno discusso del film.

Il problema, come al solito, va però esaminato da un altro angolo visuale. Da svariati anni, la

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'Unità - Domenica 16 maggio 1954

La Mostra di Dalí. Dall'Aurora al tramonto



Umberto Barbaro

«Anche lei, caro amico è venuto ad ammirare il Casino Borghese?» rispose sorridendo al mio saluto il Collezionista.

Il giardino pensile era profumato e fresco e qua e là, a gruppetti e a capannelli, discutevano i visitatori della Mo-

stra di Salvador Dalí.

«Lei dice Borghese e non Rospigliosi per dare una maligna eccezione sia al sostantivo che all'aggettivo. E pensare che io speravo che mi avrebbe fatto da cicerone!».

Sette o otto poeti spagnoli uscivano dal padiglione: Dal punto di vista teologico la sua simbologia è ineccepibile disse uno di loro. «E poi è così legato alla nostra tradizione!» incalzò un

altro; e passarono rapidamente in una folata svolazzante di nero, come uno stormo di pipistrelli, come un vol de scorbati secondo la similitudine del Porta.

«Cicerone? Nel suo *Cicerone* il Burckhardt, che sia il Burckhardt, definisce quell'altra boiata che sta dipinta sul soffitto, l'Aurora no? l'opera più perfetta degli ultimi due secoli. L'ha smammata

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

grossa: e che va cercando ciceroni! E non dica che sono maligno. Non potrebbe dirlo nemmeno se io, invece di *borghese*, avessi detto nazionale. E sarebbe nel mio diritto, caro mio. Se oggi a Roma, sotto il patronato della Pubblica Istruzione, in questo posto illusivo, all'ombra dei baffi dell'Autore, coll'intervento delle autorità ecclesiastiche e di quelle civili, nonché del fiore dell'intelligenza e dell'aristocrazia romana, e per di più di una eletta rappresentanza di ospiti americani e stranieri in genere, si ha la ventura di assistere a una mostra che s'apre con un pannello di illustrazioni per la *Divina Commedia*, che sta per essere edita dal Poligrafico dello Stato. Si rende conto di ciò che significa tutto questo?».

«Probabilmente, risposi con umiltà, significa che la preziosa edizione sarà pagata coi soldi del contribuente».

Una zaffata di caldo sciocco ci portò la voce chiochia di un illustre e vecchio poeta che, poco discosto da noi, citava Leopardi ad una giovinetta pallida che s'accendeva una Morris.

«Sciocokunst in Rom» Faceva lo spiritoso alle nostre spalle uno sbarbatello con altri allievi del prof. Lionello Venturi.

«Contribuenti? Ora è lei che fa dello spirito e della malignità fuori posto. Certo che pagheranno i contribuenti, non è questione. Ma chi parla di tasse di fronte a manifestazioni d'arte e di cultura? Nazionale, dico, di cultura nazionale. Questa unanimità di consensi ci permette, vede, di fare il punto sulla cultura ufficiale italiana. E lei parla di tasse?»

«No, no... non sugnu persuasu... parrinaro si fici, parrinaro...».

«Macché parrinaro d'Egitto! Questo, mi creda signor Barone, è un colpo mortale all'autorità della Chiesa. È volontario, signor Barone, senta a suo fratello... volontario. Si ricorda quando la Massoneria di Piazza del Gesù».

«Come dire? — si volgeva verso l'interno del padiglione una bella signora vestita di un modellino semplice en piqué mid dabeille e con un colletto alla marinara — Stupendo! Suggestivo... Io sono ancora tutta rimescolata...».

«Andiamo a bere qualcosa» suggerì lo sperlungone che l'accompagnava.

«No, no... non è affatto abilità artigiana — diceva Carlo Levi passando dinanzi a noi col suo largo sorriso — abilità artigiana è quelli dell'operaio che ha messo le lampadine dietro ai quadri per farli sembrar luminosi. Ma la luce...».

«Anche lei contro la signora Luce — fraintendeva qualcuno sopraggiungendo. Che c'entra la signora Luce? E poi mi dica lei se i feriali degli antichi romani...».

«Io vorrei che non ci fossero né bastonati né bastonatori».

«Lei è venuto tardi, continuava il mio interlocutore, e i pezzi più grossi non li ha visti. Qui, naturalmente, si viene a vedere il pubblico e non le opere, ci mancherebbe altro... Dunque c'era, per esempio, il Presidente della Camera, l'on. Gronchi: e spiegava che, in un'epoca in cui la scienza è arrivata dove è arrivata oggi, è

logico che un'artista si ispiri ad essa. Alludeva, non so, alla *Disintegrazione mistica* oppure alla *Disintegrazione del Rinoceronte*. Però mi pare che avesse l'aria un po' seccata e poco convinta. E non le nascondo che da domenica scorsa, io comincio a temere per lui... voglio dire, mi pare che stia mettendosi fuori dai ranghi della Civiltà Occidentale...». Il Collezionista sospirò, si tolse il cappello a lobbia con un largo gesto ed un inchino preistorico all'indirizzo di una signora inguainata in un abito nero che gli rispose un amichevole "By!" con un sorriso Durbans alla clorofilla.

«Si potrebbe — dicevano quelli appoggiati alla balaustrata — invitarlo al Film Club e proiet-

ta da gioielli».

«Quelli ti fanno gola!».

«Me li saluta lei i gioielli! Non sono neanche barbarici. Sono stupidi. Quell'occhio, per carità! E quel cuore d'oro colla finestrella e i rubini che si muovono per dare l'effetto delle pulsazioni! Ci vuol tanto a capire che dietro c'è un meccanismo di orologeria. Queste sono trovate calcolatissime, altro che manifestazioni dell'incoscio...».

Una voce maschile:

«Stupendo quello scorcio del Cristo seicentesco. Come visto dall'areoplano».

«Un solo aggettivo: *controriformistico*; è tutto. Perciò sta bene qui dentro. Con Guido Reni, il Domenichino, il Guercino. Anche loro dipingevano estasi di santi e quadri erotici...».

«Seicentesco... seicentesco... Magari Dio volesse... Ma quelli ci sapevano fare...».

«Ah perché? Questo non ci sa fare?».

«Figlio bello, l'arte di produrre effetti sullo spettatore... Oggi un artista è come un agente di pubblicità... ed io non ti nascondo che è più difficile essere un buon esperto di pubblicità che un buon pittore. Guarda Orlando per esempio...».

Altro gruppo.

«Per questo s'è scomodato il Ministro della Pubblica Istruzione. Forse perché lui è un fisiologo».

«Questi mi sembrano quei musei degli orrori che in provincia mostrano gli effetti delle malattie veneree e che so io...».

«Ti dico io che è un seguace di Pavlov. Per questo tiene a patrocinio queste mostre. Per condizionare i nostri riflessi».

«Meraviglioso, meraviglioso, bisogna che mi faccia fare una tessera per tornarci per molti giorni di seguito».

Ti ricordi quelle riproduzioni a colori che una volta vendevano i negozietti di via Sistina: il Sudario col Cristo che *guardandolo ha gli occhi aperti*?».

«Sono i soliti giochetti dei fabbricatori di miracoli. Hai visto il quadro con *ritratto visibile e invisibile di Voltaire*? Fa come il prestigiatore, che alla fine ti mostra il trucco. È bravissimo».

«Bravo sì, ma mi pare un po' pericoloso».

«Dante e Virgilio sono fatti benissimo. Sono copiati da Dorè... Ma la ragazza coi cassetti nei seni e nella pancia...».

Il Collezionista sorrideva.

«Bastano questi commenti, non sente? Tutti sanno tutto. Mi pare che sia la sua condanna».

«Dice che le sinistre l'attaccheranno brutto. Se lo aspettano, sai».

«Macché attaccare. Questo casca da sé. È scontato».

«Alla Banca d'Italia?». Il Collezionista si mosse.

«Qui ci vuole uno per finire. Eccoli. Una volta Longhi parlò di *favole surrealiste e interstiziali di Salvador Dalí*. Ora che l'hanno messo all'ombra di Guido Reni potremmo modificare: *favole surrealistiche e interstiziali*. Carina?». Mi tese un pacchetto: «Nazionali. Le fuma?». «Non fumo altro». E uscimmo.



tare quel suo vecchio film, sì quello fatto con Bunuel, come si chiama, *Le chion andalou*, ecco... e un comitatino d'onore ristretto con Ponti, Ermini, il prof. Sala, Freddi, De Pirro... Magari Rossellini e Ingrid...».

«Sì... la presentazione la dovrebbe fare Vigorelli o qualche altro filosofo... Trabucco forse o la signore Delli Castelli...».

La folla cullava e usciva e ci arrivavano, sempre più frequenti, i brandelli delle conversazioni.

«No, caro mio, tutto questo è soltanto cretino e non c'è niente da spiegare».

«Se lei avesse letto Freud...».

«L'ho letto, l'ho letto e forse più di lei. Ho letto anche la *Fine di un'illusione*, cioè della religione... E ci ho anche a casa non solo la *concezione del Minotaure*, ma anche Jung e Adler...».

Un tipino di ragazza sedicenne con una camicetta da uomo e una cravatta Bikini sul seno prospero si fermò per polemizzare col crocchio di coetanei d'ambo i sessi, e forse anche di qualche altro, che la seguiva.

«Non fare il fesso! Manifestazione spontanea dell'inconscio! Mi fai ridere. Non vedi che questo prevede, calcola, arriva di giustizia... Guar-

Umberto Barbaro

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - Podcast dal 01 al 30 ottobre 2024

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

I Premi Strega Europeo | Quarta Puntata - Jenny Erpenbeck (1967) vincitrice nel 2017 con "Voci del verbo Andare" - Trad. Ada Vigliani - Sellerio 2016. Conduce Maria Rosaria Perilli. |30.10.2024|07:10

L'autobiografia di Charles Chaplin | Decima Parte - "Una parentesi di vita nel lusso". Conduce Roberto Chiesi. |29.10.2024|10:29

I Premi Strega Europeo | Terza Puntata - Annie Ernaux (1940), vincitrice nel 2016 con "Gli anni". Tr. Lorenzo Flabbi - L'Orma 2015. Conduce Maria Rosaria Perilli. |23.10.2024|06:03

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (L) | La rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è un omaggio a Sophia Loren e Marcello Mastroianni parlando del primo film girato insieme, "Peccato che sia una canaglia", diretto da Alessandro Blasetti. |17.10.2024|07:24

Schegge di cinema russo e sovietico | Trentasettesima Puntata - "Limonov" di Kirill Serebrennikov. Conduce Antonio Vladimir Marino. |16.10.2024|19:08

Puntata Speciale - Premio Strega Poesia | Seconda Edizione - Stefano Dal Bianco (1961), vincitore nel 2024 con "Paradiso" (Garzanti, 2024). Conduce Maria Rosaria Perilli. |16.10.2024|05:59

L'autobiografia di Charles Chaplin | Nona Parte - "La prima esibizione in pubblico". Conduce Roberto Chiesi |15.10.2024|17:35

Omaju, omaggi e percorsi tra cinema e fumetto | Undicesima Puntata - Solo Dante porterà all'inferno i responsabili del genocidio di Gaza Conduce Ali Raffaele Matar. |09.10.2024|05:52

I Premi Strega Europeo | Seconda Puntata - Katja Petrowskaja (1970), vincitrice nel 2015 con "Forse Esther" Tr. Ada Vigliani - Adelphi 2014. Conduce Maria Rosaria Perilli. |09.10.2024|06:29

39° Festival Cinema Ibero-Latino Americano Trieste - 2024 | Presentazione dal Festival del Cinema Ibero-Latino Americano di Trieste che si svolgerà dal 13 al 20 ottobre, Cinema Teatro Miela di Trieste. Il direttore artistico Rodrigo Diaz intervistato ai microfoni di **Diari di**

Cineclub. |07.10.2024|13:37

Dillo con dei versi | Settima Puntata - Pierfranco Bruni interpreta da "Storia della mia vita", di Giacomo Casanova "Tutto è combinazione", Storia della mia vita, 1967. |04.10.2024|01:14

I dimenticati #112 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Centodicesima puntata: Barbara La Marr. Conduce Virgilio Zanolta. |03.10.2024|15:52

Corrispondenze Musicali sul Confine | Decima Puntata - La filosofia di Brian Eno. Un dispaccio sonoro di Giampiero Bigazzi. |02.10.2024|08:48

I Premi Strega Europeo | Prima Puntata - Marcos Giral Torrente, vincitore nel 2014 con "Il tempo della vita" (Elliot, 2014). Conduce Maria Rosaria Perilli. 02.10.2024|06:22

L'autobiografia di Charles Chaplin | Ottava Parte - "La violenza di mio padre". Conduce Roberto Chiesi. |01.10.2024|13:36a

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 (LXXXVII)

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



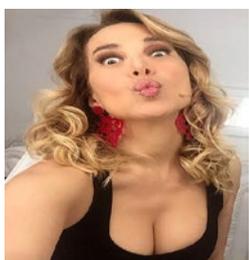
Alfonso Signorini



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 Pirego



Morgan Marco Castoldi



Flavio Briatore



Antonino Cannavacciuolo



Alda D'Eusanio



Alessandro Sallustri



D. Parenzo e G. Cruciani



Lele Mora



Maurizio Belpietro



Federica Panicucci



Patrizia De Blank



Vittorio Feltri



Mario Adinolfi



Piero Chiambretti



Loredana Lecciso



Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio



Casinò (1995) di Martin Scorsese

In un casinò la regola fondamentale è di farli continuare a giocare e di farli continuare a tornare. Più giocano e più perdono. Alla fine becchiamo tutto noi.

Sam "Asso" Rothstein (Robert De Niro)

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.scuoladicecinemaindipendente.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.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub

www.edinburghshortfilmfestival.com/contact

www.lunigianacinemafestival.movie.blog

www.artnove.org/wp

www.cinemaeutopia.it

www.festivalcinemasicilia.org

www.cinemaesocietaschool.it

www.sudsigira.it

www.culturalife.it

www.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.raccontardicineclub.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

