

"Omaggio a Mario Monicelli" (Gennaio 2025) di Massimo Pellegrinotti

Tardes de soledad di Albert Serra: bellezza e barbarie nella corrida



Angel Quintana

Il nuovo film di Albert Serra, *Tardes de soledad* (2024) è un film documentario che penetra nel mondo della corrida grazie al torero peruviano Andrés Roca Rey, seguito in diverse sue corride. Il film ha vinto la Concha de Oro al Festival di San

Sebastian ed è stato molto apprezzato in diversi altri festival, raccogliendo ottime recensioni in alcune delle quali viene considerato come miglior film in assoluto di quelli fatti dal regista spagnolo. La buona accoglienza del film ha ridotto le attese polemiche dagli ambienti animalisti, che a prescindere considerano lo spettacolo delle corride come un atto di barbarie in cui si spettacolarizza la sofferenza dell'animale. Il film è arrivato in Spagna in un momento particolare in cui il pubblico che assiste alle corride ha trasformato la cosiddetta "fiesta nacional" in simbolo identitario della spagnolità più reazionaria, quello che attrae l'estrema destra e i settori più fondamentalisti della nazione.

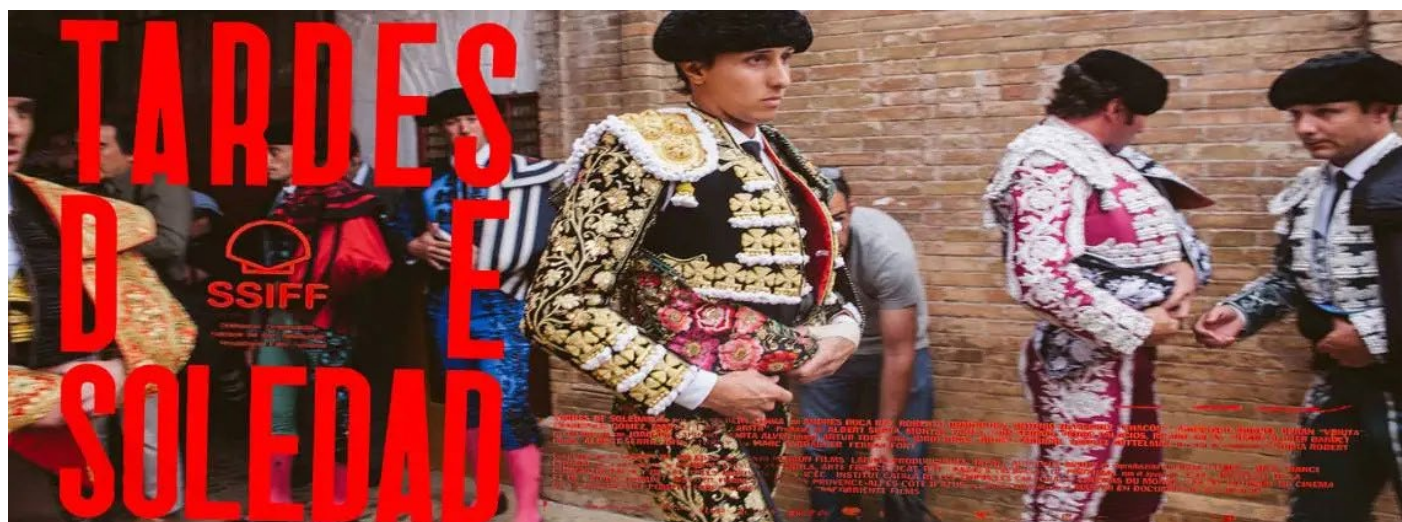
E ciò avviene anche in un momento in cui il Ministero della Cultura, guidato da Ernest Urtazun – esponente del gruppo Sumar collocato a sinistra del governo alleato socialista – decide di annullare il premio nacional de Tauromaquia, sottolineando che le corride non sono cultura nazionale. Larghi settori delle nuove generazioni sono estranee da questa tradizione, in Catalogna l'ultima corrida è stata chiusa nel 2001 nella Plaza Monumental de Barcelona. Col suo film Albert Serra ha provato a starsene ai margini di tutte queste polemiche realizzando un'opera in cui la cosa più evidente è il risalto della potenza delle immagini, come quelle ad esempio del rapporto evidenziato tra il torero e il toro attraverso una tensione atavica che si prova all'interno dell'arena. *Tardes de soledad* è un film che conquista un pubblico che non chiede alcunché della corrida, perché in essa certamente si mostra la brutalità e l'orrore di ciò che accade durante la corrida, ma che allo stesso tempo del film si

cattura anche una bellezza dei gesti in un rituale antico.

Parlando della genesi del film, Albert Serra spiega che tutto iniziò qualche anno prima della sua realizzazione in una conversazione avuta con Jordi Balló, Máster de documental de la Universidad Pompeu Fabra, il quale già nei vent'anni precedenti aveva avuto modo di promuovere documentari importanti quali *En construcción* di José Luis Guerin ed *El cielo gira* di Mercedes Álvarez. Balló propose a Serra la possibilità di realizzare con loro un film documentario. Ma Serra gli rispose che non aveva alcuna intenzione di realizzare altri documentari, che il suo campo creativo lo portava in quel momento a sperimentare la fiction e che se un giorno gli fosse venuto in mente di realizzare un nuovo documentario lo avrebbe fatto raccontando di corride. La risposta fu sconcertante, sembrava un modo eccentrico per respingere la proposta, sebbene, a poco a poco, questa idea così lanciata provocatoriamente prese in realtà forma e fu accolta. Albert Serra cominciò a pensarci, iniziò a visitare alcune plazas de toros, a vedere cosa succedeva all'interno delle corride rimanendo affascinato da ciò che non aveva nulla a che vedere con i rituali folcloristici che caratterizzavano le esibizioni, ma bensì da qualcosa che aveva a che fare con la morte. Nel corridoio che conduce nello spazio dell'arena fu colpito dal fatto che da un lato c'era l'infermeria e dall'altro il mattatoio. Nella lotta che si prospettava tra la bestia e l'uomo qualcosa di inesorabile era terribilmente e costantemente presente, la sfida alla morte. Sul versante produttivo, il documentario iniziava poi a prendere forma: il film veniva sostenuto e finanziato da una coproduzione tra Spagna, Portogallo e Francia. Serra iniziò così a lavorare con due toreri, ma non ci volle molto per lui scegliere alla fine un unico protagonista, il torero peruviano Andrés Roca Rey, le cui corride venivano considerate tra le più vivaci e rischiose dagli esperti della tauromaquia. Il tempo delle riprese è stato lungo in quanto esso era soggetto ai periodi effettivi in cui avevano luogo le esibizioni, immancabilmente tra la metà della primavera e l'inizio dell'autunno. A questo si sommava

un lavoro di produzione assai complicato, poiché si doveva filmare la corrida da una prospettiva mai fatta prima, che non aveva nulla a che vedere con i cliché e le forme viste in passato. Sulla base di queste considerazioni, cosa poteva diventare il documentario *Tardes de Soledad*? Da subito, si può dire che il film è diventato un'opera che funziona come esperienza visiva di grande bellezza, ma anche di un coinvolgimento emotivo molto duro nella lotta tra l'uomo e la bestia, senza alcuna limitazione. Per degli spettatori può certamente perfino essere difficile guardare e sopportare alcune scene a causa della loro violenza. Il film inizia con l'immagine di un toro che sbuffa nel mezzo di un pascolo dell'Estremadura. Da quel momento in poi, si entra all'interno delle plazas. Il torero appare con la sua divisa luccicante impregnata di sangue che cerca di concludere la sua esibizione contro il toro. Assistiamo alla morte della bestia in primo piano nell'arena, si guarda alla sua agonia senza alcuna censura. In nessun momento si vede il pubblico sugli spalti, ci sono solo l'uomo che affronta il toro, il gruppo della sua squadra che lo accompagna e gli animali che lottano disperatamente per sopravvivere. L'esperienza visiva che Albert Serra propone può risultare affascinante perché ci mostra e ci fa vedere cose che non si sono mai state viste prima. Le tre telecamere che hanno girato in diverse arene in Spagna ci hanno messo di fronte alla pura brutalità. Nonostante il tema dei tori sia stato molto presente nel cinema spagnolo, da Carlos Saura a Pedro Almodóvar, queste storie raccontate si sono mosse dentro una precisa mitologia. Mai la corrida era stata osservata così internamente e in questo modo, così spaventoso, ma per alcuni aspetti anche seducente. Come ha asserito lo stesso Albert Serra, molte volte all'interno della barbarie ci possono essere sprazzi di bellezza contornati da un alone di mistero. Il torero ci appare in forte difficoltà in alcuni frangenti del film e si teme per la sua vita. Ancora, a seguire si vedono i tori agonizzare ed essere uccisi dalla punta della spada del torero, mentre l'uomo appare orgoglioso del lavoro finito. Si palpita ancora

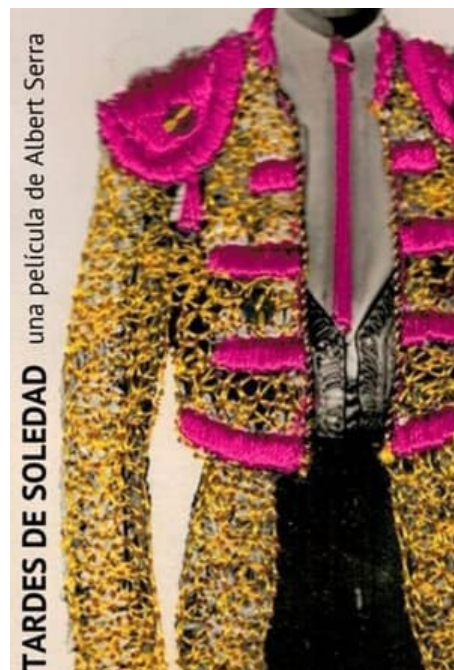
segue a pag. successiva



segue da pag. precedente
 l'angoscia, la paura, la potenza della superstizione e l'adrenalina che il torero manifesta nell'arena, il quale ha trasformato il rischio della propria vita in qualcosa di più di un lavoro, quasi di una dipendenza. Mentre tutto questo accade in un contesto di sonorità molto preciso realizzate dall'ingegnere acustico Jordi Ribas, si sente il respiro del torero, le ovazioni dei compagni della sua squadra con espressioni di ogni genere, come quella pronunciata che "la vita non vale nulla". A Serra non interessa semplicemente catturare tutto ciò che accade nell'arena, ma esplora anche il percorso del passaggio in prossimità dello scontro. Egli filma l'intero rituale del torero che indossa il capote de brega prima di entrare nell'arena. Il rito si svolge in silenzio, in una stanza d'albergo, con il suo assistente. Le calze del torero e tutto il suo abbigliamento ci trascinano verso una forma di ambiguità sessuale, come se la presunta virilità che si sta per esibire nell'arena nascondesse una femminilità celata. Una telecamera nascosta azionata all'interno di un furgone ci mostra ancora il torero sofferente dopo essere stato colpito dal toro ed essersi avvicinato alla morte. I compagni della squadra

non smettono di elogiare la sua valentia, il suo coraggio, il suo rischio. Roca Rey viene osannato come fosse un superuomo, come il matador che ha il coraggio di avvicinarsi alla bestia. Mentre qualcuno loda la sua impresa, un membro della sua squadra piange. Ancora la paura appare molto presente e tutto quanto finisce per umanizzarsi.

Nella filmografia di Albert Serra, la questione del mito è sempre stata fondamentale. *Honor de Cavalleria* (2006) diede una svolta al mito di Don Chisciotte, mentre *Història de la meva mort* (2013) confrontò il secolo dell'illuminismo con l'oscurantismo romantico. I Re Magi, Dracula, Casanova, Luigi XIV sono entrati nella sua filmografia, ma ha parlato anche della decadenza della Francia libertina, dell'agonia dell'assolutismo e della morte del mito del paradiso perduto trasformato in una caricatura con la decadenza coloniale. Ancora una volta Albert Serra ha messo al centro della sua opera il mito, in questo caso il mito della corrida e la sua tutela come simbolo della cultura spagnola. Lo sfondo visivo delle sue immagini ci porta a Goya, Manet, Zuloaga, Picasso, Sorolla e ancora altri. C'è anche un intero riferimento letterario importante che lo lega a Rafael Alberti, Vicente



TARDES DE SOLEDAD una película de Albert Serra

Aleixandre, Federico García Lorca e, anche, ad altri stranieri affascinati dal mito, come Prosper de Merimée ed Ernest Hemingway. Dietro le immagini di questo film emerge perciò tutta un'ampia cultura visiva e letteraria, ma mentre tutto questo risalta si avverte pure qualcosa che ne sta riflettendo il superamento. Serra riprende un mondo che sta finendo, come nei suoi film precedenti vuole riprendere il declino di un universo mitico che sta scomparendo. Cattura un mondo autosufficiente che lotta per mantenere il suo anacronismo di fronte alla modernità. Mostra i resti dell'atavico e la sua persistenza in un mondo che va in un'altra direzione.

Tardes de soledad distrugge anche tutti i luoghi comuni che solitamente circondano il mondo della corrida, si allontana dal folklore, dalla vecchia idea della "fiesta nacional" e, nello stesso tempo, rinuncia persino ai rituali della corrida che vanno oltre i tre terzi che la connotano: un terzo di aste, un terzo di banderillas e un terzo di morte. Il cineasta preferisce trasformare il suo documentario in un film di terrore, antepoendo il sangue vero a quello finto del genere. *Tardes de soledad* è un film marcatamente ambiguo. Chi ama la corrida troverà un'opera che non lo troverà d'accordo che questa mostri la barbarie in modo esagerato. Ma tutti coloro che si manifestano anti-taurinos, del movimento abolizionista delle corride, troveranno nel film cose che possono risultare più complesse rispetto a quel che possono esserlo i pregiudizi. *Tardes de soledad* mostra anche un mondo di uomini, una violenza atavica che ha a che fare con l'esibizione di un certo inconscio spagnolo basato sulla virilità. Andando a la plaza a mostrare riti atavici è possibile che si sia finito per far emergere qualcosa di più naturale, che ha molto a che vedere con i sistemi di potere e persistenti forme di violenza.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

Alla ricerca dello spettatore perduto



Alberto Castellano

“Alla ricerca dello spettatore perduto” può essere il titolo di una riflessione sullo spettatore cinematografico contemporaneo.

Un titolo sicuramente suggestivo, efficace che ben sintetizza un aspetto fondamentale dello stato di salute del cinema oggi, che però rischia di essere troppo generico e soprattutto semplificativo di una questione che si è fatta sempre più complessa e articolata di pari passo con la mutazione antropologica che ha investito da anni il pubblico. In realtà considerando il cinema nel suo complesso, come una forma d'arte ma anche di prodotto commerciale, di intrattenimento di massa, qualunque analisi non può prescindere dalle sue componenti strutturali che nel tempo hanno registrato uno stravolgimento culturale, un'alterazione comunicativa, un rimescolamento del percorso canonico. E allora qualunque riflessione per non disperdersi in una prevedibile e improduttiva lamentazione sullo spettatore perduto, deve fare inevitabilmente i conti con i pubblici più che col pubblico e affrontare un aspetto poco esplorato, quello delle tipologie del pubblico cinematografico, da quello dei cinefili più estremi a quello dei semplici appassionati. Dopo l'overdose nell'arco di tanti anni di libri, saggi, dizionari dedicati al cinema da tutte le angolazioni (i film, i registi, gli attori, la teoria, il linguaggio, l'estetica ecc.), val la pena di esaminare le caratteristiche psicofisiche, psicologiche, comportamentali dello spettatore che è poi una componente fondamentale dell'evento cinematografico, se non altro perché è il terminale del complesso e articolato percorso della realizzazione di un film, il protagonista della visione, quello che ne decreta il successo o l'insuccesso. È chiaro che certe patologie coinvolgono anche altre categorie/componenti come il produttore, il regista, lo sceneggiatore, l'attore, il cast tecnico ma quelle visibili e tangibili gioco-forza riguardano soprattutto il pubblico. Dando per scontato che da almeno dieci anni il cinema non è più lo stesso, che ha perso il ruolo di uno dei consumi culturali centrali per gli italiani (e

non solo), che la sala non è più il luogo imprescindibile per vedere i film, lo spazio fisico aggregante dove si celebrava una rituale messa laica, il termometro di tutto questo, l'evidenziatore della crisi per alcuni irreversibile, della diaspora, della degenerazione della visione, è lo spettatore perché suggerisce la tentazione di sviscerarlo nelle sue “patologie”. Sì, perché esiste una psicopatologia dello spettatore contemporaneo, si possono individuare patologie, tic, vezzi, nevrosi, ossessioni, anomalie dello spettatore. Naturalmente l'individuazione di certe “patologie” non aiuta di per sé il recupero dello spettatore perduto perché l'obiettivo di riportare il pubblico nelle sale può essere velleitario se non tiene conto che il consumo del cinema si è spostato in buona parte dai cinema alle piattaforme e ai canali televisivi, che le strategie pubblicitarie e di lancio dei film di un tempo (i trailer, le anticipazioni, le anteprime, la capacità di creare le attese) sono oggi insufficienti a sedurre il potenziale spettatore. E senza farsi suggestionare più di tanto da certi periodici exploit di pubblico per film-fenomeno, eventi occasionali, serate con la presenza di registi e attori che innescano facili trionfalismi e fanno gongolare addetti ai lavori, produttori, distributori, esercenti che esorcizzano lo spettatore-ectoplasma, i fantasmi del pubblico di una volta e preferiscono credere che sono segnali di rinascita e di un nuovo contagioso ritorno al cinema, è meglio stare con i piedi per terra e valutare realisticamente la portata di successi sporadici che non fanno testo. Però per evitare che ci si imbarchi in una pretestuosa speculazione intellettuale, può essere utile per capire meglio dove è possibile “intervenire”. Non è questo il contesto per entrare nei dettagli delle varie declinazioni di patologie ossessivo-compulsive. E allora è meglio limitarsi alle macro-categorie del “vorrei ma non posso” e “potrei ma non voglio” dove troviamo di tutto, di più: quelli che sono sinceramente innamorati del cinema e (ri)vedono in televisione o con dvd e lettore i classici o i propri personali cult ma non mettono piede in un cinema neanche sotto tortura; quelli pigri, pantofolai e casalinghi che vedono quasi rassegnati solo il cinema programmato dalle varie emittenti (e magari

spesso non hanno Sky che ha l'offerta migliore); quelli che sentono forte il richiamo del cinema contemporaneo e della sala ma poi preferiscono i vecchi film da vedere a casa o con un pizzico di nostalgia per la pellicola si ritagliano la piccola cineteca casalinga con tanto di proiettore 16mm e la libidine del raro film trovato in un mercatino; quelli che drasticamente si rifugiano con estremismo cinefilo d'altri tempi in una dimensione da cineteca esclusiva per custodire il cinema del passato ed esorcizzano la “minaccia” del cinema contemporaneo al loro purismo scegliendo di non vedere niente; quelli agnostici (in alcuni casi pentiti per il loro passato di consumatori medi di cinema) che si disinteressano di tutto quello che (cinematograficamente parlando) succede intorno a loro sia in termini di uscite di film, di eventi cinematografici sia di informazioni (cronaca o recensioni) sul cinema che si produce e distribuisce; quelli che ciondolano senza particolari motivazioni e quando r'incontrano ti chiedono puntualmente “Che c'è di buono in giro?” o “Mi consigli qualche film?”; quelli che invece non vanno nelle sale ma sono informatissimi, leggono molte recensioni, anticipazioni, cronache dai festival sui giornali o sulla Rete e alcuni da vecchi appassionati e conoscitori di autori e cinematografie sono capaci di intavolare una discussione e un confronto su un film come se l'avessero visto; quelli che hanno l'idiosincrasia per le multisale e inorridiscono al solo pensiero di sentire l'odore dei popcorn o sgranocchiare patatine; quelli che hanno il preconcetto di andare a vedere un film iraniano, libanese, indiano o cinese in una multisala perché sono i fondamentalisti del cinema d'essai e pensano che sia stato programmato per caso o per errore (in parte hanno ragione perché in Italia nell'esercizio c'è ancora una separazione netta tra i multiplex e le sale del cinema colto e impegnato) e non sanno che in molte città europee al contrario è diventata una pratica acquisita la programmazione mista nei multi-cinema; quelli snob e radical-chic che spesso scelgono la sala d'essai (garanzia di qualità) piuttosto che un film e magari se lo stesso film viene programmato in un'altra sala a 300 metri

segue a pag. successiva



“Taxi Driver” (1976) di Martin Scorsese

“Nuovo Cinema Paradiso” (1988) di Giuseppe Tornatore

segue da pag. precedente

non ci vanno; quelli o quelle che sono terrorizzati dall'idea di andare al cinema da soli o da sole e si lamentano che perdono molti film perché non trovano mai nessuno con cui vederli salvo poi rifugiarsi - o per darsi un alibi culturale o per sincera convinzione - nella necessità di confrontarsi con qualcuno, parlare del film dopo la visione. Al Sud poi è ancora molto diffusa una sproporzionata paura delle donne, anche quelle colte che vedono film sofisticati in sale d'essai, di essere insidiate da uomini altrettanto soli prefigurando tipologie un po' in estinzione di maschi che non aspettano altro che entrare in un cinema per setacciare il pubblico e puntare la preda. Fanno eccezione le frequentatrici dei cineforum dove visto il contesto questa tensione scompare complice anche l'età over 60. Senza sposare le teorie estreme della cinefilia più ortodossa per la quale al contrario i film vanno visti in religiosa solitudine, non ci sembra una tragedia a meno che questo disagio non ha a che fare con altri problemi. Ancora ci sono quelli *desaparecidos* che improvvisamente rispuntano per qualche film-evento; quelli insofferenti alla visione di un film di particolare richiamo in sale affollate perché non sa (più) neanche cos'è il rito collettivo; quelli che insegnano cinema all'Università ma - con le dovute eccezioni - vanno pochissimo al cinema e sono ultra-selettivi della serie "To il cinema lo insegno posso fare a meno di vedere quelli di oggi"; quelli fanatici della serialità americana e veri dipendenti dalle grandi serie di genere prevalentemente di Sky - e si può capire vista la qualità alta - che arrivano poi a estremizzare la passione sostenendo che ormai è quello il vero cinema contemporaneo; quelli che frequentano solo i multi-cinema e a stento conoscono i titoli in programmazione, perché sono sicuri di non rischiare un'uscita a vuoto tanto se non ci sono posti nella sala del film scelto si può ripiegare su un altro e quelli che insofferenti ormai alle durate che ritengono eccessive anche quando sono giustificate, per non rischiare preferiscono vederli a casa con i sistemi più diversi ma che garantiscono loro la possibilità di andare avanti velocemente o saltare sequenze e tempi morti infischiosene di vedere un "altro" film. Insomma un bel campionario sicuramente non esaustivo ma sufficiente a delineare la deriva patologica del pubblico contemporaneo, la desertificazione degenerativa del circuito cinematografico. Un campionario che suggerisce spunti diagnostici ma non terapeutici. E allora qual è la terapia per guarire da questo allontanamento endemico dalla sala e da tutto il rito di massa? Cosa si può ipotizzare per recuperare "lo spettatore perduto"? È difficile fare qualsiasi ipotesi in prospettiva futura: ci potremmo trovare in uno scenario post-apocalittico nel quale non ci sarà neanche una sala per mancanza di pubblico oppure di fronte a un imprevedibile risveglio delle masse che prendono d'assalto il cinema come succedeva negli anni d'oro.

Alberto Castellano

Il cinema a Malta



Leonardo Dini

Malta è considerata nel mondo anglosassone la Hollywood del Mediterraneo, una definizione forse eccessiva, ma che rende bene l'idea di come sia cambiato nel tempo il ruolo di Malta nel cinema, fino a diventare oggi una location essenziale e molto nota per i suoi scenari tipicamente Mediterranei. La storia del cinema maltese è storicamente legata a quella del cinema inglese e nasce agli inizi del novecento. Ma soltanto in epoca recente si è sviluppata una cinematografia autonoma di Malta, costruita in dialogo con la cinematografia europea di cui Malta fa parte a pieno titolo ma anche con il cinema del Medio Oriente e Africano: se infatti l'Italia è per definizione un ponte fra le culture mediterranee, ancor più svolge questa funzione Malta, per la sua centralità storica e geografica nel Mediterraneo. Significativo e straordinario poi si può considerare la koinè presente nella popolazione maltese ove si uniscono, in armonia origini italiane, siciliane, arabe, inglesi e autoctone. La espressione locale, a sua volta, è un unicum, tipicamente mediterraneo, sintesi tra culture occidentali e orientali.

Curiosamente però anche la lontana Hollywood nordamericana ha influito non poco sullo sviluppo maltese con la realizzazione di film kolossal epici come *Il Gladiatore* e *Troy*, singolarmente ambientati in luoghi distanti sia da Roma che da Troia. Anche un'opera sperimentale come *Captain Phillips* è stata realizzata a Malta in un singolare contesto acquatico artificiale. Malta si è anche dimostrata sede ideale per realizzare oltre che film dei serial televisivi come *Il trono di spade*. Molto ha



"Captain Phillips - Attacco in mare aperto" (2013) di Paul Greengrass

fatto in tal senso per favorire lo sviluppo cinematografico di Malta la *Malta film commission* istituzione che in epoca contemporanea ha dato un grande impulso al cinema locale valorizzando le location suddivise fra archeologia, storia medioevale e paesaggi mediterranei: un paesaggio talmente suggestivo da aver consentito anche le riprese ovviamente dense di effetti speciali di un episodio di *Jurassic world*, quello di *Jurassic world dominion*. Di altro genere il film *Popeye* di Robin Williams, anche in tal caso un mondo radicalmente lontano è stato ricreato a Malta. Altra caratteristica dell'isola

sta proprio nel risultare uno spazio di location adatto per film di tanti generi e epoche. Anche un episodio di *007 La spia che mi amava* ha avuto delle sequenze girate a Malta. Particolarmente note sono le location di Blue Lagoon dell'isola di Comino, Fort Ricasoli, Mellieha e il centro storico dell'isola e la zona archeologica. Circa le origini del cinema maltese è opportuno ricordare che un protoattore maltese in un'isola che non ha prodotto molti attori noti, fu il protagonista del più antico breve film del cinema americano *Monkeushines*. Si tratta di Giuseppe Sacco Albanese, nato a Burmala antica city maltese una delle cosiddette Tre Città. Sacco avrebbe anche preso parte a altri cortometraggi prodotti dalla Edison. Curiosità storica cinematografica è rappresentata dalla presenza di Sacco Albanese negli esperimenti sulle prime pellicole di celluloido di William Kennedy Laurie Dickson inventore inglese della cinepresa e collaboratore di Thomas Edison. Dunque il protagonista dei co-



"Popeye - Braccio di Ferro" (1980) di Robert Altman

siddetti esperimenti *Monkeyshines* fu proprio il maltese Sacco Albanese, tali esperimenti consistevano nel creare immagini impresse su una pellicola di celluloido avvolta intorno a un cilindro. Oltre un secolo dopo nel 2021 l'attore maltese Jesmark Scicluna ha vinto il premio speciale per la interpretazione al Sundance Film Festival, con il lungometraggio maltese *Luzzu*. Il lungometraggio maltese *Luzzu* raffigura il mondo della pesca maltese un mondo tipicamente mediterraneo e connotato a quello dei pescatori siciliani con cui spesso quelli maltesi hanno origini comuni. Il film costituisce un documento e un documentario tanto

segue a pag. successiva



"Luzzu" (2021) di Alex Camilleri (Luzzu è l'imbarcazione da pesca tradizionale maltese). Un uomo rischia tutto per provvedere alla moglie e al figlio appena nato entrando nell'industria della pesca del mercato nero di Malta

segue da pag. precedente

efficace sui pescatori maltesi quanti quelli in Asia sui pescatori filippini e sulla pesca delle perle. Jesmark nella realtà quotidiana è proprio un pescatore di Siggiewi. Questo film che rappresenta bene il cinema di Malta odierno descrive il contrasto tra la pesca ecologica e artigianale e quella del commercio globale di sfruttamento. Malta infatti ha anche un patrimonio naturale e marino importante è un ecosistema che ha un ruolo essenziale nel Mediterraneo. *Luzzu* è stato il primo film maltese proiettato in un festival cinematografico internazionale. il regista del film Alex Camilleri, altro cognome Italo maltese noto per il giallista Camilleri, ha definito Jesmark come un grande attore non attore, in singolare simmetria con il non attore Sacco Albanese che fu poi un ingegnere in America dopo la sua esperienza sperimentale nel cinema primordiale americano del 1889-1890. Quindi paradossalmente si può dire che il cinema contemporaneo maltese soltanto ora inizia ad affermarsi e a diffondersi nel mondo e soprattutto a produrre opere che siano pienamente specchio della realtà maltese, spesso il cinema maltese è stato semplicisticamente identificato con i film girati a Malta un po' come avviene in molti paesi africani e dell'Asia ove ancora non si è evoluta una cinematografia a livello internazionale. La Malta Film Commission si associa a Malta al Malta Film Fund e a un sostegno governativo chiaro e coerente al cinema locale in via di sviluppo. Dagli anni '30 in poi a Malta sono stati realizzati circa 150 tra film e cortometraggi ma non si è mai creato un significativo movimento cinematografico riconoscibile a livello globale e europeo. Ancora a proposito dei rapporti positivi fra Malta e Italia un regista italiano che ama sperimentare in modo originale Davide Ferrario ha girato di recente un buon film che racconta la storia della rivolta

del popolo maltese che pur se in minoranza etnica rispetto ai colonizzatori riuscì eroicamente e stoicamente a emanciparsi dalla colonizzazione e occupazione britannica. L'isola infatti nella sua storia ha alternato attraverso molte vicissitudini libertà e oppressione, ha vissuto il suo momento di gloria e di apogeo come sede dell'Ordine Cavalleresco di Malta a partire dal 1500 e per secoli per concessione dell'Imperatore Carlo V ma poi ha visto una presenza inglese non scelta e svolta in funzione degli interessi dell'impero inglese, l'isola vista come una portaerei geografica nel Mediterraneo fu oggetto negli anni '30 e '40 anche delle mire espansionistiche dell'Italia di regime per poi restare monopolio inglese fino all'epoca contemporanea. Questo colonialismo britannico ha anche impedito e condizionato lo sviluppo di un cinema autonomo e indipendente che di fatto sta nascendo soltanto ora con decenni di ritardo rispetto ai paesi dell'Europa del Sud. Molte vicende storiche maltesi come quella di Caravaggio sono state oggetto di film e documentari ma che non hanno mai messo al centro della riflessione storica Malta quanto la personalità del genio lombardo. Malta nel suo passato è stata isola araba e poi normanna alternando oriente e occidente così come la vicina Sicilia cui è storicamente collegata da sempre. *Blood on the crown* è il titolo del film di Ferrario del 2021, creato in coproduzione internazionale fra Malta, Italia, Canada e USA, che narra la rivolta anti inglese dei maltesi. Anche a Malta dunque come in tanti, troppi luoghi nel mondo, la cultura locale è stata repressa e proibita nel tempo sino a farne solo una sottocultura rispetto a quella dominante anglosassone. L'Ordine di Malta invece, grazie alla sua vocazione e origine cosmopolita e universale, si è meglio integrato con la realtà originaria maltese. Nel film di Davide Ferrario recita un cast che include Malcolm Mc

Dowell, Harvey Keitel, e la attrice maltese Erica Muscat. Questa attrice proviene dalla maggiore famiglia di attori locali i Muscat e rappresenta bene il cinema delle donne a Malta. L'isola maltese però sta vivendo anche uno sviluppo progressivo della diffusione di sale cinematografiche di qualità e con la presenza anche di sale cinema boutique che segnano un connubio tra design e esperienza mediatica visuale. Malta è stata definita da Cinecittà News come l'isola che non c'è citando il noto titolo musicale di Bennato e in effetti è una isola quasi senza una cinematografia se non quella emergente e contemporanea: La Valletta la città capitale di Malta è anche la capitale di una isola che si propone come Terra di Storie e il cinema italiano sta dando un ottimo contributo allo sviluppo del cinema locale non solo con Ferrario ma anche con film commedia come quello di Gianni Ciuffini *Un weekend particolare*, con Nancy Brilli e Enzo De Caro, film che valorizza il fascino dell'isola. Tra i film che descrivono meglio il cinema nativo maltese vanno ricordati infine il film *Gagga* del 1971 e *Simshar* del 2014 e *Carmen* opera di produzione internazionale. Maltese ma soltanto indirettamente fu il film *A Malta Story*, del 1953 con Alec Guinness, forse utile a promuovere la immagine turistica maltese ma non la sua millenaria cultura che ha origini antichissime storiche e preistoriche e coincide con uno dei popoli più antichi di tutto il Mediterraneo. E se Malta ha saputo ispirare anche la scena della balena del *Pinocchio* di Benigni come emblematica del suo essere isola di mare, il futuro del cinema è anche il futuro del cinema maltese che si sta sviluppando ora in un Mediterraneo tanto complesso quanto difficile geopoliticamente. Malta dunque sta diventando isola del cinema e porto del cinema affacciato verso Africa e Asia.

Leonardo Dini



Senhal



Natalino Piras

Parola impossibile in un tempo che femminicidio è parola abituale, cronaca di un quotidiano desolante cui si finisce per abituarsi. Senhal, segnàl, è la donna amata nella poesia trobadorica, sul finire dell'anno Mille, segno che più al-

to non si può, andando poi incontro a diverse mutazioni di significato, addirittura il rovescio. Una contraddizione che c'è agli inizi della lirica provenzale, impersonata da Guglielmo d'Aquitania che abbassa il senhal a sequenza, ragionando in termini cinematografici, a commedia erotica con richiami alla pornografia.

Guglielmo IX duca d'Aquitania (1071-1127) è autore di *Farai un vers*. Così attacca: «*Comporrò un canto poiché sonnechio e me/ne vado girando sotto il sole./ Ci sono donne malvage*». Guglielmo canta delle mogli di messer Guari e messer Bernart incontrate «*un giorno in Alvernia passato il Limosino*». I mariti delle due donne sono lontani, forse alla crociata, e loro cercano qualche nobile cavaliere che le soddisfi in lussuria. Il conte, pur mascherato da pellegrino appare subito di «*razza nobile*». Le donne lo salutano «*discretamente*», gli fanno domande. Il pellegrino finge di essere muto. Ed Ermesenda, una delle due dame, rivolgendosi all'altra, Agnese: «*Sorella abbiamo trovato quello che cercavamo! Accogliamo per l'amore di Dio nella nostra casa. Perché quest'uomo è muto e certo/per mezzo suo i nostri affari non verranno/conosciuti*». Così il pellegrino-cavaliere viene portato, ben nascosto sotto il mantello di Ermesenda, nella di colei stanza. Qui è rifocillato a base di capponi, davanti a un fuoco «*buono e forte*». L'ambiente è ideale. «*Non c'era cuoco né garzone ma/ soltanto noi tre: e il pane era bianco, il vino/era buono e tutto abbondava di pepe*». Viene un dubbio. «*E se quest'uomo è furbo e finge solamente di non saper parlare?*». Debbono esserne certe. Lo denudano e gli piazzano sul dorso un bel gattone «*e una lo tirò lungo il/costato fino ai talloni*». Più di cento ferite provocarono al prode. «*Ma non avrei parlato neanche/se mi avessero ammazzato*». Ci saranno lenimenti. «*Otto giorni rimasi in quella situazione! State/a sentire quanto le ho fottute: esattamente centoventotto volte. Tanto che per poco non/ruppi il mio arnese e il mio equipaggiamento! Non so/dirvi quanti malanni me ne sono derivati!*».

Senhal riacquista forza d'amore vero, non per questo scevro da tormento, in *Donna, eo, languisco e non so qua*. Speranza di Iacopo da Lentini (1210 - 1260), uno dei maggiori della Scuola Siciliana, ideatore del sonetto.

Amore non fue giusto partitore,
ch'io pur v'adore – e voi non mi 'ntendate:
sì com'eo presi a voi merzé chiamare,
ben dovea dare – a voi cor di pietate;
ca tutesor cad eo merzé chiamasse,
in voi, donna, trovasse
gran core d'umiltate;

se non tut[t]e fiate
facestemi a lo meno esta 'mistanza,
mille merzé valesse una pietanza.

Un pezzo di sceneggiatura serve a esplicitare. «Quando entrò in sezione sarda, tardò un poco ad abituare lo sguardo all'oscuranza del luogo. Eppure aveva percorso neanche cento metri all'aperto, il tanto della breve discesa dalle vetrate della centrale ai muri bianchi con le persiane verdi di palazzo Moscardini. Il direttore chiese alla collega Maria Jonesco se c'era posto vicino ai computer Capsda. «Certo che sì, eccellenza» fece beffarda la donna, «però, mi raccomando, non faccia troppo chiasso, vuole che le accenda la luce?». «Non è necessario» rispose Giusto un poco irritato, «ci vedo». Sollevò un attimo lo sguardo su Maria Jonesco: cinquanta compiuti, dimagrita, gli occhi grigi come la strada. Si avviò al fondo del corridoio di cotto, tipico di luoghi ricostruiti in stile mediterraneo. Chi sa se si era accorto che Maria Jonesco aveva risposto in maniera molto più solare al suo sorriso sghembo e tirato.

Per la parafrasi di *Donna, eo, languisco*, Giusto Dore utilizzava quella resa da Cesare Segre qualche giorno prima sul «Corriere della sera», un'interessante mezza pagina dove la versione ufficiale della poesia, quella del *Canzoniere Vaticano 3793*, veniva messa a confronto con una lombarda di poco posteriore a quella siciliana, fortunatamente ritrovata da alcuni ricercatori dell'università di Pavia. Quanto puote l'amore, era la fissazione di Giusto, quanto puote la negazione dell'amore. Alda Muscu era là, in faccia a lui. Se solo avesse avuto coraggio a chiedere, inventarsi pure lui trovatore.

Amore non fece correttamente le parti, visto che io vi adoro e voi mi ignorate: da quando presi a chiedervi di aver pietà di me, [Amore] avrebbe dovuto darvi un cuore pietoso, in modo che ogni mia richiesta di benevolenza trovasse nel vostro grande cuore una risposta condiscendente; se non potete sempre corrispondere, datemi almeno questa prova di amicizia: ogni mille suppliche accordatemi la vostra indulgenza per una sola volta.

Ma come inventarsi trovatore, come rivolgersi alla donna senhal, segno massimo, irraggiungibile?»

Come ritrovare la parola senhal in questo tempo? Più arduo della cerca del Graal.

Cinematograficamente parlando, proviamo a ripartire da un archetipo del senhal, da *Vas insigne devotionis*, uno degli appellativi più pregnanti rivolti alla Madonna, alla sua presenza, al suo mistero, alla sua dolcezza, al suo essere lumen, lampada votiva in rappresentazione della Grazia le cui componenti sono la carità, il cuore misericorde, e la ineguagliabile beltà come trascendente che ci accompagna. Credenti e no. *Vas insigne devotionis*, nelle litanie lauretane sta tra *Vas honorabile* e *Rosa mystica*. È una preghiera che può essere sentita, detta, recitata anche laicamente. Desta sempre emozione

una sequenza del film *Il Sole sorge ancora* (1946) di Aldo Vergano. Carlo Lizzani è un giovane prete che sta per essere fucilato insieme a un altro partigiano. Avanzano tra due ali di gente, contadini e altri poveri che niente possono contro i soldati tedeschi armati sino ai denti. Sembra che la gente non abbia paura, non ne ha intenzione. Nel silenzio si leva sicura la voce del prete che recita le litanie alla Madonna: *Virgo praedicanda, Virgo potens, Virgo clemens, Virgo fidelis, Speculum iustitiae, Sedes sapientiae, Causa nostrae letitiae, Vas spirituale, Vas honorabile, Vas insigne devotionis*. Dapprima muta, gradatamente, uno a uno, la povera gente, pur sotto la minaccia delle armi risponde ora pro nobis alla preghiera del prete. Come solidarietà, come partecipazione, come protesta, come speranza. Efficace bianco/nero di un film importante sulla Resistenza come fatto storico e come sentimento insigne di devozione individuale.

Vas insigne devotionis non è solo in valenza di senhal trobadorico. L'appellativo si carica di



«Il sole sorge ancora» (1946) di Aldo Vergano

sostanza storica dove a essere degni di insigne devozione, e sua negazione, sono altri corpi di donna.

Nel 1987, Piero d'Onofrio e Fabio Vannini realizzarono *Noistottus*, un documentario ambientato nelle miniere dell'Iglesiente con in chiusura alcune testimonianze di donne di Lula, provincia di Nuoro, la loro esperienza *de sa mina*, della miniera. Quasi nello stesso periodo, Maria Teresa Rosu, bibliotecaria comunale, intervistò due anziane che avevano lavorato in miniera: Erminia Cimino e Nennedda Chessa che allora avevano entrambe superato gli ottanta. Ne viene fuori uno straordinario spaccato ambientale e antropologico, fatto di lavoranti e *caporales*, uomini e donne. Nennedda Chessa era figlia di una guardia giurata della miniera e andava a vedere «*uve ini lavorande sas lavoratores*» dove lavoravano le lavoratrici. C'erano *sas caporales*, ce ne erano quattro e c'erano le altre che frantumavano il minerale con un martello. Lo raccoglievano a mucchi, riempivano *sas sachettas* e facevano la spedizione. Altre donne invece purgavano il minerale: lo pestavano, lo lavavano. «*Chimbe o ses abbas*», per cinque o sei volte. C'era «*custu crivellu*», una specie di setaccio, che scendeva e risaliva da un

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

vascone, «comente una barza», come dentro una pozza. Il racconto di Nennedda serve a formare l'atlante geografico e storico della mina lulese: Guglielmina, Santa Barbara, Puthu Romanu, S'Aspiddagliu, Lunzineddu, Eneghes. Quando lei era ragazza ci lavoravano 50, 60 donne. Lulesi, di Orune, di Bitti, e campidanesas. «*Sa miniera prima it bella*», era bella la miniera, ricorda tzia Nennedda, «*vene cumposta*», bene composta. Come un senso di armonia nonostante la pesantezza del lavoro, le stesse ore per uomini e donne. È il passato quello che conta, non l'oggi: «*como chi sa miniera est in d'una galleria*», adesso che la miniera è solo galleria. Prima, nella giovinezza di Nennedda, a Sos Enattos, lo spiazzo delle baracche aveva la dimensione familiare de sa corte. Chiede Maria Teresa: «Accanto alla fatica c'era anche la gioia della festa?» Risponde Nennedda: «*Non nde sentiana, vatica, non nde sentiana*», non sentivano fatica, non ne sentivano.

In quello spiazzo pure si ballava, qualche volta, e *sa caporale* avvertiva in poesia le altre: che non coltivassero illusioni.

Questo *Vas insigne devotionis* ha pure referenti da film importanti. Uno per tanti: *Il sale della terra* (*Salt of the Earth*). Il produttore si chiamava Paul Jarrico e il regista Herbert J. Biberman, quest'ultimo tra i dieci di Hollywood che finirono nelle liste nere al tempo del maccartismo.



«Il sale della terra» (1953) di Herbert J. Biberman

simo. La realizzazione del film, nel 1953, subì molti e gravi ritardi perché ostacolato proprio dal maccartismo e uscì nelle sale solo nel 1965, dopo censure e censure, in Italia col ridicolo titolo di *Sfida a Silver City*. Non è un western anche se ambientato in luoghi western. Narra di uno sciopero di minatori messicani e indiani a Silver City, nel Nuovo Messico. I mineros fanno picchettaggio di fronte al luogo del loro sfruttamento, l'imbocco verso le viscere della terra, il loro stesso lavoro. Li arrestano. Saranno allora le loro donne, mogli e madri, a prendere il loro posto, a proseguire lo sciopero. Le donne sono il sale della terra, in senso evangelico, portatrici di buona novella, e appunto come attuazione del *senhal* dentro la Storia.

Resta sempre la tensione verso il Graal. Così scrivo sul numero 71 di *Diari di Cineclub*, aprile 2019: «Il sale della terra dell' 8 marzo a Nuoro sono state due ore intense dove la continuata apertura di testi e ipertesti, di cronache come in presa diretta, meta-storia e meta-letteratura, ha spaziato dai film tratti dai romanzi di Grazia Deledda (*Cenere*, 1916 di Febo Mari, al tempo del muto, l'unico film interpretato da Eleonora Duse a *La madre*, 1919, diventato *Proibito*, 1954, di Mario Monicelli) a



«Noistottus» (1987) di Piero d'Onofrio e Fabio Vannini

Vergini di Salem (*Les sorcieres de Salem*, 1957, di Raymond Rouleau) tratto da *Il Crogiuolo* (*The Crucible*) di Arthur Miller che è stato anche marito di Marilyn Monroe. Il crogiuolo è la messa in scena di una fatto di presunta stregoneria nel Massachusetts del Seicento. Forche e roghi. Il Seicento del puritanesimo calvinista richiama il maccartismo, quanto toccò anche ad Arthur Miller. Simone Signoret giovane è una delle streghe presunte, una vittima, la stessa Signoret che da donna matura interpreterà una combattente della Resistenza. In quel terribile quotidiano di guerra quanti si opposero al nazifascismo si uccidevano a vicenda pur di non cadere in mano al nemico. Così nell'*Armata degli eroi* (*L'Armée des ombres*, 1969) di Jean-Pierre Melville. Simone Signoret è una rappresentazione del femminile. Femminino è Vera Baranovskaja che interpreta *La madre* (*Mat*, 1926, tratto dall'omonimo romanzo di Maksim Gork'ki) di Vsevolod Pudovkin al tempo della rivoluzione sovietica e che tanto somiglia alle madri delleddiane. Eleonora Duse che interpreta una delle madri della scrittrice nuorese è la madre, alma mater e *mama comente emina chi tottu potet*, donna *senhal* che tutto può, tottu ischit e tottu amat, tutto sa è tutto ama, una costante nella narrazione della donna nel cinema. *Mama de dolore*. *La madre dell'ucciso* (inevitabile il richiamo alla scultura di Francesco Ciusa) e del tormentato, di chi espia tutta una vita. Non c'è film, in qualsiasi epoca, in qualsiasi latitudine, dove non ci sia una madre come principio e come fine. Teogonia diciamo ancora, la mater come principio di Dio. Deus est perché c'è una madre che lo ha generato. *Athom Mother Earth* (1970), come in uno dei primi 33 giri dei Pink Floyd. *Mama est sale de sa terra*: tutto torna all'umano, alla storia, al fatto che ciascuna madre vive e combatte, quotidianamente, per la dignità dei figli. Dice il tutto e il particolare. Il tutto come guerra e il particolare come un altro femminile. In *La Grande guerra* (1959) di Mario Monicelli, il fante siciliano Salvatore Nicotra (lo interpreta il sardo Tiberio Murgia) è

uno dei tanti fidanzati di Francesca Bertini, diva del muto, fidanzata d'Italia per propaganda bellica. A Nicola Arigliano che questo gli fa notare così risponde, in siciliano stretto, Salvatore Nicotra: «Donna Francesca Bertini onoratissima iè». Il femminino resta Candice Bergen di *Conoscenza carnale* (*Carnal Knowledge*, 1971) di Mike Nichols, lo stesso regista de *Il Laureato* (*The*



Graduate, 1966) dove Mrs. Robinson, indimenticabile Anne Bancroft è il femminino più femminino di tutti. Mrs Robinson traccia musicale nel finale del film come la rendono Simon&Garfunkel: è un canto insieme struggente e sovversivo, la stessa valenza, per quanto attiene molte rappresentazioni del femminile, di *Bella ciao*.

Si torna sempre alla Resistenza. Dalla Resistenza come fonte di luce nello scuro, nel buio assurdo di questo tempo, si riparte. Perché prevalga il *senhal* come nome della donna amata, *vas insigne devotionis*. Sacrilegio dei sacrilegi è oltraggiare il *senhal*.

Natalino Piras

Napoli – New York (2024): un'opera che viene da lontano. L'audio-descrizione come metro di analisi di un'opera vecchia e nuova



Laura Giordani

"There's no way like the American way."

Così recitava un cartellone di propaganda dell'*American Way*, nel 1937. Fu reso famoso con una fotografia dello stesso anno di Margaret Bourke-White, che immortalò come sfondo di uomini e donne afroamericani di ogni

età, in fila per gli aiuti dopo le inondazioni in Louisiana, nel Kentucky.

L'America celava già in sé le sue contraddizioni, ma all'epoca sembrava davvero lontana. La globalizzazione non aveva ancora reso gli spostamenti così veloci. Inoltre eravamo noi italiani, all'epoca, quelli costretti a lasciarci il mondo alle spalle per inseguire il sogno americano. È buffo pensarci oggi: il mondo è ben diverso e quelli che accolgono siamo noi, mentre gli Stati Uniti si preparano a una presidenza sempre più isolazionista. A detta di molti, quelle che si sono appena concluse sono state le elezioni americane più divisive di sempre: l'America è polarizzata come non mai. È un nuovo mondo, quello a cui ci stiamo affacciando. Ma non è sempre stato così. Il cinema, come sempre, ci offre una lente alternativa per analizzare gli eventi. Proprio al termine di un anno così decisivo per l'America, Gabriele Salvatores ci regala un nuovo film su ciò che è stato l'*American dream*: *Napoli – New York*. In una poverissima Napoli del secondo dopoguerra, a fare i conti con le tragedie del conflitto mondiale sono soprattutto i bambini, specie quelli rimasti orfani. Conosciamo così Celestina e Carmine, due bambini di circa dieci anni che cercano di guadagnarsi da vivere come capita: barando a 'mazzetti', per esempio. Carmine, inoltre, accompagna i marinai statunitensi che arrivano al porto di Napoli. Una sera, per riprendersi dei soldi da un cuoco imbroglione, raggiungono la *Victory* attraccata al porto di Napoli, in partenza per New York: per una serie di 'fortunati' eventi – tra cui lo zampino di Celestina, desiderosa di andare nella Grande Mela per rivedere la sorella Agnese – i due si ritrovano sulla nave in partenza senza possibilità di scendere. Dapprima sfuggono ai controlli del commissario di bordo Domenico Garofalo, poi, scoperti nei pressi del loro nascondiglio clandestino, conquistano in breve tempo il cuore di tutto l'equipaggio. Sarà Garofalo a coprirli e farli arrivare clandestinamente a destinazione a patto di non rivederli mai più: il destino però

avrà tutt'altro piano in serbo per loro.

Le tematiche toccate sono l'orfanezza, gli effetti della guerra, l'isolamento sociale, la ghettizzazione, l'adozione, la questione storica degli immigrati italiani in America nel secondo dopoguerra e la contrapposizione tra l'Italia e gli Stati Uniti d'America dell'epoca. Ma anche i sogni dei bambini, i primi amori innocenti, l'amicizia, il viaggio, il disegno della vita quale avventura imprevedibile... È proprio per questo che il film è adatto a grandi e piccini: tocca varie tematiche, eppure lo fa assicurando un'atmosfera di fondo che non si discosta mai troppo dalla visione dei protagonisti: due bambini che, certo, ne hanno già vissute tante, ma che rimangono pur sempre dei bambini.



della criminalità e della mafia del sud Italia. Un film già più vicino a quello di quest'anno è *Io non ho paura* (2003, vincitore di due David di Donatello): l'opera si focalizza sulle dinamiche comportamentali di un gruppo di bambini del sud Italia; è ambientato in Basilicata ma girato anche in Puglia. Anche qui aveva tocca-

to le tematiche della crescita, della povertà, dell'amicizia. Infine, in *Tutto il mio folle amore* (2019), trattava ancora di crescita, adozione e passaggi di frontiera in clandestinità, questa volta con Willy per protagonista, un sedicenne affetto da autismo. Quest'anno, Salvatores torna con un nuovo film che ci parla tanto della sua Napoli, la città che gli ha dato i natali.

Film come questi sono opere 'belle': belle da guardare. Per chi si appassiona di cinema, questa frase ha un senso più profondo. La bellezza qui è da intendersi come lo sforzo del regista di rappresentare realtà estetiche in ogni minimo particolare, riproducendo un mondo – o più mondi, in questo caso – che non esistono più. Chi guarderà questo film si ritroverà letteralmente immerso in un periodo 'epocale', fatto di cambiamenti e di gente che viveva di sogni: in fondo, non aveva altro che quelli. Spinti dai loro sogni, Carmine e Celestina ci portano per mano dapprima nell'agonizzante Napoli del '49 – fatta di macerie ancora fumanti, ospedali in affanno, vicoli di rioni che pullulano di prostituzione e criminalità – per poi approdare

nella Grande Mela – fatta di eleganti palazzoni dalle insegne sfavillanti, cinema, *café* e auto di lusso, ma anche da periferie fatiscanti, 'quartieri neri' e ghetti di immigrati.

Questo è un film talmente bello da vedere che sarebbe un peccato non rimediare per coloro che non possono farlo fisicamente, come i disabili

segue a pag. successiva



Gabriele Salvatores aveva già toccato tematiche affini a queste: ricordiamo *Mediterraneo* (Oscar 1992 per il miglior film in lingua straniera), in cui otto militari italiani sbarcano su un'isola greca dove si ritrovano a dover fronteggiare un'esperienza di isolamento, fisico anziché sociale com'è in *Napoli – New York*. In *Sud* (1993), aveva trattato più da vicino il tema

segue da pag. precedente
visivi. Ed è qui che entra in gioco l'audiodescrizione (o AD), un ausilio – prima ancora che un'arte – che rende accessibile un'opera audiovisiva mediante l'inserimento di clip atte a descrivere ciò che accade sullo schermo, tra una battuta e l'altra, per chi non può percepirla visivamente. È richiesta una dose immensa di discrezione, un allenato senso della misura e tanta, tanta empatia: mettersi nei panni del fruitore è la chiave per capire fin dove è richiesto l'intervento dell'audiodescrittore e dove invece risulta d'intralcio. La sottoscritta ha curato il testo dell'AD di questo film e cercherà di accompagnarvi in una sua analisi da una prospettiva di post-produzione: nello specifico, quella dell'audiodescrizione dell'opera. Leggendo le clip di seguito, scoprirete quanto un copione di AD può accompagnare agevolmente nella fruizione di un film quando il video non è a disposizione (come nel caso dei disabili visivi o, temporaneamente, nel caso di un articolo com'è adesso per voi lettori).

Abbiamo accennato ai 'mondi' riprodotti nel film. Dato per assodato che la componente visiva ha spesso contribuito alla descrizione di un luogo (le sirene di guerra nella Napoli bombardata, i brusii del mercato di *Little Italy*, il traffico del centro di New York, la musica nei lussuosi locali della metropoli), l'audiodescrizione si è dovuta occupare di tutto ciò che di importante c'era e che pertenesse alla componente visiva di quelle ambientazioni così caratterizzate. È il caso della Napoli bombardata a inizio film, nella scena in cui Celestina appare per la prima volta:

“Tra polvere e macerie, un settantenne baffuto in abito e cravatta grigi. / (ACC brusio) Il ventenne va ad aiutare i concittadini sporchi di polvere e sangue a rialzarsi dalle macerie dei palazzi crollati. / Tra i detriti, in lontananza, emerge una bambina di dieci anni. Ha i lunghi capelli castani pieni di polvere e un vestito logoro. Con lo sguardo triste e assente, sale in cima a uno dei cumuli e s'immobilizza davanti ai resti dei palazzi”.

E che dire della Napoli più oscura, nella quale la piccola Celestina si addentra come una preda nella tana del predatore:

“Celestina, rammaricata, si addentra solitaria

in un vicolo buio del rione. / Lo attraversa seguita dallo sguardo indiscreto di femminielli e prostitute. Indossano lingerie, reggicalze e trucco scuro sugli occhi. [...] / Una di loro, giunonica, fuma da un bocchino. Chiama Celestina. / Celestina raggela: un uomo scheletrico dagli occhi truccati la fissa bramoso da una stanza illuminata di rosso.”

Lo stesso intento è stato perseguito nella descrizione dei vari ambienti della nave *Victory* in cui viaggiano i ricchi turisti americani e i miseri migranti italiani, in una piramide sociale che – dall'alto verso il basso – si riflette



nella disposizione dei viaggiatori sulla nave: “Carmine porta caraffe d'acqua sulla terrazza scoperta, dove i passeggeri di prima classe consumano il pranzo. / Altri sono sdraiati al sole. / Da un oblò, Carmine osserva sognante una sala da pranzo gremita di eleganti commensali. / Scende e versa l'acqua avanzata ai passeggeri meno abbienti, ammassati per terra. / I passeggeri italiani, trasandati ma dignitosi, indossano abiti scuri e consumati. Tra loro, bambini e anziani provati dal viaggio. / Alcuni mangiano da gavette di metallo in dignitoso silenzio. Carmine scende ancora: porta le ultime bottiglie d'acqua ai membri dell'equipaggio nei piani inferiori”.

Lo stesso viene poi ribadito quando gli italiani scendono a Ellis Island, storico porto di destinazione per tanti fratelli e cugini dei nostri antenati emigrati oltreoceano in quell'epoca: “Dalla terrazza della Victory, si affacciano gli eleganti passeggeri americani in occhiali da sole e abiti chiari. Sorvegliando i loro cocktail, osservano impietositi la carovana dei passeggeri italiani che scorre affaticata sulla banchina”.

L'apice, a mio avviso, della 'figuratività' dell'opera – e della necessità di tradurla in parole in un copione di AD – lo si raggiunge nella scena in cui Celestina e Carmine escono dal porto di Ellis Island per approdare, sognanti, nel centro frenetico e stupefacente della Grande Mela. Vi chiedo di immaginare la successione delle scene con la sola lettura della seguente clip:

“All'esterno, un enorme cartellone raffigura una giovane famiglia americana. Sullo sfondo, la bandiera statunitense. In basso, la scritta: [...] “There's no way like the American Way: Non c'è niente come l'America”.

/ (ACC musica) Uomini e donne in eleganti abiti anni '50 affollano le strade della metropoli. Un ragazzino nero lustra le scarpe a un bambino in giacca e cravatta dal ciuffo biondo gelatinato. / Due uomini con la ventiquattrore fanno una rissa in strada. Un poliziotto li ferma. / Un'elegante sessantenne passeggia con un bulldog inglese. / Carmine e Celestina si specchiano in una pozzanghera. / Alzano gli occhi: davanti a loro, un enorme palazzo signorile. Sulla facciata, campeggia un grande cartello: [...]

“American dream, buy your own happiness. Il sogno americano, còmpratli la felicità”. / Per il viale, il traffico scorre frenetico. / Un prestante poliziotto a cavallo li squadra dall'alto al basso”.

Queste clip vi hanno presentato dei mondi. Siete riusciti a 'vederli'? Se sì, almeno uno degli obiettivi linguistici dell'audiodescrizione è stato portato a termine: quello della figuratività. Il film, ve lo anticipo senza scadere in nessuno *spoiler*, ha un lieto fine. Carmine e Celestina si ritaglieranno, alle loro condizioni, un loro posto in un mondo nuovo e grande come quello della New York di quegli anni. Attraverso la vicenda della sorella di Celestina, Agnese Scognamiglio (incaricata per un delitto passionale), riusciranno – con l'aiuto 'dei grandi' – a smuovere le coscienze del popolo statunitense circa la questione degli immigrati italiani in tutto il Paese, inosservati al margine della società.

A impreziosire l'opera (una produzione Paco Cinematografica con Rai Cinema), spicca un connubio perfetto tra musiche (curate da Federico De' Robertis) e attori, i quali hanno interpretato magistralmente i loro ruoli: una nota di merito va a un veracissimo Pierfrancesco Favino nei panni del commissario di bordo Domenico Garofalo e agli stupefacenti Dea Lanzaro e Antonio Guerra che, giovanissimi, hanno vestito i panni di Celestina e Carmine in maniera impeccabile. Favino, a ragione, ha definito l'opera un esempio appartenente a “un cinema vecchio e nuovo al contempo”. Lo spessore di quest'opera, infatti, viene da lontano: è stata realizzata grazie a un soggetto ritrovato di Federico Fellini e Tullio Pinelli risalente alla fine degli anni '40 e finora rimasto in un cassetto. Una storia, anche quella dello stesso soggetto, che dà speranza. Non importa quanti anni possa rimanere nel cassetto: un sogno, se destinato, verrà alla luce.

Laura Giordani



Fumetti

Ipnotica, impressionante, inibente: la TV secondo Francesca Ghermandi

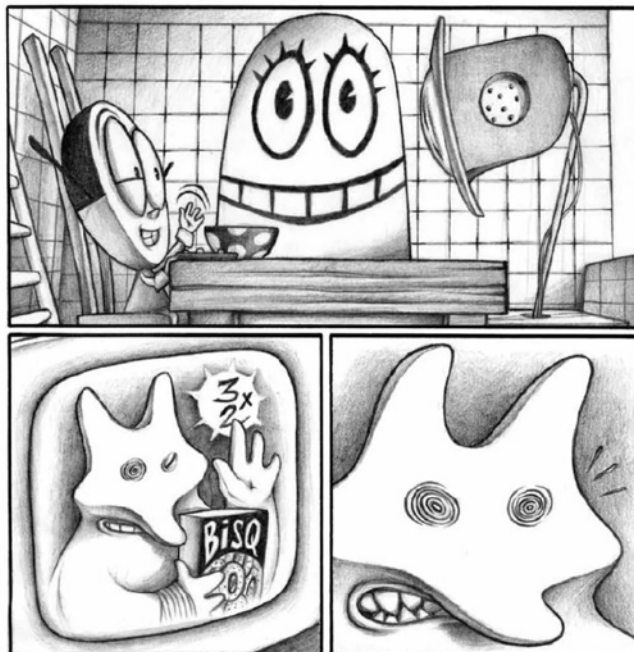


Ali Raffaele Matar

Buffi, iconici, plastici, gommosi, sempre esageratamente spaventati da tutto ciò che li circonda, oltre ai consueti tratti che accomunano molti dei personaggi di Francesca Ghermandi, ce n'è uno che passa spesso inosservato: l'ossessione per la televisione. Sono prede facili, questi pupazzi di grafite. Basta una minima vibrazione per allarmarli. Ma è quando entra in gioco la TV che la loro sanità mentale inizia a vacillare. Nulla più di quella scatola magica è capace di ipnotizzarli, impressionarli, talvolta anche inibirli. Prendiamo ad esempio quel che accade alla discolpa *Pastil*, protagonista dell'omonimo fumetto muto – da poco tornato nelle librerie grazie a Eris edizioni. Dopo una notte di sonno, al risveglio, la piccola si trova davanti un gigante bianco con le orecchie a punta, un volto strano, un po' schiacciato, quasi fosse una maschera. Che sarà venuto a fare? La risposta è proprio tra le sue mani – che, come quelle di molti altri personaggi fantastici, hanno solo tre dita – che stringono un disegno-kamishibai a cerchi concentrici. Un'illusione ottica? Osservando meglio, al centro di quella spirale c'è un dettaglio non da poco: il ritratto di una bimba che vola in sella a una scatola. Ma non una bimba qualunque: è Pastil stessa! Vorrà forse comunicarle qualcosa? In effetti, poche pagine dopo, la marmocchia sale proprio

a bordo di una scatola per le medicine e spicca il volo. Non serve chiedersi perché voli via proprio su una scatola per le medicine, se lei stessa sembra aver ingoiato un'aspirina più grossa di lei. La matassa si scioglie nel finale quando Pastil, dopo mille voli, si ritrova finalmente a fare colazione con i cereali della sua marca preferita, i BISQ. Accende la TV ed ecco lì una vecchiaia conoscenza: il gigante bianco. Dietro allo schermo, ecco svelata la sua natura di mascotte dei BISQ. Deve aver passato tanto tempo davanti alla televisione la piccola Pastil, per confondere finzione e realtà. Che sia

stata, quindi, tutta un'allucinazione quell'esperienza? Una cosa è certa: la forza di persuasione della TV non risparmia nessuno. Figuriamoci le creaturine. Altro che sogno o premonizione: questi sono proprio gli effetti della televisione! – sembra quasi comunicare tra le righe Francesca Ghermandi. Nella seconda parte della storia, Pastil è intenta a fuggire via da un occhio dotato di vita propria che pare ossessionato da lei. La presenza di quest'occhio che osserva, cammina, corre, si nasconde e insegue con insistenza la piccola, per poi ricongiungersi a lei, chiudendo il cerchio, una volta che si sarà fatto ingoiare, aggiunge al racconto un tocco inquietante, quasi esoterico, in quello che sembra essere un rito di unione. Di nuovo, la TV viene in soccorso del lettore per chiarire i suoi dubbi. Nel corso di questa fuga rocambolesca, in un delizioso gioco di parallelismi, l'autrice mostra sullo sfondo un televisore sintonizzato su un cartone animato, *Pop Plague*, la cui protagonista somiglia (non a caso) alla nostra Pastil, come nel disegno a spirale della prima storia. La puntata del cartoon sottoscrive esattamente quanto sta accadendo alla piccola: l'occhio che la insegue altro non è che un farmaco ed è soltanto buttando giù la pillola che la bimba rinsavirà. In ogni caso, non si può negare che l'occhio abbia il duplice ruolo di "grande fratello" orwelliano, che tutto vede e tutto registra, come fosse lui a suggerire alla TV cosa proiettare. Ancora una volta, dunque, il confine tra i due piani di azione è labile. Ma si



La TV in Pastil



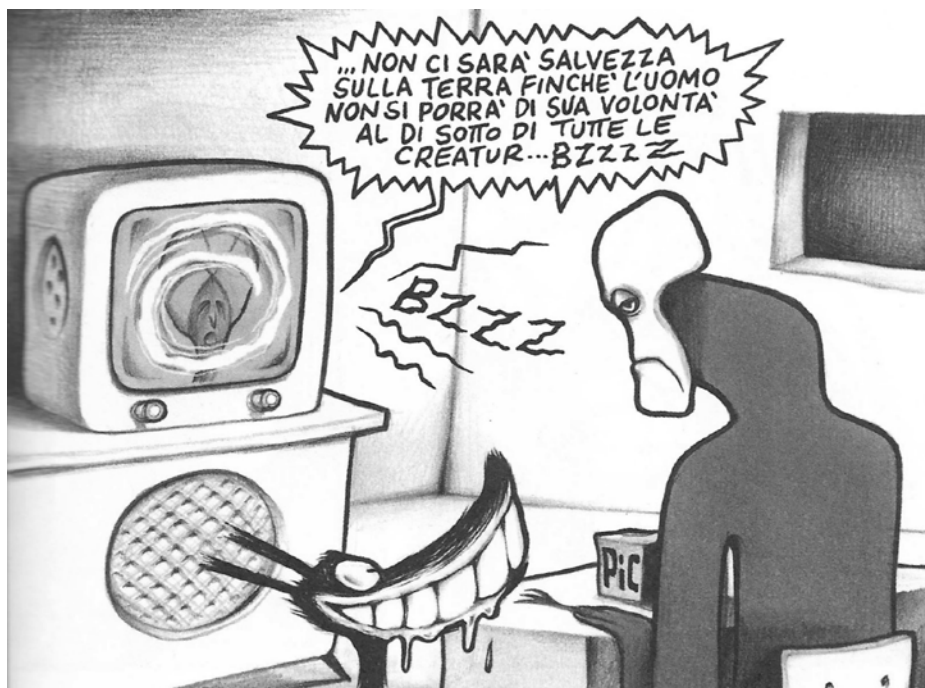
L'occhio sullo schermo TV in copertina - Pastil

può credere davvero a quello che viene mostrato su uno schermo, anche quando sembra che proietti quella che crediamo essere la realtà? Michael Haneke, il regista di *Benny's video* e *Funny games*, non sarebbe d'accordo: per lui, gli audiovisivi non mostrano altro che... 24 bugie al secondo! Francesca Ghermandi lo sa bene ed è proprio quel potere allucinatorio e ingannevole intrinseco nel marketing ad affascinarla. È un tema, questo dell'influenza del piccolo schermo a livello individuale e collettivo, sollevato già in altre storie brevi realizzate nel corso degli anni Ottanta, soprattutto in *Hiawata Pete*, serie di strisce iniziata nel 1987 su un papero che non riesce a resistere a ogni sorta di campagna pubblicitaria, finendo così per accumulare qualunque cosa apparsa in TV. D'altronde, è difficile opporsi al flusso consumista quando dal tubo catodico fuoriescono addirittura pubblicità in 3D pronte a tutto pur di convincerti a spendere soldi. *Roba da matti! Pensano di farti comperare la loro paccottiglia invadendoti il salotto!* Nelle storie della Ghermandi, anche i morti guardano la TV.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Come George Henderson (l'uomo-morte protagonista di *Grenuord*, noir che risale al 2007), che vive con la TV sempre accesa. *Fumo nei tuoi occhi, il profumo dell'uomo vincente!* In mezzo a spot pubblicitari dal sapore propagandistico, nella programmazione televisiva di *Grenuord* riesce a infilarsi anche un misterioso guru (Little Indi) che, avendo compreso l'utilità del potere persuasivo della TV (prima ancora che esistessero i social network e internet in generale), ne sfrutta le frequenze per diffondere clandestinamente i suoi sermoni e "risvegliare" gli animi sopiti. Sermoni così ambigui che i ribelli antigovernativi li credono dei messaggi in codice. "La TV fa l'effetto del camino" dice a un certo punto la spasimante-stalker al sociopatico protagonista, che non ha ancora accettato - o forse non ha nemmeno capito - di essere passato a miglior vita. E quando deciderà di cambiare città pur di scappare da lei, l'insistente Louise per stanarlo farà ricorso alla TV, apparendo in prima serata su "Amori disperati", un programma a metà tra "Chi l'ha visto" e "C'è posta per te". La TV nel mondo di Francesca Ghermandi si sente anche quando non si vede. *Avere! Volere! Piagnere! Ottenere!* Dove avranno visto pubblicizzati tutti quei giochi incredibili, come Mary Jeane, la sofisticata bambola-amica tuttofare, i ricchi e pestiferi personaggi de *Il Giorno del pacchino* (Canicola bambini, 2011)? Alla TV, naturalmente. E dove sta incollata tutto il giorno la lamentosa nonna di *Non è mai troppo tardi*? Alla TV, naturalmente.



La TV in *Grenuord*

Quella TV che, nel corso dei decenni, si è imposta in modo sempre più ingombrante, sostituendo ogni altra forma di intrattenimento, diventando persino più amica di un'amica, è diventata oggi del tutto inguardabile. Non è più la cara e vecchia TV dei caroselli e dei geniali cartoni animati con cui è cresciuta Francesca Ghermandi. Pasolini, d'altronde, aveva previsto

che i contenuti trasmessi e diffusi dalla tele avrebbero creato soltanto catastrofi, omologazione e appiattimento culturale. Come ogni altro fenomeno, la TV è destinata a essere rimpiazzata. Finirà a prendere polvere insieme a tanti altri oggetti inutili accumulati da Hiawata Pete.

Ali Raffaele Matar



La nonna e la TV - Non è mai troppo tardi

La lezione di cinema di Francois Truffaut

Avvertenza

Lo scorso anno, ossia nel 2024, ricorreva il quarantesimo anniversario della morte di François Truffaut, uno dei cineasti europei che amo di più. Proprio per questo, nel medesimo anno, uscì anche la versione italiana (François Truffaut: *Lezione di cinema*, Il Saggiatore) di *La leçon de cinéma de François Truffaut*, il testamento spirituale del grande cineasta che in Francia era uscito nel 2021. Speravo, sapendo della prossima uscita della traduzione italiana, di poterne parlare ai lettori di **Diari di Cineclub**, appunto, in occasione dell'anniversario della morte. Così non è stato: il libro è uscito alla fine dell'anno e, per poterne parlare, dovevo almeno averlo letto e meditato (il che, un po' di tempo lo richiede). L'anniversario, perciò, è stato bucato e di Truffaut e della sua ultima "lezione" finisco con il parlare quando già siamo nel 2025. Ha ragione, però, Angelo Tantarò il quale saggiamente mi ha detto: "Stai tranquillo: di Truffaut si può e si deve parlare sempre". S.B.

*François Truffaut parla del suo lavoro
come farebbe un artigiano.
E' sempre chiaro, intelligente e possiede
il dono della simpatia e della comunicatività*
Gilbert Salachas,
animatore culturale radiofonico e televisivo

*A tratti, do persino l'impressione
di essere simpatico e intelligente*
Francois Truffaut



Stefano Beccastrini

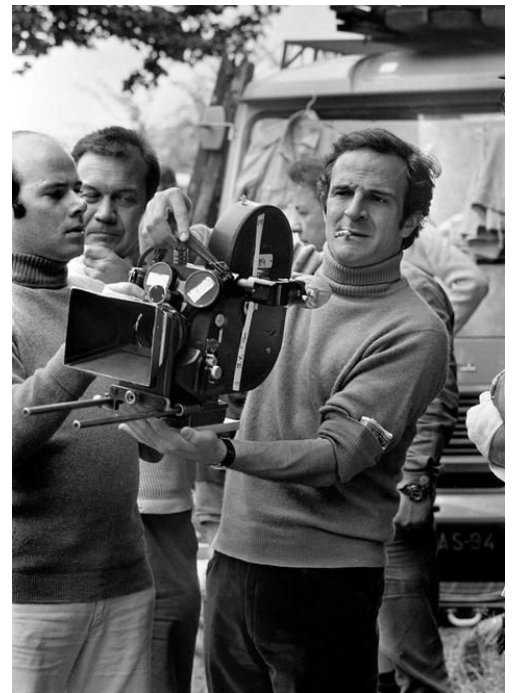
Prologo. Un cineasta davanti alla macchina da presa

Nel corso del 2024 è uscito, per i tipi de *Il Saggiatore*, il volume *Lezione di cinema* di François Truffaut, traduzione italiana del libro, pubblicato nel 2021 dalle Editions Denoel, *La Leçon de cinéma de François Truffaut*, a sua volta versione cartacea dell'intervista televisiva, risalente al 1981 (a intervistare Truffaut furono Jean Collet e Jérôme Preur, alla telecamera c'era José Maria Berzosa) e promossa dall'Institut National de l'Audiovisuel (INA), nel corso della quale il grande cineasta – che tre anni dopo morirà – parla del proprio lavoro, dei temi e dei problemi del cinema moderno, di cosa pensasse rivedendo a posteriori – e con estrema lucidità critica – i ventuno film girati (da *L'età difficile* del 1957 a *La signora della porta accanto* del 1981) fino ad allora (farà in tempo poi a girare, prima della morte avvenuta nel 1984, *Finalmente domenica!* del 1983). "Che cosa succede – si chiede, ad apertura del libro, Bernard Bastide, storico del cinema ed esegeta truffautiano – quando un ex critico cinematografico accetta di essere intervistato da tre cinefili pronti a metterlo alle strette? Quando un grande cineasta ancora in attività si ritrova dall'altro lato della macchina da presa e accetta di riflettere sulla sua produzione (quasi) completa?" Truffaut, in camicia e cravatta, era seduto su una immensa poltrona di pelle gialla, e rispose, una dopo l'altra, alle loro tante domande, commentando dal vivo alcuni spezzoni di tutti i suoi film: una gioia per chiunque, come me, ami il cinema alla follia e Truffaut quale un fratello/maestro di rara sapienza e saggezza. Alle origini del progetto dell'intervista c'era stato Jean Collet, uno dei maggiori cultori truffautiani di Francia. Inizialmente, Collet pensava a un libro di interviste, sulla scia di quello che lo stesso Truffaut aveva dedicato ad Alfred Hitchcock (tale opera rimane un capolavoro assoluto della critica cinematografica moderna). Truffaut, tuttavia, rifiutò l'offerta.

Collet si rifece vivo dopo esser diventato, nel 1980, consulente dell'INA, l'Istituto Nazionale degli Audiovisivi, proponendo non un libro ma il progetto di una trasmissione televisiva in due puntate. Questa volta, in linea di massima (poi, prima di realizzarla, trascorse un continuo gioco di rimandi), Truffaut fu d'accordo e si impegnò alla sua realizzazione, promossa e prodotta dall'INA e mandata in onda da TF1, il principale canale televisivo di Francia. Egli ne scelse anche il regista: José Maria Berzosa, di cui aveva molto apprezzato un documentario sul colpo di stato cileno che conteneva un'intervista a Pinochet (Truffaut disse: "Se è riuscito a far parlare Pinochet, riuscirà a far dire qualcosa anche a me"). Le riprese ebbero luogo nel luglio del 1981: Truffaut non si sentiva benissimo a causa di un intervento chirurgico ai denti. Passò altro tempo anche rispetto all'andata in onda dell'intervista, la quale infine avvenne il 5 e il 12 maggio del 1983. Fu un successo, per sobrietà scenografica e semplicità illustrativa: Truffaut, comodamente assiso, interloquì gli intervistatori in maniera modesta, seriamente critica, senza alcuna pretenziosità. Nel 1984, la sua improvvisa scomparsa, avrebbe poi conferito alla sua "lezione di cinema" un toccante e sublime valore testamentario. In seguito, la trasmissione audiovisiva divenne un libro, oggi finalmente tradotto in italiano (subito acquistato e letto e meditato, con piacere e commozione, da un convinto truffautiano qual io sono). Oggi ne parlo ai lettori di **Diari di Cineclub** per incoraggiarli a fare altrettanto.

Sinossi. Una vita da impiegato

Il libro è composto da ventidue capitoli. Ventuno di essi sono dedicati, uno per capitolo, agli altrettanti film realizzati, a quel tempo, da François Truffaut (poi, come già ho ricordato, si sarebbe aggiunto *Finalmente domenica!*). Leggerli con attenzione riempie di gioia qualunque cinephile. Scoprire la sua capacità – sobria, lucida, umile – nel farsi giudice di se stesso, nell'analizzare con acume e senso critico i propri capolavori (ossia film indimenticabili quali *I quattrocento colpi*, *Jules Jim*, *La calda*

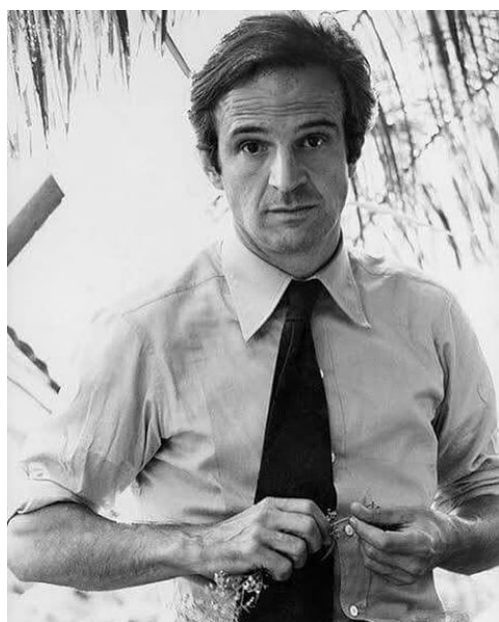
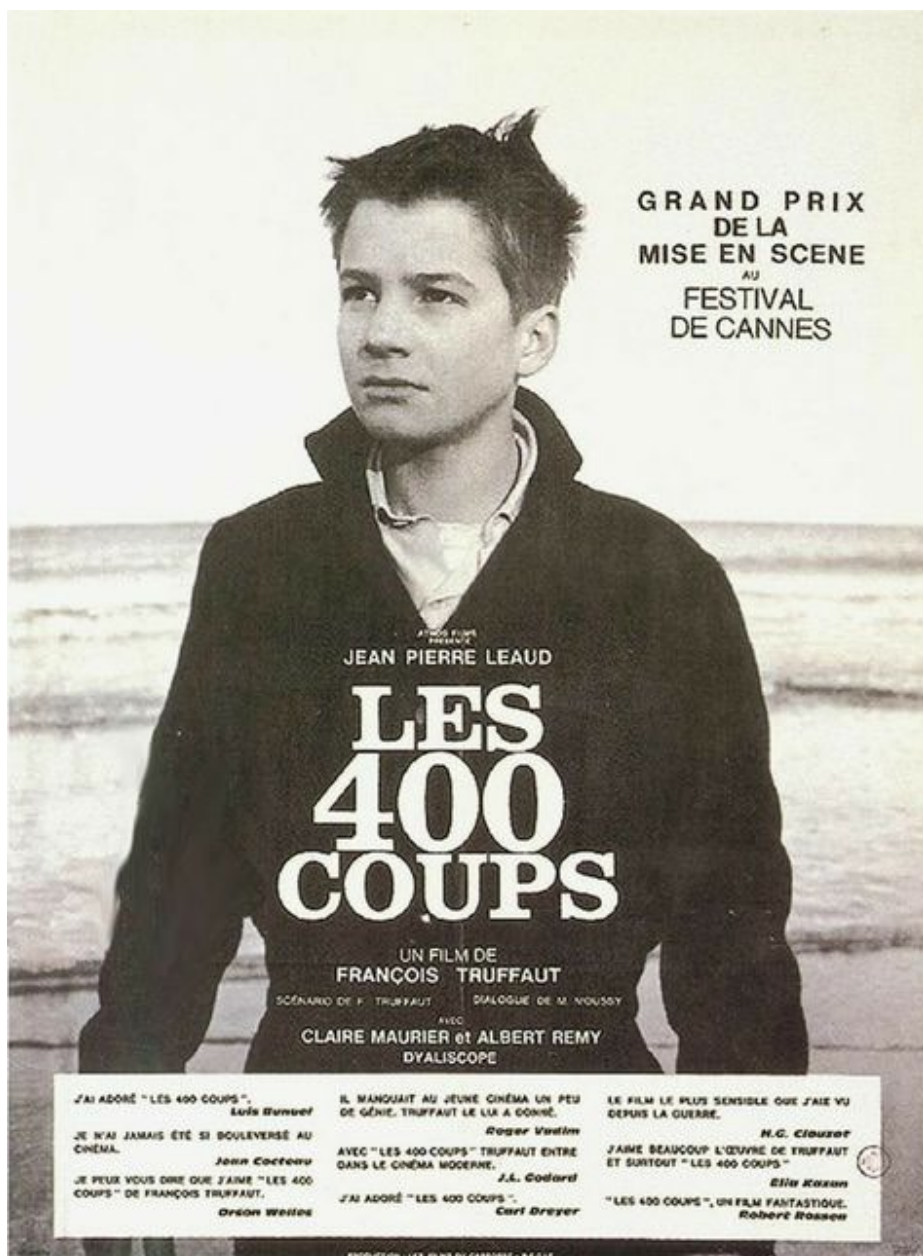


amante, *il ragazzo selvaggio*, *Adele H.*, *La camera verde* e così via), nel trattarli con rispetto ma con distacco come se fossero opera di qualcun altro, è un'avventura entusiasmante per chi, come me, ami quei film con inguaribile passione. In questo articolo, non ne parlerò approfonditamente: è bene che tale entusiasmo lo provino, per conto loro, i lettori del libro. Dedicherò un po' di attenzione, invece, all'ultimo capitolo del libro medesimo – il ventiduesimo – intitolato *Una vita da impiegato*. Così definisce la propria esistenza François Truffaut, rispondendo alla domanda postagli dai suoi interlocutori: "Come gestisce il suo status di star del cinema francese? La mette a disagio?". Ed egli risponde, appunto, "No, è tutto bilanciato: io faccio la vita dell'impiegato. Ogni mattina vado in ufficio, tranne che nei periodi dedicati alla scrittura delle sceneggiature in cui sono invece i miei collaboratori a venire a casa mia. Faccio la vita dell'impiegato e non riesco a considerarmi una star..."

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Quella che conduco... è una vita di lavoro, molto regolare e ingrata... Non mi sminuisco né denigro ma preferisco il mio lavoro a me stesso. Nonostante sia molto critico nei confronti dei miei film... preferisco sempre essere giudicato per il mio lavoro che... per ciò che sono come persona... Per sentirmi una star dovrei prestarmi al gioco delle relazioni sociali, un gioco che in realtà non pratico affatto". Apprendiamo, andando avanti nella lettura, che a Truffaut non piace lavorare da solo: "Prendo appunti durante i viaggi in aereo o durante le mie letture ma poi... ho bisogno di sedermi con qualcuno e discuterne. Ho sempre fatto così". Gli interlocutori gli chiedono allora quando e come è nato in lui la passione per il cinema e la decisione di diventare un cineasta. Egli risponde che ha scoperto il cinema nel 1940, all'età di otto anni - c'era la guerra, lo accompagnava la madre, la sala era piena di soldati - assistendo al film *Paradiso perduto* di Abel Gance. La voglia di fare cinema è venuta con il passare degli anni e con la scoperta di Clouzot, di Welles e di Renoir ma all'inizio - vedendosi quale futuro scrittore - pensava di collaborare alla stesura delle sceneggiature. L'interesse per la regia nacque dopo, "molto progressivamente". L'interesse per la sceneggiatura, tuttavia, gli è rimasto: "Da quindici o venti anni sottostimiamo l'importanza della sceneggiatura ma oggi tutti concordano sul fatto che vada riqualificata". Egli, comunque, continua ad essere più interessato alla definizione dei personaggi che ai movimenti di macchina. Interrogato su quale sia il proprio metodo di costruzione dei film, risponde che non possiede un metodo fisso: ci sono film, come *Adele H.* che hanno richiesto la faticosa stesura di una decina di sceneggiature e altri, come *La signora della porta accanto*, in cui soggetto e dialoghi sono stati scritti in pochi giorni e persino durante le riprese. Un interlocutore osserva che all'inizio della sua carriera cinematografica Truffaut esprimeva, nei suoi film, una forte resistenza ai luoghi comuni.



Adesso che ne pensa? Egli risponde che con i luoghi comuni si può persino giocare e continua: "Ci sono momenti in cui bisogna dire la verità, altri in cui bisogna distrarre, far avanzare la narrazione o divertire... E' certo che l'intenzione, il desiderio di dire la verità, inquadratura dopo inquadratura, scena dopo scena, che è un innovente all'inizio della carriera, non può rimanere tale anche in seguito. Mi sembra che, più avanti, la verità non sia più un aspetto così importante. O piuttosto che la verità sia un risultato a cui si può arrivare attraverso mezzi molto indiretti o artificiali. La verità non è sufficiente. Altrimenti non si girerebbero che documentari o ci si accontenterebbe di filmare cose vere. Invece giriamo qualcosa sperando che il risultato sia abbastanza credibile, e anche lì siamo costretti a manipolare la realtà, a giocare con la durata, i tempi morti... Fare cinema sul lungo termine significa anche scoprire l'importanza, i piaceri e i limiti dell'inganno".

Il pubblico è il fine stesso del film. Epilogo
 "Il pubblico è il fine stesso del film" afferma Truffaut quando, quel giorno del 1981, gli fu chiesto che cosa rappresentasse per lui il pubblico. E continuò: "Non sarei capace di fare un film senza pubblico. Forse là fuori c'è qualcuno che scrive romanzi per lasciarli nel cassetto. Io, se scrivessi un romanzo, lo farei con l'idea di inviarlo immediatamente agli editori. Nello stesso modo, non concepisco un film senza pubblico. Il pubblico fa parte del film, così come ne fanno parte i manifesti o le interviste... Il pubblico fa parte del film perché ne è l'eco". Noi pubblico italiano di Francois Truffaut - toccante poeta cinematografico di tutte le forme e le manifestazioni espressive dell'amore - perse troppo presto, nel 1984, la possibilità di attendere ansiosamente il prossimo film del grande cineasta. Consoliamoci rivedendo i film da lui già girati nonché leggendo i libri di, e su di, lui man mano reperibili sul mercato. Intanto, questa sua straordinaria "lezione di cinema".

Stefano Beccastrini

Non ci resta che piangere, quarant'anni dopo



Roberto Lasagna

Manifesto del cinema comico, *Non ci resta che piangere* è una dichiarazione di eccezionalità per due interpreti, Massimo Troisi e Roberto Benigni, consacrati dalle esperienze televisive e divenuti registi cinematografici decisi ad accogliere il pretesto offerto dalla cornice narrativa del film per consentirsi una formidabile divagazione e giocare con la Storia, in un racconto che non brilla certo per le sue caratteristiche formali ma che permette ai due attori-attori una lunga e inesausta improvvisazione lanciata verso punte di nonsense.

Il salto temporale è una scappatoia più che l'esito di un'attenzione scrupolosa al passato, l'opportunità per ritrovare i due compari insieme in un contesto che provoca il loro stupore, la loro incredulità di cittadini degli anni Ottanta calati in pieno Medio Evo. Spazio della finzione dove sprizza la poesia anarchica del film, che è poi quella dei due protagonisti a confronto con il tema dell'amicizia, con il senso di affiatamento suggerito dalla loro presenza al confronto con un'epoca di violenze e costrizioni ma anche di grandi personaggi storici i quali, passando in rassegna, possono diventare motivo dei guizzi e delle improvvisazioni che caratterizzano l'ossatura drammaturgica imbastita. Da Cristoforo Colombo a Leonardo da Vinci, passando per Savonarola a cui viene dedicata la spassosissima lettera che platealmente rimanda a Totò e Peppino istituendo un rapporto diretto con quelli che Benigni e Troisi ritengono tra i comici più grandi, il salto nel Medio Evo è un invito a ridere dei contrasti, caratteriali prima ancora che dialettali, dei due mattatori che dimostrano di portare avanti con improvvisazioni e lampi geniali lo spunto d'avvio. La cornice narrativa è parte di un soggetto di Troisi e Benigni che diventa una sceneggiatura a cui partecipa Giuseppe Bertolucci il quale notoriamente diede forma al Benigni cinematografico, a quel Benigni che seppe essere irresistibile e rivoluzionario in *Berlinguer ti voglio bene* (1977) e che anche grazie a Bertolucci avrebbe lasciato

il segno vivo, portando la sua verva nel teatrale *Tuttobenigni* (1983), ritrovando la collaborazione con il maestro parmense il quale collaborerà anche alla scrittura di *Tu mi turbi* (1983) e collaborerà di nuovo per *Il piccolo diavolo* (1988). Se la prima prova dietro la macchina da presa di Benigni, *Tu mi turbi*, è stata accolta bene dal pubblico e più tiepidamente dalla critica che tuttavia non può fare a meno di registrare l'apprezzamento per la verva comica dell'attore-cineasta, in special modo per la famosa sequenza delle guardia al Milite Ignoto, Troisi invece è un attore amatissimo con due regie nelle quali egli sviluppa una continuità tematica e una crescita stilistica che affiorano in risonanza con l'affacciarsi del suo mondo poetico.

Nel 1983 *Tu mi turbi* è al ventiquattresimo posto al box-office nazionale mentre *Scusate il ritardo* di Troisi è al settimo. Appena un anno dopo *Non ci resta che piangere*, nelle sale il 21 dicembre 1984, diventa il primo successo italiano nelle sale della stagione 1984-1985 incassando quindici miliardi di lire e confermando la popolarità dei due mattatori, che inventano gag e tormentoni entrati nel linguaggio comune. La loro complicità, nata fuori dal set, la ritroviamo nell'empatia che sanno trasmettere sulla scena, dove il divertimento per gli effetti dell'improvvisazione diventa percepibile. Due paladini della comicità, vicini per l'utilizzo personale e ridesto della lingua e della mimica, in grado di trasmettere con il ricco e ritrovato dialetto toscano e il napoletano interiorizzato e icastico un senso di autenticità incline all'invenzione. Troisi e Benigni si ritrovano a fare virtù dei loro rispettivi e diversi universi culturali condividendo l'unione che l'occasione del viaggio nel tempo rinfocola. Grazie alle rispettive memorie di cittadini del Novecento portano nel Medio Evo quello sguardo smalzato che fornirà alcune delle pagine più divertenti e rimaste care agli spettatori.

L'idea iniziale dei due autori, ritenuta poi banale anche dal co-sceneggiatore Giuseppe Bertolucci, era quella dei due amici che durante la loro scorribanda nel tempo si innamorano della stessa donna.

La rotta che seguiranno sarà un'altra. Dalla fantomatica Frittolo, da qualche parte in Toscana,



l'insegnante Saverio di Benigni e il bidello Mario di Troisi formano una coppia di sfidanti animati di improvvisazione e gusto irriverente, dove ciascun interprete infonde il suo stile per raccontare una prima parte molto divertente in cui si ritrovano nella cittadina e prendono parte alla vita sociale del Medio Evo vivendola da visitatori speranzosi di ritornare al presente, a cui segue una seconda parte in Spagna, nel tentativo di mutare la storia e far sì che le caravelle di Cristoforo Colombo non raggiungano le Americhe.

Con un canovaccio narrativo e tanta improvvisazione, *Non ci resta che piangere* è animato dalla singolar tenzone che vede i due attori animati da un'alchimia che si esprime nella ricerca dei paradossi, in quella possibilità di comunicare un giocoso senso di entusiasmo che è il vero punto di forza di un film stilisticamente meno convincente delle precedenti regie di Troisi e Benigni, in grado di scommettere su un'attenzione al linguaggio dei corpi, alla mimica, a quella vicinanza tra la dolcezza e la sfrontatezza che coniugandosi nei volti e nelle espressioni del napoletano e del toscano lascia trionfare il miraggio di una fantasia comica.

Troisi e Benigni si concedono una sceneggiatura che è quasi uno sfizio, avvolti dalle scenografie di Francesco Frigeri e accarezzati, come le immagini, dalle musiche ispirate di Pino Donaggio. Sin dalla sequenza dell'attesa al casello ferroviario, il film porta in scena la carica incontenibile ed estroverta del maestro di scuola Benigni, un assaggio della fisicità inarrestabile e dei riferimenti sessuali di cui si nutre la comicità dell'attore toscano, qui offerti allo sguardo dell'amico Mario, il mite bidello di Troisi a cui il toscano chiede di consolare la sorella, provocando il disappunto in Mario. Si avvia così una scoppiettante contesa fatta di geniali improvvisazioni comiche, dove alla maschera estroverta del comico toscano Massimo

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

Troisi risponderà con una contagiosa delicatezza fatta di parole in un'armonia di mimica e gestualità. La passione di Benigni per la storia e quella di Troisi per il surreale vanno a braccetto in un film che è un quasi un momento di teatro di strada, poco attento alle levigatezze della forma e volutamente posticcio nei riferimenti alla realtà storica: la fine del Medioevo e del Rinascimento diventa intenzionalmente un luogo bozzettistico in cui le scenografie di Francesco Frigeri, qui al suo esordio, sono lo sfondo di una finzione dichiarata. Troisi co-regista si prende una sosta dal percorso autoriale che ha disegnato con le sue due precedenti regie e sta al gioco, anzi vuole giocare, e le sue improvvisazioni gli riescono talmente bene da provocare le risate del compare, che in alcuni momenti fa fatica a trattenersi mentre sullo schermo ce ne possiamo rendere conto. Dopo aver diretto un solo film l'anno prima e aver lavorato come attore per Pietrangeli, Zampa, Bertolucci, Costa-Gravas e Ferreri, Roberto Benigni incontra in Troisi il complice di un divertimento puro, che inasella alcune sequenze entrate nella storia della comicità cinematografica e procede con un'andatura sbilenco, con passaggi proverbiali e altri a vuoto, come in uno spettacolo circense con le sue pause. Una nota rapsodica, suggerita anche dalle musiche di Donaggio, contribuisce al tono svagato di un non-racconto dove le ansie e i problemi dell'insegnante e del bidello, come le preoccupazioni di Saverio per la sorella Gabriella, vengono momentaneamente messi da parte, perché per loro adesso si tratta di accettare l'incredibile del salto nel passato e di scoprire di dover fare in fretta, perché

nei tempi in cui si ritrovano catapultati la preoccupazione principale è sopravvivere. Si tratta adesso infatti di resistere a un'epoca in cui la morte si materializza brutalmente la mattina da una finestra (la lancia che trafigge Remigio, colpito all'addome) e diventa un tormentone che Mario/Troisi sbeffeggia ironizzando sul saluto che si scambiavano i frati trappisti ("Ricordati che devi morire"), quel Memento mori che gli viene rivolto all'improvviso da un predicatore e a cui risponde con un "mo' me lo segno proprio" in grado di provocare la risata per i tempi perfetti e l'allusione a un mondo di ossessioni messo a tacere con un finto ossequio. L'acquiescenza del napoletano timido è in Troisi motivo di battibecco comico con l'esuberanza del toscano Benigni, e il salto nel tempo che il film porta bizzarramente in scena intende far sorridere sulla condizione tutto sommato felice della vita nel presente dei personaggi e sulla loro capacità di comunicare che la vita va preservata nei suoi attimi come un tesoro prezioso.

I due amici, anche grazie a degli incontri baciati dalla fortuna, affronteranno il Medio Evo di Frittolo, accettando di vivere in quello che inizialmente parrà loro uno scherzo, quando poi questo scherzo, perdurando, si manifesterà piuttosto come una dimensione storica con cui fare i conti, in cui vivere speranze e inestare esperienze degli uomini del Novecento (propongono di introdurre il gabinetto e le fognature al neonato Rinascimento), per dare un contributo ai nuovi amici, Vitellozzo e Parisina, che li accolgono. Mario, il più reticente, probabilmente il più fifone, con la delicatezza di Troisi sarà colui che non potrà fare a meno di incontrare il sentimento amoroso, in un film

così scopertamente giocato su stereotipi con cui i due mattatori assicurano un irrefrenabile divertimento. Grazie all'incontro con Pia (Amanda Sandrelli), Troisi diventa il corteggiatore cavaliere sulle spalle di Benigni, diventa il "cantautore" il quale dedica alla bella, spacciandole come sue composizioni, titoli quali *Yesterday*, *Bandiera rossa*, *Nel blu dipinto di blu*, *L'inno di Mameli*. Troisi diventa l'ironico "postino" che reca i suoi messaggi d'amore alla bella del passato attingendo da evergreen della sua quotidianità di bidello novecentesco. Motivi e parole che affascinano Pia, personaggio che nell'interpretazione di Amanda Sandrelli, qui al suo esordio cinematografico, è una ragazza di buona famiglia avvicinata da Mario incrociando il suo sguardo in chiesa, luogo in cui è possibile vedersi e lasciar trapelare qualche intenzione. Se non fosse che Mario, incalzato da Saverio ("con lo sguardo fai capire che hai capito"), non si accontenta di rilasciare un sorriso verso lo sguardo di lei ma ad alta voce smaschera platealmente quella che dovrebbe essere una tattica di avvicinamento silenzioso ("sì, sì, ho capito") e scatena un caso di "risata universale", quel ridere di situazioni convenzionali, come durante le cerimonie religiose, che garantiscono (anche) un effetto liberatorio. Qui e altrove Troisi e Benigni si ritrovano sul terreno dell'intento dissacrante, dove tra i bersagli si colgono ben piantati la cultura repressiva, il culto della morte, le liturgie e le predicazioni moralistiche, ma la loro reciproca ammirazione si trasferisce nei toni di una teatralità surreale che omaggia innanzitutto i paladini dello sberleffo. È così che, per la missiva che indirizzano al predicatore

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

domenicano e futuro governatore post-mediceo della Repubblica Fiorentina Girolamo Savonarola, i due amici, nell'implorare la liberazione dell'amico Vitellozzo tenuto prigioniero, si ispirano alla sequenza della scrittura della lettera di cui sono artefici Totò e Peppino, i quali in *Totò, Peppino... e la malafemmina* (1956) si lanciano in una straordinaria improvvisazione che non solo rimane tra le vette del cinema comico ma che è anche in grado di sfoderare l'eccellente sensibilità, tanto degli interpreti quanto del regista Camillo Mastrocinque, in merito alle sfumature del linguaggio. Troisi e Benigni replicano l'esperimento e rendono un grande omaggio che diverte, rispettando il piglio di due giovanotti di culture diverse ma alle prese con un testo in cui lasciano capitolare le loro rispettive verve, istrionica e surreale, che si fondono in una rappresentazione che fa ridere della loro scarsa dimestichezza in fatto di scritture e missive (non diversamente da Totò e Peppino) ma ugualmente finisce per prendersi beffa di Savonarola e del suo potere. Se il modello per questo tipo di lettera può essere fatto risalire ai fratelli Marx e al loro espediente comico introdotto in *Animal Crackers* (1930), nella sequenza di *Non ci resta che piangere* la dettatura e la scrittura coinvolgono i due attori in un affondo esilarante.

Pensando alla punteggiatura fantasiosa, al tono da tenere in una lettera che inizia con "Santissimo Savonarola", i due si avventurano in una creazione che ha come motivo quello della scarcerazione del loro padrone di casa, ma tra l'intenzione e la scrittura Troisi e Benigni sfoderano con la loro vulcanica improvvisazione una pagina di teatro dell'assurdo dove le parole saggiano la referenza di chi si rivolge a Savonarola, fustigatore di corruzione e decadenza della chiesa, predicatore che faceva processare chi riteneva dissoluto, polemico contro il lusso considerato depravazione e artefice di "roghi delle vanità" in cui dare alle fiamme strumenti musicali, opere d'arte, libri. Nel riferirsi ai modi del frate, Mario e Saverio rivolgono uno schietto ed irresistibile: "Savonarola... e che è? Diamociuna calmata, oh!". Utilizzano la loro lingua per riferirsi a un personaggio storico e ironizzano bellamente su un'epoca in cui la penitenza viene vista come la sola via di salvezza. Non a caso i due concludono la missiva firmando come due penitenti: "Ti salutiamo con le nostre facce tra i piedi... e non ti chiediamo neppure di star fermo!", firmato, naturalmente, "I tuoi peccatori, con la faccia dove sappiamo". Ma è anche l'affermazione di essere due gaudenti peccatori fieri di collaborare per realizzare insieme qualcosa di unico. E *Non ci resta che piangere* rimarrà l'unico film dei due amici-mattatori, caso piuttosto singolare di film in cui nessuno prende il sopravvento sull'altro. Troisi più attento alla recitazione di tutti gli attori, ad una regia complessiva che trova



Benigni pronto ad arrivare sul set già pronto, in cui può lasciare esplodere i suoi guizzi vicini alla tradizione popolare e alla terra toscana. Troisi, tragicomico e connotato da un linguaggio e da una sensibilità metafisica, disegna un personaggio in fondo più idealista. Il suo Mario diverte per i suoi sguardi intimiditi

del film, con il casellante che domanda a più riprese ai due viandanti: "Chi siete? Cosa portate? Sì, ma quanti siete? Un fiorino". La burocrazia e il fisco, di cui è intessuta la storia italiana, entrano nel mirino comico di Troisi e Benigni, come vi finisce anche Leonardo da Vinci, con cui la coppia si intrattiene giocando sulla possibilità (e il senso di guitta rivalsa) che persino un genio assoluto possa trovarsi, qualche volta, in difficoltà a comprendere quelle che i nostri guasconi ritengono regole elementari.



Nella commedia dei paradossi, il tentativo di fermare la partenza di Cristoforo Colombo, in procinto nel 1492 di portarsi verso la scoperta delle Americhe, così che un giorno la sorella Gabriellina non debba vivere la sua delusione con un americano, conduce all'apice umoristica la visione gioiosa di Troisi e Benigni. La preoccupazione

di Saverio per sua sorella rimane infatti presente anche nel passato, così come Mario scommette sull'amore in quell'attimo fuggente che è il viaggio magico nel tempo. Paradossi possibili quando c'è l'amore e, in questo caso, quando c'è l'amicizia, sentimento e sentimenti che i due artisti riescono a tradurre in un film gioioso e teatrale, sconnesso e libero, dove le improvvisazioni sul set riescono a divertire gli attori e la troupe, tutti impegnati ad assistere alle riprese e ad applaudire come si fa a teatro. La sequenza di gag riuscitissime rimane nell'immaginario collettivo di almeno un paio di generazioni comunicando una voglia di appassionarsi al gioco, di non rispettare le forme prestabilite pur camminando nel tempo e tra le consuetudini, i costumi, le norme sociali messe alla prova dall'avvento dei due comici finalmente liberi, con questo film, di sentirsi tali.

Roberto Lasagna

Fotografare i fotografi

Michael Kenna: il linguaggio perpetuo della pellicola



Moreno Diana

La fotografia di paesaggio potrebbe sembrare un soggetto semplice da realizzare e non una semplice e banale registrazione su pellicola o su file delle meraviglie che abbiamo davanti ai nostri occhi: composizione, taglio, tecnica e visione fotografica sono gli ingredienti per ritrarre un'immagine paesaggistica.

Agli albori i vincoli tecnici, colpa dei materiali, imponevano di lavorare con soggetti statici, a causa dei tempi di esposizione lunghi che rendevano sfuocato o mosso qualsiasi soggetto in movimento.

Il fotografo anglo-americano Michael Kenna utilizza la tecnica della lunga esposizione (a volte anche che sfiora le dieci ore) realizzando degli insoliti paesaggi in bianco e nero caratterizzati da una luce onirica ed eterea, che poi accentua anche in fase di stampa in camera oscura.

Kenna spiega: *Non sempre si riesce a vedere ciò che è altrimenti visibile durante il giorno e con le lunghe esposizioni si può fotografare ciò che l'occhio umano non è, appunto, in grado di vedere.*

Michael Kenna nasce nel 1953 nella città di Widnes, in Inghilterra, da una famiglia povera, operaia, irlandese e cattolica. Frequentò dapprima il seminario con l'idea di diventare prete, ma dopo avere scoperto il suo talento e la sua vena artistica, decide per una carriera creativa, iscrivendosi alla *Banbury School of Art* dove ricevette le prime istruzioni sulla fotografia. E' stato subito attratto dalla foto paesaggistica ma per vivere ha fotografato prove generali teatrali e diventa assistente di studio per altri fotografi.

Ci sono stati molti aspetti dell'educazione religiosa che credo mi abbiano fortemente influenzato nel mio lavoro nella fotografia, come la disciplina, il silenzio, la meditazione e l'idea che anche dove le cose possano essere invisibili, può esserci comunque una presenza.

Dopo la laurea Kenna si rende conto di avere tutti i mezzi per riuscire nel campo della fotografia, iniziando a documentare il paesaggio come personale forma di espressione e creatività.

Nel 1977 Kenna si trasferisce a San Francisco pensando di poter avere più opportunità di esporre le proprie opere e di poterle vendere presso qualche gallerista. Seguiranno anni in cui viene introdotto al potenziale creativo della camera oscura e del processo di stampa e i modi unici di manipolazione e interpretazione del negativo.

Trovo che il bianco e nero sia più malleabile e misterioso del colore. Un'interpretazione della realtà più che un riflesso della stessa. Non mi interessa copiare e descrivere ciò che vedo. Sono più interessato ad entrare in sintonia con quello che fotografo. Il colore

è troppo specifico per me. Vediamo tutto a colori per tutto il tempo. Le fotografie a colori non hanno alcun appeal per me.

Il bianconero è un modo straordinario per creare immagini che colpiscono e Michael si accorge subito di questo, generando foto con un forte impatto visivo ed emotivo grazie anche alla immediatezza nel capire le forme, i contrasti, le luci e le ombre.

Fin dal 1986 ha prevalentemente utilizzato una *Hasselblad* medio formato e una fotocamera *Holga*, e questo spiega il formato quadrato della maggior parte delle sue immagini. Kenna ha un rigore formale estremo in quanto le regole compositive cambiano rispetto a quello rettangolare: il formato quadrato non ha un orientamento preciso, la sua base ed altezza sono identiche, *la regola dei terzi* decade e si rimane concentrati su quello che il fotografo pone al centro della scena: ed ecco che la padronanza tecnica unita ad una sensibilità artistica gli permettono di catturare atmosfere sognanti, intime e suggestive: i suoi paesaggi sono silenziosi ma possenti o come afferma lui stesso *presentano un'oasi di calma e di solitudine che gli spettatori possano per lo meno intravedere.*

Negli anni '70, Michael Kenna si lascia conquistare dal paesaggio emiliano del Po e in



Po river 2007



Philosopher's Tree 2009



Autoritratto



Centrale elettrica di Chapel Cross - Scozia 1985

circa una decina di anni realizza il monumentale lavoro fotografico e relativa pubblicazione *Il fiume Po* (Corsiero Editore). Una raccolta di oltre un centinaio di fotografie che ritraggono paesaggi urbani e di campagna avvolti in un'atmosfera di nebbie catturate nel magico momento dell'alba o del crepuscolo.

Le sue opere sono state esposte in gallerie e musei in Asia, Australia ed Europa. Sue foto appartengono alle collezioni della *National Gallery of Art* di Washington, al *Patrimoine photographique* di Parigi, al *Museo delle Arti Decorative di Praga* e al *Victoria and Albert Museum* di Londra.

Per quanto possa essere un luogo comune definire il lavoro di Michael Kenna senza tempo, credo che le sue immagini lo siano davvero, che grazie alla sua eccentricità e particolare visione della fotografia, creano un ordine dove ordine non c'è, *una fuga dal costante rumore di fondo del mondo.*

Ho scelto di fotografare l'assenza di persone, la memoria della loro presenza, le tracce che si lasciano dietro. Anziché le onde del mare, a volte posso desiderare una morbida superficie nebbiosa. (Michael Kenna).

Moreno Diana

David O. Selznick, l'artefice di Via col vento



Pierfranco Bianchetti

Con 3000 bozzetti a colori a cura di Cameron Menzies, un cast di interpreti prestigioso, più di 2400 comparse e un anno intero di lavoro, *Via col vento*, prodotto da David O. Selznick nel 1939, è ancora oggi una delle pellicole immortali della storia del cinema, probabilmente un caso unico nella gloriosa Hollywood dello star-system anche se il film è considerato da molti storici della settima arte un'opera dai valori artistici pressoché inesistenti.

Tutto nasce dal voluminoso romanzo di una poco conosciuta scrittrice del Sud, Margaret Mitchell, incentrato sulla Guerra civile americana, che nel maggio 1936 viene pubblicato dall'editore Macmillan di New York, ma le cui bozze sono già sulle scrivanie dei più potenti tycoons di Hollywood.

“Al centro di questo copione ideale - scrive Ugo Casiraghi nel suo saggio David O. Selznick, l'uomo che fece *Via col vento* - Panorama Fiume n. 3, 16-28 febbraio 1986 - per un'industria giunta al massimo della sua potenza, si stagliava un personaggio femminile, Scarlett O'Hara (Rosella nell'edizione italiana edita da Mondadori nel 1937), che aveva colpito persino la fantasia del cinquantenne Louis B. Mayer, se non altro perché alle sue dipendenze figuravano parecchie dive cui affidarlo, compresa Norma Shearer ch'era, oltretutto, la signora Thalberg. Ma Irving G., di cui il magnate si fidava ciecamente, disse di no e la questione, per la Metro, sembrò chiusa. Almeno per il momento”.

Irving Thalberg, boss della MGM muore nel 1936 mentre il libro viene venduto in tutta l'America fino a raggiungere un milione di copie. I diritti di questa fortunata opera letteraria sono stati acquistati nel frattempo dal produttore indipendente David O. Selznick, ma in realtà per merito di Katherine Brown detta Kay, capo ufficio soggetti della Selznick International Pictures, che aveva intuito la potenzialità del romanzo e in particolare era rimasta affascinata dal personaggio di Rossella. Nasce un kolossal destinato a sfidare il tempo Selznick inizialmente non era completamente convinto se sborsare i cinquantamila dollari, la cifra più alta mai pagata per un'opera prima letteraria, ma poi decide di aprire il suo voluminoso portafoglio, soprattutto per non farsi scavalcare dal suo scaltro socio e amministratore delegato, Jock Whitney. “Dopo di che si gettò nell'impresa - scrive sempre Casiraghi - con tutto il furore e il disordine, l'ambizione e l'autoritarismo di cui sapeva disporre, nella speranza di passare alla storia come l'uomo che fece *Via col vento*”.

Per la prima volta a Hollywood, infatti, un produttore poté dirsi l'autore unico e assoluto di un film. Fuglio d'arte (anche suo padre era stato produttore megalomane), alto, grosso, miope e facile agli svenimenti, David O. era allora, tra l'altro, genero di Mayer.

Più tardi avrebbe sposato Jennifer Jones, il che giovò alla carriera di lei assai meno alla sua. Quando fu certo di avere tra le mani il film della propria vita, Selznick riuscì a tutto meno che a coinvolgerci la minuscola e ritrosa Margaret Mitchell che, avendo già dedicato anni al libro, non voleva spenderne altri per la sua trasposizione sullo schermo. Ma per il produttore il film divenne una scommessa e un'ossessione, ed egli bruciò sull'altare del proprio successo forse il maggior numero di collaboratori di fama che, per ciascuna delle branche tecniche e artistiche, un progetto cinematografico avesse mai avuto. Ultimato, scrisse a Frank Capra di essere stato l'unico a tener saldamente in pugno il film. E non mentiva”.

La preparazione di *Via col vento* è stata, come noto, difficile e complicatissima. Per prima cosa il ruolo del protagonista Rhett Butler doveva essere dato a Basil Rathbone, sostituito poi da Clark Gable, mentre l'inglese Vivien



Leigh viene scelta per il personaggio di Rossella O'Hara. Per quanto riguarda il regista, Selznick senza troppi complimenti, in corso di lavorazione licenzia ben tre professionisti di grido come Sam Wood, George Cukor e Victor Fleming.

Nei titoli di testa del kolossal, i più lunghi della storia del cinema, appare come unico sceneggiatore Sidney Howard, vincitore del premio Pulitzer per la miglior opera drammatica con il lavoro teatrale *They Knew What They Wanted*, purtroppo scomparso tragicamente schiacciato dal suo trattore in campagna, senza poter vedere ultimato il film. Ma in realtà lo scrittore era già stato sostituito da Francis Scott Fitzgerald, da Ben Hecht e da altri illustri professionisti della scrittura cinematografica messi al lavoro del “negriero” Selznick perennemente insoddisfatto dei vari copioni



David O. Selznick (1902 - 1965)

già realizzati.

Anche per gli altri ruoli tecnici, scenografi, direttori della fotografia, costumisti, musicisti, tecnici del colore, la vita sarà dura avendo con il fiato sul collo il tycoon, autore di continui ed infernali promemoria con i quali Selznick impone il suo volere su tutte le fasi della lavorazione.

“Le vicende della produzione di *Via col vento* - afferma sempre Casiraghi - sono senz'altro più eccitanti del film. I suoi ‘splendori e misteri’ sono stati ultimamente ricostruiti da Roland Flamini, un giornalista di Time, in un libro pubblicato anche in Italia dal Formichiere nel 1979. Basti pensare che, dopo aver montato il materiale in due parti di complessive quattro ore scarse (Selznick era pure montatore, e anche qui batté il record di lunghezza), l'uomo non era mai soddisfatto; mancava sempre la battaglia di Gettysburg, ch'egli avrebbe voluto girare anche a lavorazione finita”. Chi sarà Rossella O'Hara sul grande schermo? Famosa è anche la questione “Rossella”, la scelta fondamentale per il personaggio centrale del romanzo e del film.

“La leggendaria ascesa di Vivien Leigh nel firmamento delle stelle cominciò la sera del 10 dicembre 1938, in cui si girarono le riprese dell'incendio di Atlanta, ricostruita negli studi della Selznick International con una serie di vecchi scenari di altri film sommariamente restaurati. La lavorazione di *Via col vento*, ritardata a lungo, finalmente veniva iniziata, anche se doveva ancora essere scelta l'attrice che avrebbe interpretato la parte di Rossella O'Hara.

David O. Selznick correva il rischio di scatenare le ire dei finanziatori, già esasperati per la lentezza dei preparativi e ansiosi di ricavare qualche utile dal loro investimento. Ma la lunga e tormentata ricerca di Rossella era destinata a concludersi proprio quella sera. Mentre si organizzavano le riprese, Myron Selznick, uno dei più importanti agenti di Hollywood, si avvicinò al fratello David e chiamò a sé con un cenno una giovane donna snella dai bellissimi occhi che emerse dall'ombra di un vecchio scenario della Pathé. “Dave - disse Myron, pronunciando la frase che press-agent, appassionati di cinema e raccoglitori di aneddoti, avrebbero ripetuto pedissequamente nei decenni futuri - voglio presentarti Rossella O'Hara”. Questa, almeno, è la storia di come Vivien Leigh venne scelta per la parte pretesa o desiderata, di volta in volta da ogni stella del firmamento di Hollywood.

La ricerca durata tre anni e sostenuta da un'efficiente segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
campagna pubblicitaria, terminò con la notizia sensazionale che un'attrice inglese, la quale aveva al suo attivo solo pochi film, avrebbe interpretato la parte dell'eroina degli stati del Sud, protagonista del romanzo che, a partire dal 1936, aveva venduto negli Stati Uniti più copie della Bibbia. Il fatto che Vivien Leigh non fosse americana non costituì un'offesa per i molti club degli ammiratori di Rossella O'Hara sorti nel profondo Sud; imperdonabile sarebbe stato far interpretare la sua parte da una yankee! (Il Cinema Grande Storia Illustrata Istituto Geografico De Agostini- Novara)

Diverse le vittime illustri che non riuscirono ad accaparrarsi il ruolo della eroina della Confederazione americana, a cominciare da Bette Davis, un'attrice di carattere che per vendetta interpreterà più tardi Jewebel in *Figlia del vento*, distribuito un anno dopo *Via col vento*. E ancora Joan Fontaine, scelta per il ruolo di Melania, si farà da parte lasciando il personaggio alla sorella Olivia De Havilland ottenendo come risarcimento la parte nel film *Rebecca*, la prima moglie.

Altre star femminili, vittime illustri della spietata selezione sono Joan Crawford, Susan Hayward e Lana Turner scartate dopo un provino al quale Katharine Hepburn per dignità non ha voluto sottoporsi. Anche Norma Shearer, vedova del produttore Irving Thalberg, avrebbe volentieri accettato l'ambito ruolo, per poi ripensarci convinta che il suo pubblico non avrebbe gradito un tipetto burrascoso come Rossella.

Infine nella rosa di concorrenti spunta anche Paulette Godard che purtroppo convive con Charlie Chaplin senza essere sposata, cosa non gradita dal puritanesimo americano.

Il brillante e bell'avventuriero Rhett Butler

Anche per il protagonista maschile di Rhett Butler le cose non saranno semplici. Scartato Basil Rathbone, come abbiamo già ricordato, non vengono presi in considerazione Ronald Colman, Gary Cooper ed Errol Flynn (attore non particolarmente brillante in film nei quali deve avere a che fare con un minimo di psicologia del personaggio da interpretare) e per eliminazione si punta su Clark Gable ma con la erre non proprio perfetta per un gentiluomo del Sud. "Ma qui il problema non era fonetico: ci racconta Casiraghi- bensì economico: la Metro offriva 'il re di Hollywood', più un cospicuo aiuto in danaro, per rientrare nell'affare. Infatti si accaparrò i diritti di distribuzione e, più tardi, l'intera proprietà

del prodotto. Dove si vede che, anche quando si presenta l'anomalia di un produttore che 'crea' un film, interviene poi sempre il sistema a dividersi la fetta maggiore degli utili".

Finalmente il 15 dicembre 1939 ad Atlanta si tiene la prima della pellicola che nella primavera successiva vince dieci Oscar, e uno, per la prima volta nella storia del cinema, va alla caratterista nera Hattie McDaniel, per il ruolo della dolce Mammy, la governante di Rossella O'Hara. L'attrice però non verrà invitata alla festa sudista benché presente sul posto. Per protesta la comunità afroamericana avrebbero voluto che la Hattie non dovesse ritirare il premio.

Un Oscar speciale viene assegnato a William Cameron Menzies, l'autore di migliaia di bozzetti, vera anima pittorica del film e un'altra statuetta va a Don Musgrave, solido professionista che aveva coordinato tutta la litigiosa troupe.

Alla fine del 1940 il film, iniziato con la sequenza dell'incendio di Atlanta per un costo di 25 mila dollari (furono bruciate anche vecchie scenografie di *King Kong*, 1933), ha portato al cinema 25 milioni di spettatori.

Inoltre per la scena dello scalo ferroviario, con un carrellata sui soldati confederati morti e feriti, viene utilizzata una gru con un braccio di 36 metri. E ancora "la battuta finale del film pronunciata da Gable: 'Francamente me ne infischio, nell'originale Frankly, my dear. I dont give a damn' e conteneva perciò il termine damn, ritenuto osceno dal codice Hays. Per mantenere questa parola, Selznick pagò una multa di 5 mila dollari, ma dimostrò che, secondo l'autorevole Oxford English Dictionary, 'damn' era una volgarità e non una bestemmia". (Un secolo di grande cinema - 100 capolavori- Ciak volume 2 i film).

Gli incassi di *Via col vento* rimangono da primato per oltre venti anni confermando l'opera come "il film di Hollywood", la pietra miliare del cinema epico popolare.

Non male per una pellicola che il genio di Hollywood, il produttore Irving Thalberg dal fiuto infallibile, aveva a suo tempo rifiutato sentenziando: "No, è dall'epoca della Nascita di una nazione che i film sulla guerra di secessione non fanno più quattrini!".

David O. Selznick proseguirà la sua carriera hollywoodiana dimostrando sempre un'abilità straordinaria nello

scoprire nuovi talenti come Alfred Hitchcock (trasferitosi dall'Inghilterra agli Stati Uniti per girare *Rebecca*, 1940), la svedese Ingrid Bergman e l'italiana Alida Valli (*Il caso Paradiso*, 1948 di Hitchcock).

Tre sono le sue produzioni che ottengono ancora successo: *Da quando te ne andasti*, *Duello al sole* (in questo film il produttore sostituisce ben sei registi) e *Il ritratto di Jennie*, tutti del 1949, interpretati dalla moglie Jennifer Jones che sarà protagonista anche di *La volpe* di Powell e Pressburger, *Stazione Termini* (1953) di Vittorio De Sica e *Addio alle armi* da Hemingway (1957) di Charles Vidor, che non ottiene successo. Negli anni Sessanta Selznick si ritira definitivamente dal cinema e scompare a 63 anni il 22 giugno 1965.

I protagonisti di Via col vento

Vivien Leigh, l'immortale Rossella

Nata in India il 5 novembre 1913, Vivien Hurtle trascorre un'infanzia travagliata da problemi di salute (è ammalata di tubercolosi e di depressione nervosa). Emigrata a Londra, sposa l'avvocato Herbert Leigh Holman ed esordisce sul palcoscenico il 15 maggio 1935 con l'opera teatrale *La maschera della virtù* all'Ambassador Theatre, ottenendo un successo clamoroso. Nel 1937 gira il film *Elisabetta d'Inghilterra*, seguito da *Le tre spie*, *Patrizia* e *Il dittatore* e *Fatalità*. L'incontro con il regista Alexander Korda e con il celebre attore Laurence Olivier (che diventerà il suo secondo marito nel 1940) cambiano completamente la sua vita.

Attiva ancora in teatro, nel 1939 a Hollywood sbaragliando tutte le altre concorrenti interpreta il ruolo di Rossella O' Hara in *Via col vento* che le regala un Oscar quale migliore attrice, il Premio dei critici newyorkesi e un posto di prestigio nella storia del cinema.

Nel 1940 gira *Il ponte di Waterloo* di Mervyn LeRoy al fianco di Robert Taylor e l'anno dopo *Lady Hamilton* di Alexander Korda insieme a Laurence Olivier. Nel 1945 dopo il fiasco di *Cesare* e *Cleopatra* diretto da Gabriel Pascal, con la sceneggiatura di George Bernard Show (il New York Times lo definisce noiosissimo), lascia il

segue a pag. successiva



Leslie Howard "Via col vento"



Olivia de Havilland in "Via col vento"

segue da pag. precedente
cinema per il teatro con una lunga tournée in Australia e Nuova Zelanda. Nel '48 torna davanti alla macchina da presa per *Anna Karenina* di Julien Duvivier per poi tornare sul palcoscenico con il dramma di Tennessee Williams *Un tram che si chiama desiderio* diretta dal marito.

Nel '51 il regista Elia Kazan la vuole protagonista dell'adattamento cinematografico del testo teatrale sempre nel ruolo di Blanche DuBois, con Marlon Brando, il nuovo divo del teatro e del cinema americani degli anni '50. Così per lei arriva così anche il secondo Oscar della sua carriera.

Dopo il divorzio da Laurence Olivier, Vivienne Leigh deve fare i conti con una grave depressione. Del 1965 è il suo ultimo ruolo in *La nave dei folli* di Stanley Kramer nei panni di una donna infelice e dedita all'alcool. Muore a Londra l'8 luglio 1967 a soli 53 anni.

Clark Gable, il divo dalle orecchie a sventola
Nato il 1° febbraio 1901 a Cadix, nell'Ohio, William Clark Gable, rimane orfano della madre a soli sette mesi e viene allevato dai nonni. Poi dopo un nuovo matrimonio di suo padre, il ragazzo cresce con Jennie, la matrigna che si dimostra con lui una vera e propria madre affettuosa e premurosa. Anzi è lei che gli insegna come affrontare la vita con dolcezza ma anche con determinazione.

A 21 anni il giovanotto, che dovrebbe lavorare con il padre nel settore petrolifero, assiste casualmente ad una recita a teatro e sente nascere dentro di lui un'incontrollabile passione per la recitazione che lo porterà nel giro di qualche anno ai vertici della celebrità.

Clark Gable inizia la sua carriera artistica con una dura gavetta prima sui palcoscenici americani e poi nel cinema. Le sue prime comparsate davanti alla macchina da presa non sono felici. I produttori Jack Warner e Darryl Zanuck nel visionare le sequenze girate dall'aspirante attore, rimangono impressionati soprattutto dalle sue enormi orecchie a sventola! Il giovanotto dell'Ohio non si dà per vinto e si fa scritturare in una produzione western della Pathé facendosi passare per un provetto cavallerizzo quando invece non era mai salito in groppa ad un cavallo. Dopo cinque settimane di allenamento è però in grado di cavarsela con staffe e briglie.

Gable deve molto alle donne che hanno popolato la sua vita, a cominciare dall'attrice e regista

Josephine Dillon che aveva intuito il suo talento (i due si sposano nel 1924). È lei che gli insegna come abbandonare il suo atteggiamento goffo sulla scena e che lo spinge ad indossare abiti eleganti e a migliorare il suo sorriso ricorrendo alle cure di un dentista. E ancora gli suggerisce di abbandonare il suo primo nome William facendosi conoscere semplicemente come Clark Gable. Il giovanotto ha anche la fortuna di recitare con un mostro sacro come John Barrymore che dice di lui: "è un secondo Valentino con la corporatura atletica del pugile Jack Dempsey".

Nel 1931 è nel cast del film *L'angelo bianco* e in una sequenza con la compagna di lavoro Barbara Stanwyck si esibisce in uno schiaffeggia-



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

mento durissimo. Sullo schermo il personaggio dell'uomo tutto d'un pezzo sta per prendere forma film dopo film.

Clark Gable, il re di Hollywood

Nel 1932 è protagonista con Jean Harlow per la regia di Victor Fleming di *Lo schiaffo* (film poi rifatto nel 1953 con il titolo *Mogambo*) e due anni dopo arriva la sua consacrazione con *Accadde una notte* di Frank Capra al fianco di Claudette Colbert, con cui vince l'Oscar come migliore attore nel ruolo di un giornalista che fiuta lo scoop aggregandosi ad una ricca ereditiera in fuga da un padre despota. In una scena vediamo l'attore mentre in un albergo si toglie la camicia rimanendo a torso nudo. Diventa così il nuovo sex symbol lanciando la moda tra i giovani americani di non indossare più la canottiera sotto la camicia mettendo in crisi l'industria della biancheria intima maschile!

A differenza di Gary Cooper e di John Wayne, Clark non emerge nel genere western, ma il suo mito nasce con il personaggio di Rhett Butler, l'avventuriero protagonista di *Via col vento*. Il divo ottiene una popolarità immensa tra

1932 e il 1943 e il suo nome è ininterrottamente presente nei primi dieci posti dei campioni d'incasso (sei volte al secondo posto) e poi ancora tra il 1947 al 1949 e infine nel 1955.

Clark Gable e Carole Lombard

Nel '32 il divo conosce la collega Carole Lombard sul set del film *Nessun uomo le appartiene* e sboccia l'amore. La loro storia sentimentale si rafforza anno dopo anno. Durante la lavorazione di *Via col vento* nel '39, il re di Hollywood ottenuto il divorzio dalla moglie Ria, si sposa in Arizona con Carole, formando con lei una delle coppie più invidiate del mondo del cinema nel quale notoriamente la durata dei matrimoni è spesso di breve durata.

La Lombard, attrice brillante e di grande simpatia, quando l'America nel dicembre '41 entra nella seconda guerra mondiale, decide di dare il suo contributo alla causa della libertà partecipando ad un giro di propaganda a favore della lotta contro il nazismo e contro l'impero nipponico (la raccolta di denaro per sostenere il conflitto). Durante il ritorno da un viaggio a Fort Wayne il 16 gennaio 1942, anziché prendere il treno, Carole preferisce l'aereo per guadagnare tempo, ma il volo della Twasi da Las Vegas a Los Angeles si schianta sulla Sierra Nevada.

Chiuso nel suo ranch di Encine in California Clark Gable, "il re di Hollywood", è disperato e dopo essersi ubriacato per giorni interi, reagisce al dolore e torna a sorpresa a Hollywood per continuare la lavorazione del film *Incontro a Bataan*. Poi si arruola in aviazione e diventa ufficiale mitragliere rischiando la vita in varie missioni pericolose (gli verranno conferite due onorificenze) prima di essere congedato nel 1945 su pressioni della MGM preoccupata per la sua incolumità.

L'opinione pubblica è sconvolta dalla tragica sorte capitata alla diva dalla parlantina sciolta, dalla classe maliziosa e dal temperamento unico che ha lasciato un'impronta a Hollywood. L'America piangerà per lei e il Presidente americano Franklin D. Roosevelt la premierà con la Metal of Freedom assegnata alla prima donna caduta nell'adempimento del dovere. Nel '76 il regista Sidney J. Furie con *Gable e Lombard: un grande amore*, interpretato da Jill Clayburgh e James Brolin, ha rievocato questa storia d'amore tenera e tragica.

Tornato dal fronte, il divo riprende la sua carriera hollywoodiana. Nel dopoguerra gira *Suprema decisione* (1949), dove interpreta il ruolo

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

di un comandante d'aviazione e *Mogambo* (1953), film di successo diretto da John Ford, con Ava Gardner e Grace Kelly. Nel '49 si risposa con lady Sylvia Ashley ma l'unione dura pochissimo e le sue quotazioni al botteghino sono in ribasso perché Hollywood è cambiata e nuovi divi stanno arrivando sul grande schermo. Non mancano comunque per Gable ancora altri successi come *Un re per quattro regine* (1956); *La banda degli angeli* (1957); *Dieci in amore* (1958).

Nel 1955 il divo convola a nozze per la quinta volta con Kay Spreckels (a detta di tutti la donna sembra quasi una sosia di Carole Lombard) che ben presto rimane incinta rendendo felice Gable felicissimo di diventare padre per la prima volta nella sua vita, anche se cronache più pettegole hanno sempre affermato l'esistenza di una bambina da lui avuta insieme all'attrice Loretta Young.

L'ultima interpretazione sul grande schermo

Nel 1960 John Huston lo vuole nel cast di *Gli spostati*, da un dramma di Arthur Miller, marito di Marilyn Monroe (nel film lei interpreta una bella divorziata) e con Montgomery Clift nei panni di un cow boy. Gable è un uomo attempato che si guadagna da vivere catturando cavalli selvaggi. Le riprese avvengono nel caldo deserto del Nevada in condizioni climatiche davvero poco sopportabili. La lavorazione è faticosa e complicata. L'attore è stremato alla fine delle riprese e il 4 novembre 1960 il film è finito. Tornato finalmente a casa, Clark pochi giorni dopo è colpito da un infarto. Ricoverato in clinica, viene colpito da un secondo attacco cardiaco e muore a 59 anni il 16 novembre 1960 senza poter vedere suo figlio che nasce quattro mesi dopo. È un bel bambino nato il 20 marzo 1961 cui viene dato il nome di John Clark Gable.

Leslie Howard, un tranquillo inglese

Nato a Londra nel 1893, Leslie Stainer, noto come Leslie, biondo, magro, una folta capigliatura e gli occhiali da miope, appare sul grande schermo già nel 1917 ma poi lavora molto in teatro. Negli anni trenta torna al cinema con *Catene* (1933), *La strana realtà di Peter Standish* (1935), *La foresta pietrificata* (1936). Sullo schermo se la cava anche nel genere brillante e nel '34 al fianco di Bette Davis è nel film *Schiavo d'amore* di John Cromwell, applaudito dai critici per la sua straordinaria interpretazione.

Dopo *Giulietta e Romeo* di George Cukor (1936), l'attore è scelto per il ruolo di Ahsley Wilkes, il fidanzato di Melania Hamilton (Olivia De Havilland) in *Via col vento*. Segue *Intermezzo* (1939) di Gregory Ratoff anche se la sua migliore performance sullo schermo è quella del professor Higgins in *Pigmaliione* (1938) di Anthony Asquith, dove è anche co-regista. Poi negli anni Quaranta torna in Inghilterra per girare una serie di pellicole belle e di propaganda in sostegno degli alleati contro il nazismo: *Gli invasori* (1941), *La Primula Smith* (1941), *Il primo dei pochi* (1942) con David Niven, *Eroi del mare* (1942) di Noel Coward e David Lean e *Sesso gentile*, (1943), da lui diretto.

Nel 1943, mentre sta tenendo alcune conferenze a sostegno degli Alleati, viene abbattuto in aereo. Scompare così eroicamente un grande attore e un sincero difensore della democrazia.

Olivia De Havilland, diva battagliaiera

Bella, elegante, spiritosa, determinata, Olivia nasce a Tokio il 1° luglio 1916, figlia di un avvocato britannico, ma cresce a Los Angeles dove la famiglia si è trasferita. Educata nel collegio del convento di Notre Dame di Belmont in California, la ragazza recita in allestimenti teatrali scolastici scoprendo di essere fatta per il palcoscenico e per il set cinematografico.

Nel 1935 la MGM la mette sotto contratto e le affida il ruolo di una bellissima adolescente in *Sogno di una notte di mezza estate* di Max Reinhardt e poi diventa partner fissa del divo Errol Flynn in *Capitan Blood* nei panni dell'indomita Arabella liberata dal pirata Blood; *La carica dei seicento* (1936); *La leggenda di Robin Hood* (1938); *Il conte di Essex* (1939), tutti diretti da Michael Curtiz e *La storia del generale Custer* di Raoul Walsh.

Nel 1939 arriva la sua grande occasione. Le viene affidata la parte di Melania nel kolossal *Via col vento* di Victor Fleming, un personaggio complesso e pieno di sfumature, che le fa guadagnare la prima nomination all'Oscar. La sua recitazione si fa matura di film in film e il suo sorriso dolce che piace tanto al pubblico americano nasconde però un carattere di ferro.

La carriera prosegue a gonfie vele: *La porta d'oro* (1941) di Mitchell Leisen; *Bionda fragola* (1941) di Raoul Walsh da una celebre commedia teatrale (è una ragazza di fine XIX secolo che vuole fare colpo su James Cagney fumando una sigaretta); *In questa nostra vita* (1942) di John Huston; *Lo specchio scuro* (1946) di Robert Siodmak, dove interpreta il doppio ruolo delle gemelle Ruth e Terry; *A ciascuno il suo destino* di Mitchell Leisen nei panni di una ragazza madre costretta a rinunciare al suo bambino che però continua a seguire per oltre vent'anni senza mai rivelarsi.

La pellicola le fa guadagnare nel 1947 l'Oscar come migliore attrice protagonista. Donna coraggiosa e di polso, Olivia stanca dei ruoli di donzella, fa causa alla Warner Bros dopo aver rifiutato alcuni copioni perché in quel periodo la legge permetteva alle case cinematografiche di sospendere il contratto degli attori che non accettavano i ruoli loro assegnati. L'azione legale passerà alla storia di Hollywood come

"legge De Havilland" che prevede contratti limitati a sette anni senza nessuna sospensione.

Nel 1948 è Anatole Litvak a darle la possibilità di confermare il suo talento con *La fossa dei serpenti*, storia di una donna psicotica rinchiusa in un manicomio e che grazie alla psicanalisi potrà guarire riappropriandosi della sua vita.

La rivalità tra le sorelle Olivia e Joan

Olivia è sorella dell'attrice Joan Fontaine (il cui vero nome è Joan De Havilland) e il loro rapporto conflittuale farà la fortuna della stampa gossip che dedicherà alla rivalità delle due artiste molto spazio.

Nel 1941, ironia della sorte, entrambe si troveranno sul palco per la cerimonia degli Oscar. Joan per il film *Il sospetto* con cui vincerà la preziosa statuetta e Olivia per *La porta d'oro*. Nel 1949 è la volta de *L'ereditiera* di William Wyler, un dramma in costume con Montgomery Clift nei panni di un bellimbusto che la corteggia solo per il suo cospicuo patrimonio.

Nel '52 ancora una performance di buon livello, *Mia cugina Rachele* di Henry Koster, dove dà vita a Rachele, un personaggio ambiguo, la cugina di un giovane benestante dal passato oscuro. Nel 1964, prima interpreta *Il giorno di terrore* di Walter Grauman (è la proprietaria di una villa rimasta chiusa in ascensore) e poi sotto la direzione di Robert Aldrich duetta con un'altra rivale, la volitiva Bette Davis in *Piano...piano, dolce Carlotta*, storia del rapporto feroce tra due sorelle. Un film che per molti ha rappresentato nella realtà lo scontro durato anni tra Olivia e Joan.

Negli anni Sessanta l'attrice sceglie il palcoscenico limitandosi a recitare sul set in un paio di produzioni non proprio memorabili quali il catastrofico *Airport '77* di Jerry Jameson e *Swarm* di Irwin Allen, un horror incentrato su sciami di api assassine.

La vita privata della diva non passa inosservata. Divorziata dal primo marito Marcus Goodrich nel 1953 (da cui è nato il figlio Benjamin, un matematico scomparso prematuramente nel 1991), si stabilisce definitivamente a Parigi, dove trova casa vicino al Bois de Boulogne e si risposa nel 1955 con il giornalista Pierre Galante del "Paris Match" mettendo al mondo la figlia Gisèle, che sarà una giornalista affermata. Il matrimonio termina con il divorzio nel 1979 anche se i due rimarranno sempre legati affettivamente.

Olivia, che nel 2008 ha ricevuto dalle mani del presidente Bush la National Medal of Arts e poi in Francia il titolo di Chevalier della Légion d'honneur nel 2010, muore a Parigi il 26 luglio 2020, sette anni dopo Joan Fontaine, la sorella-rivale che nell'ultimo periodo della sua vita aveva dichiarato con beffarda ironia: "Mi sono sposata prima di lei, ho vinto un Oscar prima di lei, e se per caso morissi prima di lei, di sicuro s'infurierebbe, perché vorrebbe dire che l'avrò battuta anche stavolta".

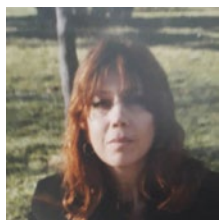


"La fossa dei serpenti" (1948) di Anatole Litvak

Pierfranco Bianchetti

Una notte al telefono con Gianni Bongioanni: ed è subito scoop

In ricordo del mio Maestro, che mi ha tolto le parole superflue. Gianni Bongioanni (1921 – 2018), tra i pionieri della TV, ha fondato un vero e proprio neorealismo televisivo. La svolta pericolosa (1959) premiata a Cannes, è considerato il primo film di fiction italiano



Pia Di Marco

Gianni - Dormivi?

Io - No... no... eccomi... Metto lo smartphone sul cuscino. che ora è? Le due... fa un caldo boia, lenzuola appiccicate, zanzare e una sete da morire.

Gianni - Ho letto il pezzo su di me, grazie, cara. Ma l'hanno tagliato parecchio; menomale che la parte su *La svolta pericolosa* l'hanno lasciata.

Io - ... menomale...

Gianni - Neorealismo milanese... cinema verità. Luci vere, che piovono dall'alto, voci dalla strada mediate da tanti ostacoli, battute di gente di borgata e non letteratura-spazzatura. Lo sai, la lotta al conformismo miete vittime. La lupara bianca dei critici cinematografici è micidiale, sparisci, nessuno sa dove sei finito. Poi, sul 'Morandini' ricompari come un vocabolo qualsiasi. Hai presente *Accattone*?

Io - Sì?

Gianni - Non era come lo vedi oggi, nei cofanetti DVD, dopo il restauro di Delli Colli. Le facce, i corpi, le strade, le piazze, i mucchi di baracche, i frammenti di palazzoni, le pareti nere dei grattacieli spaccati, il fango, le siepi, i prati delle periferie sparsi di mattoni e di immondizia, ogni cosa si presentava in una luce fresca, nuova, inebriante, aveva un aspetto assoluto e paradisiaco: Pasolini voleva che restasse sulla pellicola.

Io - Non avevi detto che ti piace il cinema-verità? Quella tirata sul neorealismo milanese della tua *Svolta pericolosa*... e ora salta fuori l'assoluto, il paradisiaco.

Gianni - Per Pasolini, "assoluto" e "paradiso" erano la realtà. Prendi Giotto, Masaccio, i pittori che lui amava: che c'è di più naturale, tragico, definitivo e reale della loro pittura? Pasolini ha fatto cinema pensando a quella realtà definitiva e perciò sacra: le facce dei santi sono le stesse di Accattone, di Giorgio il Secco, di Scucchia, di Alfredino, di Peppe il folle. Aveva presenti quasi tutti i personaggi - che giorni... i più belli della sua vita -, aveva cominciato a farli fotografare...

Io - Da Delli Colli?

Gianni - Macché Delli Colli. Le decine e decine di foto scattate seguendo la sceneggiatura erano di un fotografo giovane, tutto preso dalla verginità del suo entusiasmo, Bernardo, il figlio di Bertolucci. Fissava ogni cosa in sfarzose fotografie scelte, ordinate, un materiale frontale, ma ben altro che stereotipo, allineato ad aspettare di muoversi, di vivere. Via Fanfulla da Lodi, in mezzo al Pigneto, con le casupole basse, i muretti screpolati, era di una granulosa grandiosità nella sua estrema piccolezza, una povera, umile sconosciuta stradetta perduta sotto il sole in una Roma che non era Roma. L'avevano riempita. Una dozzina di attori, l'operatore, il

macchinista, i fonici... sembravano operai in mezzo ad altri operai che lavoravano nelle piccole officine del Pigneto.

Io - Lo sai, per me è indimenticabile quel dondolino sottoproletario con prole infinita, ospite della ragazza di Accattone...

Gianni - Adele Cambria, una giornalista, è stata gentile a lavorare per Pasolini. Un viso nobile e bello, grandi occhi sempre di stupore cosmico, che lo 'spottino in macchina' scannerrizza e alliscia e ci dà in tutta la sua magnificenza, caso quasi unico nel nostro cinema... Io - è Delli Colli a usarlo?

Gianni - ... con la complicità di Bach, quello



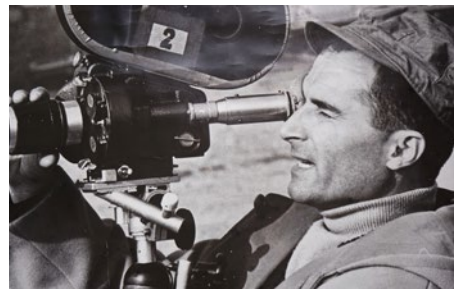
Mauro Pallotta, aka Maupal, "L'occhio è l'unico che può accorgersi della bellezza" PPP (2014) via Fanfulla da Lodi Roma (foto Giorgio-Benni)

stupendo viso, già sofferente di suo (presago forse delle lotte per la donna che la Cambria affronterà), diventa il ritratto di una delle Madonne indimenticate nella storia delle arti figurative. Ma lascia perdere Delli Colli.

Io - Non è stato Delli Colli a usare lo spottino? sennò come venivano così ieratiche le facce? La santità della strada come la si tirava fuori da quei nasi e da quelle scucchie?

Gianni - lo 'spottino' è un mezzuccio da film-commediola. Beh, nel cinema americano è una cosa ambiziosissima,

le attrici lo vogliono per essere riconosciute al primo fotogramma e perché, paradossalmente, toglie le rughe. Nessuna firma il contratto se non c'è lo spottino in macchina. Magari questa non era la preoccupazione di Adele Cambria né di Pasolini. Te l'hanno mai detto com'era *Accattone* alla 'prima', al Barberini? Tutto solarizzato, contrastato al massimo, caravaggesco, se vuoi. La luce divorava tutto, l'ombra era dura. La Cambria, dici? Lo spottino su di lei? Ma sarà soltanto dopo lo 'sciacquo' verziniano del film, teso a fare piazza pulita di mezzi toni e leziosità, che il bieco spottino da bassa cucina (come sono complicate le cose!) promuoverà quel viso a dignità di disegno essenziale nelle sue linee, sintesi di umanità, ne farà l'emblema del dolore universale, della tragedia, degno delle note di Bach e del contesto generale del film. Delli Colli risciacquato da Verzini, ecco quel che c'è voluto. Poi, quello s'è vendicato. Coi



Gianni Bongioanni alla cinepresa

borghesi è sempre così.

Io - Non ho capito niente. Che cos'è lo "sciacquo verziniano"?

Gianni - Mai sentito parlare di Enzo Verzini? Un genio della fotografia, capisce tutto, ti legge dentro. E ha fatto la quinta elementare, e pure malamente, dice lui, ma proprio per questo, perché è rimasto libero da sovrastrutture, dalle camicie di forza intellettual-borghesi, è arrivato subito al cuore del cinema come linguaggio 'altro', inconscio in ebollizione.

Io - Sì, Verzini, certo, ne ho sentito parlare. Ma com'è andata con *Accattone*? C'è stato un 'Delli Colli contro Verzini'?

Gianni - Paradossalmente, si sono completati, non so come spiegarti. Delli Colli con la sua mentalità piccolo-borghese, tutta precisa, tutta perbene, ha fatto una fotografia che era una melassa di grigi, niente contrasto, luci soffuse, roba da salotto buono, compreso il famoso spottino sulle facce, che diventano lisce e rifinite come le porcellane del servizio della domenica. Poteva

piacere a Pasolini? No e poi no.

Io - E allora?

Gianni - E allora se lo doveva tenere così, *Accattone*. Però, in fase di lavorazione, ecco Verzini che guarda il regista e non dice niente. Poi fa tutto da solo, prende il negativo, lo stampa, ne ricava un altro negativo, ma stavolta esasperando le luci

di Delli Colli. Però, devo ammettere che se Delli Colli non avesse spalmato luci ovunque Verzini non avrebbe potuto corrodere o rialzare al massimo, insomma, per fare una rivoluzione ci vuole qualcosa da rompere, da sovvertire, da stravolgere. Altrimenti, che rivoluzione fai?

Io - Perché dici che Delli Colli s'è vendicato?

Gianni - L'ho saputo. Quando gli hanno messo in mano la pellicola da restaurare all'Istituto di Bologna, Delli Colli ha distrutto il lavoro di Verzini: ecco il grigiore borghese che affiora di nuovo, a coprire scandali e dolori. E torna lo spottino da commediola e tutte le piccole cose di pessimo gusto del "salotto di zia Felicità". Il Pigneto con alchermes o rosolio, e i pischelli di borgata con le facce ammorbidite e zuccherose alla Elvis Presley...

Io - Che scoop!

Gianni - Lascia perdere.

Pia Di Marco

Teatro

A.K.A. (Also Known As)

Di Daniel J. Meyer, traduzione Manuela Cherubini, con Vieri Raddi, regia Angelo Savelli. Teatro di Rifredi



Andrea Verga

“Di dove sei?»: una domanda apparentemente ingenua ma pronta a trasformarsi in un identikit sociale preciso e tagliente secondo la risposta: il paese d'origine, il quartiere, la lingua, la religione, la classe sociale (grande non detto dei nostri tempi), tutti fattori che fanno che una risposta “non vale l'altra”.

A questa domanda il drammaturgo Daniel Meyer, quarantadue anni, ultimi venti passati a Barcellona, “argentino-tedesco-ebreo con ascendenza tedesca, polacca, moldava e russa, però della Bielorussia che forse a quel tempo era Ucraina”, risponde semplicemente: “Sóc d'aquí” (catalano) oppure “Soy de aquí” (castigliano). “Ma anche di là”, poi aggiunge, “con radici multiple e un'identità poliedrica”.

“No soy de aquí ni soy de allá, no tengo edad ni porvenir y ser feliz es mi color de identidad” cantava il cantautore Facundo Cabral (“Non sono di qui e neanche di là. Non ho età, non ho avvenire ed essere felice è il mio colore d'identità”). E la stessa meravigliosa canzone potrebbe cantarla anche questo simpatico adolescente protagonista dello spettacolo, se non fosse appassionato di rap piuttosto che di cantautori argentini (o tempora, o mores!).

Un ragazzo che crede di chiamarsi Carlos, nome che più spagnolo non si può. Che si chiama Carlos, se per nome intendiamo quell'insieme di fonemi con cui si viene chiamati dalle persone che conosciamo, che amiamo. Ma nel suo paese d'origine, nei Balcani, durante la guerra, è stato registrato con un altro nome, da genitori che poi non l'hanno potuto crescere. Tutto questo, insieme al fatto che i genitori adottivi gli hanno fatto credere di essere nato il giorno in cui invece è stato adottato, a tre anni, avrà un peso determinante nella storia. Il ragazzo improvvisamente precipita dalla bambagia relativa di una famiglia adottiva di classe media al carcere, dall'adolescenza alla maggiore età, con tutte le responsabilità, anche penali, connesse (anche quando si viene incastrati e si è vittima di una falsa accusa per razzismo e classismo, come nel suo caso). Il tutto con la speciale solitudine dei figli unici, e di quelli adottati, che lo rendono più osservatore ma anche un po' triste: fa piacere vederlo meno solo quando un altro ragazzo



della sua età di cui non vediamo il volto e non sentiamo la voce, ma che sembra il fratello che lui non ha mai avuto, lo aiuta a cambiarsi in scena o sostituisce alcuni elementi della scenografia. La solitudine è poi quella delle grandi città, anche quelle progressiste e avanzate come Barcellona, comunque percorsa dalle infinite fratture sociali, culturali, economiche, identitarie, ambientali, dai danni del neoliberismo e del capitalismo avanzato, come delle cretture sul corpo della città.

“È quasi difficile accettarlo: come spettatori, vorremmo che lui provasse del rancore per chi gli ha fatto del male invece in questo spettacolo l'evoluzione della storia va verso una ricerca d'integrazione ma anche di consapevolezza che le radici non si possono tagliare” racconta il regista Angelo Savelli, che al Teatro di Rifredi è a casa ma qui si lascia spaesare da un progetto davvero nuovo, fatto da giovani per i giovani (ma che parla a tutt*). “Il modo in cui



lui affronta il caos che entra nella sua vita è rivoluzionario: a chiunque di noi verrebbe di reagire con vendetta, con sentimenti aggressivi, lui invece è di una pacatezza, di una fermezza, che lo rendono veramente nobile dentro” aggiunge il bravissimo attore fiorentino Vieri Raddi che dà voce a Carlos in questo lungo monologo, comprese le canzoni rap, passione che condivide col protagonista, tanto

che ha partecipato all'ideazione della parte musicale: “Sia io che Carlos abbiamo visto nell'hip-hop un modo di dire: OK, guardami, ci sono, esisto, io sono così, posso sembrare magari un pochino irruento ma in realtà ho un cuore grande. Carlos dice questo per tutto lo spettacolo”.

AKA è l'acronimo (enigmatico per i boomers, e forse non solo) che dà il titolo a questo spettacolo, da sciogliere in “Also Known As”, “conosciuto anche come”,



per riferirsi all'antichissima e molto viva usanza di darsi un soprannome, di rinominarsi secondo il proprio desiderio. AKA, alias, nom de plume, pseudonimo, soprannome, nome d'arte, nome di battaglia, nickname: tanti tentativi di riappropriarsi della propria identità attraverso poche sillabe ma che siano davvero nostre.

Temi attuali che emergono in questa drammaturgia davvero contemporanea e con una regia aperta al talento generoso di giovanissimi come l'attore Vieri Raddi e i musicisti hip-hop Jaidem e Lupus mortis (nati dopo il 2000, a occhio e croce) o dello street artist fiorentino SKIM che cura la scenografia. “La cosa bella è che ho lavorato con un team di giovani che mi ha costretto il più possibile a non vedere con il mio punto di vista quello che stava succedendo ma cercare di vederlo attraverso gli occhi di qualcuno più giovane di me” racconta il regista.

Non ricordo dove ho letto che nella maggior parte dei teatri europei 7 spettacoli su 10 sono scritti da autori viventi mentre in Italia questo rapporto è in media invertito (3 su 10). Il Teatro di Rifredi invece conferma questa sua vocazione contemporanea, superando in questa sua nuova stagione la media europea, con addirittura due prime nazionali di drammaturghi conosciuti a livello internazionale: il nostro AKA, già tradotto in nove lingue, e “Toccano il vuoto” dello scozzese David Greig.

Non ci resta che sognare che anche la nostra città, o il nostro paese, abbia un giorno, come Barcellona, un centro internazionale dedicato alle drammaturgie contemporanee, una “Sala Beckett” come quella in cui si è formato il nostro Meyer a Barcellona. Immagino abbia avuto come insegnante Juan Mayorga. Si sente un'aria di famiglia con una delle sue *pièce* più significative, “Il ragazzo dell'ultimo banco”.

E visto che stiamo sognando, aggiungiamo anche un “Istituto nazionale di arti sceniche e della musica”, come quello spagnolo, che ha finanziato questo progetto. Forse non è un caso che proprio da quel magnifico paese vengano tanti drammaturghi che si sono affermati e si stanno affermando sulla scena internazionale.

Andrea Verga

* Crediti del servizio, Filippo Manzini

Fumetti e giochi

Il talento è un trono solitario



Nicola Santagostino

Il talento è una condanna a cui spesso assistiamo impotenti e con l'avvento della produzione di massa e della visione della cultura pop come un prodotto di consumo che

deve adeguarsi al volere del pubblico assistiamo sempre di più a due riflessioni, inconse o meno, rispetto al ruolo della mediocrità nella nostra società. Se da un lato abbiamo il problema sempre più diffuso della Sindrome dell'Impostore, cioè la totale incapacità di dare un valore ai propri successi e alla propria persona, dall'altro assistiamo sempre di più a riflessioni sul talento e sulla frustrazione che lo accompagna.

Prima di aprire l'argomento va specificato che quello a cui assistiamo è merito di un bizzarro connubio tra il capitalismo più gretto e meschino che vede i prodotti pop come "robaccia" da vendere a masse di adulti trattati come bambini da accontentare e allo stesso tempo ingolosire per rendere ogni volta accattivante un pastone sempre più insipido, e dalla spocchia dell'intellettualismo borghese che vive di un misto di paternalismo e disprezzo verso il "popolo" che viene spesso reputato gretto, meschino, ignorante e di conseguenza indegno della più grande bugia mai creata: la cultura alta.

L'Iliade e l'Odissea, l'Epopèa di Gilgamesh, tutte le opere di Shakespeare e la maggior parte della produzione culturale che funge dalle Torri d'Avorio dell'intellettualismo da social erano nate per il popolo, ed è proprio la cultura pop moderna che diviene quindi il simbolo di una mediocrità che fa comodo al mercato tra remake, riscritture e produzioni sempre più piatte, banali e insapori.

Ma il pop e le storie hanno il grande dono di ribellarsi a ogni forma di sottomissione, come ci insegna Ursula K. LeGuin, e nell'inconscio collettivo vediamo sempre di più riflessioni su talento, mediocrità, merito e svilimento.

Parliamo quindi di *Jujutsu Kaisen - Sorcery Fight*, un manga che ha guadagnato notevole popolarità sia in Giappone sia a livello internazionale grazie alla sua combinazione di elementi soprannaturali, azione intensa e sviluppo profondo dei personaggi. Scritto e illustrato da Gege Akutami, il manga è iniziato nel 2018 sulla rivista *Weekly Shōnen Jump* e ha rapidamente catturato l'attenzione del pubblico, al punto tale che nel 2020 ne è



Satoru Gojo e il suo limitless

stata prodotta dallo studio MAPPA una serie anime.

La trama parla di Yuji Itadori, un ragazzo comune che si imbatte in una serie di eventi straordinari dopo aver ingerito un oggetto maledetto: una delle dita di Ryomen Sukuna, una potente entità malefica, di cui diventa involontariamente l'ospite. Yuji finisce quindi coinvolto nel mondo della stregoneria decidendo di unirsi all'Istituto di Arti Occulte di Tokyo alla ricerca di un modo per esorcizzare Sukuna, nel frattempo lottando assieme agli stregoni, umani dotati di un talento magico innato, contro le Maledizioni, creature nate dalle emozioni negative dell'umanità.

Oltre a Yuji, il manga presenta un variopinto gruppo di personaggi memorabili tra cui Megumi Fushiguro, un compagno di Yuji dotato della capacità di evocare shikigami, creature spirituali usate per combattere e Nobara Kugisaki, esperta nell'utilizzo di rituali e tecniche per maledire i propri nemici. Ma le figure che ci interessano maggiormente per il discorso di oggi sono Satoru Gojo, un insegnante dell'istituto, considerato uno degli stregoni più potenti e rispettati del suo mondo, noto per la sua personalità carismatica e le

sue abilità straordinarie, Suguru Geto ex studente dell'Istituto di Arti Occulte di Tokyo, dove era compagno di classe di Satoru Gojo, diventato con il tempo da promettente stregone a un antagonista significativo nella serie e Ryomen Sukuna, l'entità che condivide il corpo con Yuji, talmente possente da essere anche noto come "Il Re delle maledizioni".

Satoru Gojo è noto per essere uno degli stregoni più potenti e rispettati grazie al suo "Limitless", una tecnica eredita dalla sua famiglia che gli consente di manipolare lo spazio e creare l'equivalente di una barriera invincibile che rende il centimetro intorno al suo corpo una distanza infinita e che gli permette di annullare qualsiasi attacco, perchè ovviamente nulla può raggiungerlo. Nonostante il suo comportamento apparentemente rilassato, Gojo ha un forte senso di responsabilità nei confronti dei suoi studenti e del futuro del mondo del jujutsu, cercando sempre di spronare chi è intorno a sé a dare il meglio. Goko risulta quasi il vero protagonista della serie, un eroe fortemente motivato a combattere contro le ingiustizie nel sistema che controlla il mondo delle arti occulte, ponendosi come un protettore dei più deboli e degli oppressi.

Geto è invece caratterizzato da una visione estremamente cinica e radicale delle arti occulte e delle maledizioni, complice un trauma vissuto in passato assieme all'amico Satoru Gojo per cui ha sviluppato una profonda convinzione che solo gli stregoni puri, privi di maledizioni, meritino di vivere. La sua missione è quindi quella di liberare il mondo dagli esseri umani, considerati deboli e inadatti e paragonati a delle scimmie inutili.

segue a pag. successiva



Suguru Geto, il carismatico leader suprematista

segue da pag. precedente

Una delle sue abilità più notevoli è quella di controllare le maledizioni: può infatti assorbire e manipolare le maledizioni per combattere i suoi nemici, rendendolo uno dei più temibili avversari con cui i protagonisti devono confrontarsi.

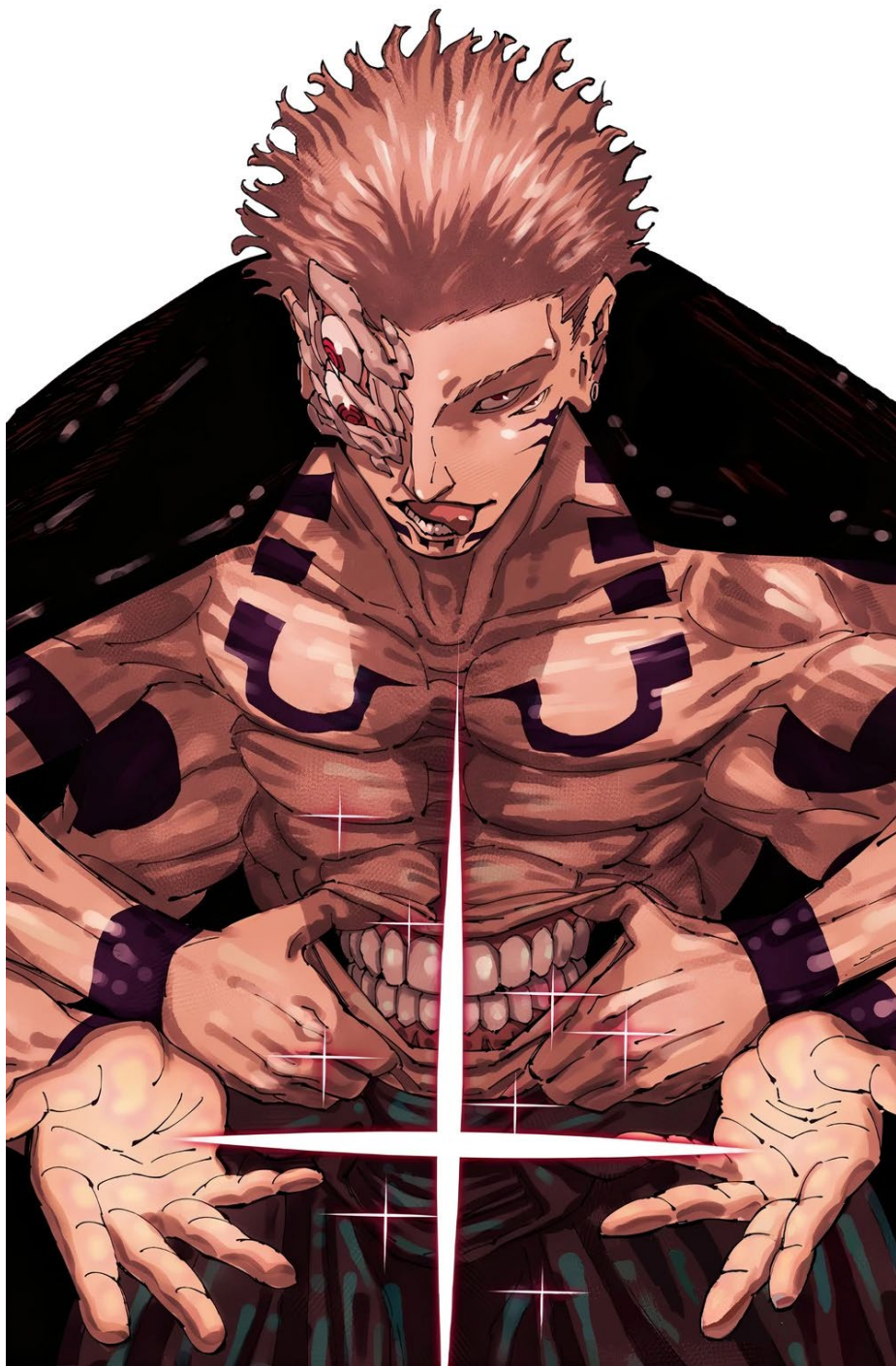
Ryomen Sukuna è invece un potente stregone, diventato poi una maledizione, nato durante il periodo Heian e che ha vissuto un'esistenza caratterizzata da quello che per molto tempo all'interno della serie viene solo spiegata come una sfrenata sete di potere. Dopo la sua morte, il suo corpo è stato diviso in venti dita, ognuna delle quali rappresenta una parte della sua essenza ed è per questo che quando Yuji Itadori inghiotte una di queste dita, diventando il vascello di Sukuna, guadagna l'accesso a una parte delle sue incredibili abilità, pagando però lo scotto di avere una tale entità malefica all'interno di sé. Sukuna è caratterizzato da una personalità sadica e arrogante ed è un essere violento e prevaricatore ossessionato dal caos e dal dominio sugli altri, capace solo di godere della sofferenza altrui.

Questo trittico di personaggi che, a una prima lettura, paiono non avere nulla in comune sono collegati da una cosa fondamentale: tutti sono nati con un talento talmente elevato da essere per forza distanti dagli altri. Suguru Geto in questo trio è una figura essenziale, perché serve a mettere in evidenza il dibattito morale all'interno della serie e la sua evoluzione da stregone promettente a suprematista ci pone davanti a una riflessione profonda su come le esperienze personali, le credenze e le interazioni possano plasmare il destino di una persona, ponendoci davanti, come uno specchio oscuro, al problema grosso di fare collimare i nostri alti ideali davanti alla spietatezza della realtà.

E se nel caso di Geto ci possiamo rendere conto di quanto questo talento con cui è nato ha fatto sì che da giovane avesse una forzata gentilezza e un'estrema compassione nate quasi da un senso di colpa e da una pietà verso chi non era al suo livello, e di conseguenza talmente fragili da crollare alla prima grande crisi, il caso di Sukuna e Satoru è assai diverso.

Verso la fine della serie, infatti, nel duello finale tra Satoru Geto e Sukuna, sarà lo stesso Re delle Maledizioni a sottolineare come entrambi siano simili e come la tanto decantata benevolenza di Gojo altro non sia che il suo disperato tentativo di trovare qualcuno come lui, qualcuno che possa per una volta attraversare l'abisso che separa chi nasce con un tale talento da non poter in nessun modo vivere davvero in mezzo agli altri. Lo stesso talento che ha condannato Sukuna a una solitudine e a una distanza dagli altri tali da ricercare nella distruzione e nel massacro un motivo per vivere nella folle speranza che un giorno si sarebbe presentato qualcuno finalmente suo pari, per Satoru prende tutt'altra piega, complice anche la morte della stessa persona cara che spinge Geto in direzioni diametralmente opposte.

Ma la violenza di Sukuna e il suprematismo di Geto nascono dallo stesso bisogno di appartenenza



Sukuna, il Re delle maledizioni

di Geto, dalla stessa invidia che provano verso coloro che i primi due chiamano deboli, dalla stessa feroce e spietata distanza che intercorre tra loro e gli altri.

E Satoru Gojo a sua volta ammette a denti stretti che neanche la sua soluzione, neanche la sua filosofia di vita, funziona per davvero. Perché per quanto possa suonare democratica la tavola sarà pure rotonda ma dove si siede il Re è capotavola, perché per quanto l'imperatore possa permettere con altruismo di seguire il suo cammino, la strada sarà sempre dove cammina lui, e ci sono persone che hanno sogni così grandi che non esiste altro modo di stare loro a fianco se non rinunciando ai propri.

E alla fine la scelta di Sukuna di combattere e

massacrare fino a trovare qualcuno pari a lui è sicuramente peggiore di quella di Satoru Gojo, esattamente come il disprezzo di Satoru Gojo verso i mediocri e i deboli che nella sua visione del mondo "si ammassano per massacrare i potenti" non è a sua volta una soluzione al problema di chi nasce condannato dal talento. Piaccia o meno, la solitudine e il distacco sono il costo da pagare per emergere dalla massa senza aver scelto di voler essere diverso dagli altri, costo che ci viene mostrato senza che ce ne rendiamo conto con quella splendida allegoria che è il potere di Satoru Gojo il cui nome, ironicamente, è Limitless: un centimetro che è e sarà sempre una distanza infinita che separa chi ne è condannato dal resto del mondo..

Nicola Santagostino

La voglia dei cazzi (e molto altro) per un Medioevo fuori dagli stereotipi



Maria Rosaria Perilli

Non che le parolacce o le descrizioni sessuali esplicite siano fondamentali, ma lo diventano in diversi casi, soprattutto in fatto di conoscenza di un periodo storico e prova ne è il Medioevo, quello vero, quindi fuori dagli stereotipi che lo vedono come sessuofobo, oscurantista, fatto di società di repressi in cui tutto era rilegato semplicemente al timor di Dio, alle preghiere, all'ora et labora, e nessuno si sarebbe mai immaginato di mettere in campo determinati argomenti. Per comprendere quanto ci si sbaglia basta leggerlo in tutti i suoi aspetti, compreso quello giocoso, che c'è stato e pure di bell'ampiezza. I poemetti erotici – e chiamandoli erotici siamo addirittura delicati – o le liriche sciolte di eguale contenuto imperversavano in quegli anni, con descrizioni che oggi farebbero arrossire una spogliarellista parigina. Ecco un paio di esempi (ma potrebbero essere centinaia) davvero carini ed esaurienti. Cominciamo col fiorentino Rustico Filippi, il quale nei suoi sonetti utilizzava come l'acqua fresca termini quali “peto e potta” e si divertiva, a volte pure attraverso l'utilizzo di limpide metafore, a raccontare a suon di rime eventuali e simpatiche richieste lussuose partendo bene con: *A voi, Chierma, so dire una novella:/ se voi porrete il culo al colombaio,/ cad io vi porgerò tal manovella,/ se non vi piace, io non ne vo' danaio (...)*, e continuando meglio fra natiche poste al *perugio* e un tale ser Pepo che quando vede la sua donna *si morde le labbra e vuol razzare* (scopare). Da parte sua, invece, un Anonimo trecentesco, la cui canzone possiamo trovare nel manoscritto C 155 conservato presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze, spiega alle ragazze, servendosi di un'ipotetica madre nell'atto di dar consigli alla giovane figliola, come ci si comporta a letto con i futuri mariti. Qualche verso sparso per rendere l'idea: *(...) poi lo piglia per la punta,/ lo scudo e la mazza a fronte/ ficcal tutto in corpo a te (...); Quando di sopra ti monta,/ figlia, fa che sia cortese;/ sta di sotto alla riscontra,/ et terrai le coscie stese (...); Et se per maggior diletto/ tel volessi far dirieto,/ accostagli le rene al petto;/ mostragli il viso lieto,/ sto che sua gran divieto;/ tu ti porrai giù bocconi/ et lui sarà a cavalconi;/ assaggerai il boccon che gli è (...); quando il senti rinvenire,/ il capo gli metti nel caldo,/ e con la mano lo tien saldo/ finché ei possa far da sé.* La canzone è lunghetta quanto piacevole e a leggerla tutta ne viene fuori una lezione completa, garantito, una roba che neanche in un manuale si potrebbe far di più. Ma se di questo poeta non abbiamo alcuna notizia storica, di qualcun altro ne abbiamo tante e a scuola lo abbiamo studiato soprattutto nella sua opera maggiore, la *Divina Commedia*, dove, di contro a come c'è stata presentata, esiste anche un linguaggio opposto al dolce stile del volgare illustre, alla parola forbita, raffinata di

Virgilio o all'angelica, gentile, amabile voce di Beatrice, e chi volesse conoscerle tutte può farlo grazie a Edoardo Sanguineti, ordinario di Filologia italiana e Filologia dantesca presso l'Università degli Studi di Salerno, che nel suo libro *Le parolacce di Dante Alighieri* indaga intorno all'anti-sublime della *Divina Commedia*. Non solo il celebre *ed elli avea del cul fatto trombetta* (Inf, XXI, 139) ma sostantivi e aggettivi, attestati nel canto XVIII dell'Inferno, come “sterco” (v. 114), “merda” (v. 116), “merdose” (v. 131), “puttana” (v. 133), un verbo, nel XIX dell'Inferno, quale “puttaneggiar” (v. 108), fino a versi in cui incontriamo chi le mani alza *con ambedue le fiche,/ gridando: “Togli, Idio, ch'a te le squadro”* (Inf, XXV, 2-3). Insomma, altro che “secoli bui”, espressione coniata dal celebre Francesco Petrarca e ripresa in latino, come *saeculum obscurum*, da Cesare Baronio nel 1602: la gente, a quei tempi, si divertiva nel dire le parolacce e a scriverle pure, lasciando così un segno senza farsi i problemi che ai nostri, invece, ci facciamo. Lo ammette anche lo storico più amato d'Italia, il più seguito sui social, Alessandro Barbero, che grazie alla sua proverbiale ironia e arguzia ha tradotto e curato in maniera modernissima il testo *La voglia dei cazzi e altri fabliaux medievali* (fabliau, in italiano “favolello”, è un breve racconto in versi di carattere satirico, sviluppatosi in epoca medievale in Francia), ricco di trovate sorprendenti e di altissima valenza letteraria, ripubblicato da Efferdi edizioni. Nell'introduzione Barbero spiega che “la fortuna critica dei fabliaux è andata regolarmente crescendo nel corso degli ultimi decenni. Il Medioevo francese ci ha lasciato circa centocinquanta di questi poemetti in rima baciata, generalmente di ottonari, lunghi poche centinaia di versi, e di contenuto per lo più erotico, se non francamente osceno”. E parecchio oscena – almeno secondo i canoni moderni – è infatti la storia



della donna protagonista de *Li sohaiz desvez*, tradotto letteralmente in italiano con *La voglia dei cazzi*, fabliaux del giullare Jean Bodel, edito tra il 1190 e il 1194 in lingua d'oïl, donna il cui marito torna a casa dopo un viaggio di lavoro durato tre mesi e lei gli prepara una bella cenetta con carne, pesce e tanto (troppo) vino sperando in cuor suo di trascorrere una serata focosa. Invece questo signore, dopo essersi rimpinzato, va sì al talamo però cade fra le braccia di Morfeo lasciandola inappagata e quindi, quando anche la donna riesce finalmente ad addormentarsi... “La dama fece un sogno: era una fiera annuale, mai udiste parlare d'una simile (...) c'erano solo cazzi e coglioni, ma di questi ce n'erano a profusione”. Intervistato da Valentina Desalvo, a Repubblica, Barbero parla anche della scelta del titolo: “Da sempre mi piace a giocare con questi testi. Quando ho deciso di pubblicarne alcuni ho pensato a questo titolo anche perché rispecchiava la capacità medievale di divertirsi nel dire certe parole. Di poterle usarle, le parolacce, senza freni. E mi sono chiesto se anche noi siamo così disinvolti (...). Ovviamente anch'io sono a disagio nel pronunciare il titolo, mi imbarazza dirlo in pubblico, anche se l'ho fatto e lo faccio. Ma quando leggo davanti a tutti sono a disagio, lo ammetto, perché non abbiamo quella libertà di linguaggio”. Insomma, in materia di scioltezza espressiva i cosiddetti “secoli bui” ci hanno dato proprio dato un bello smacco, e anche riguardo il sesso, che trattiamo come se fosse qualcosa di cui vergognarsi neanche se, per dirla con Lawrence, fossimo tutti venuti al mondo “per Immacolata Concezione”. Sarà il caso di prendere esempio dai nostri illustri predecessori ed essere un pochino più liberi, sfrontati? Smettere di avere così paura di “certe” parole? Sicuramente si dovrebbe tentare, anche se poi riuscirci è un altro paio di maniche. E Alessandro Barbero ci insegna anche questo.

Maria Rosaria Perilli

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #26

Il personaggio del mese: Walt Disney



Barbara Taglioni

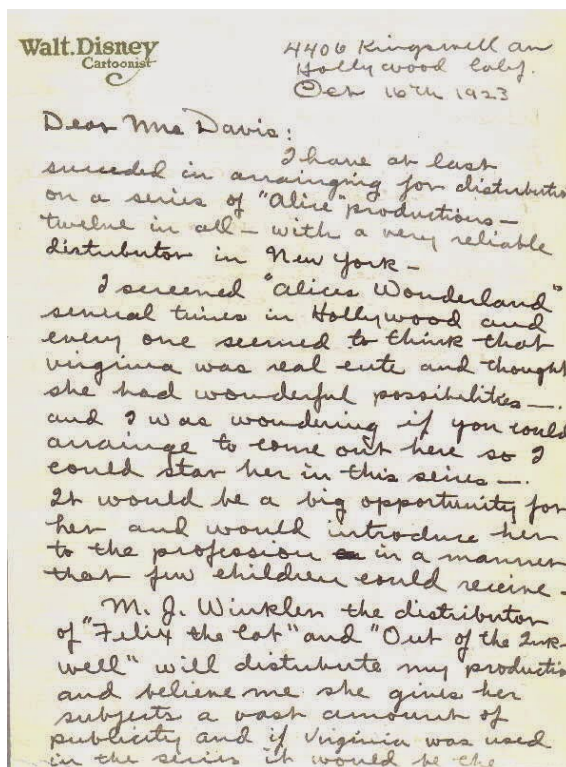
La sublimazione in psicologia è considerata come un meccanismo di difesa innato in ognuno di noi, un processo di auto difesa inconscio che si compie spontaneamente, che invece di cercare di mettere a tacere le nostre pulsioni, le trasforma in qualcosa di superiore, socialmente accettato, che può avere un uso utile per il resto della società. In questi giorni di festa, che fanno soprattutto la gioia dei bimbi e della parte fanciullesca che è presente in ognuno di noi, ci piace ricordare un uomo che è stato un maestro nel processo di sublimazione, con il quale, per sfuggire alle violente repressioni paterne, è riuscito a inventare una dimensione fantastica e colorata in cui rifugiarsi, regalandoci ancora oggi, con la sua produzione artistica, momenti di ilarità e di spensieratezza, aiutandoci a dimenticare per qualche istante il momento difficile che stiamo vivendo. Walt Disney ha dato vita al cinema di animazione e sempre a lui si deve la creazione del più grande parco divertimenti esistente chiamato Disneyland che oggi ha sede in molte città del mondo. Nasce a Chicago il 5 dicembre 1901 da un padre di discendenza irlandese-canadese e una madre di origine tedesca ed è il quarto di cinque figli. All'età di cinque anni si trasferisce nel Missouri in una grande fattoria dove ha la possibilità di osservare la natura e gli animali, esperienza che certamente influirà sulla sua futura creatività. Il padre però si ammala e la famiglia è costretta a vendere la proprietà e a trasferirsi nuovamente traslocando nella città di Kansas City. A soli nove anni Walt, con il fratello maggiore Roy, lavora a tempo perso nell'impresa paterna di distribuzione di giornali. Anche questa esperienza, unita a quella sui treni durante l'estate come venditore di giornali, piccoli dolciumi, frutta e bibite, lo aiuterà a crescere e maturare in fretta allargando anche i suoi orizzonti di vita e di pensiero. Ben presto sentirà un desiderio crescente di fare film animati. Questo fatto diventerà un obiettivo a cui tendere con tutte le sue forze. A soli vent'anni fonda con il fratello Roy, la Disney Brothers Studio, trampolino di lancio verso i successi futuri. Il suo motto era *tutti i sogni possono diventare realtà se solo abbiamo il coraggio di immaginarli*. Un uomo dalla personalità positiva dunque, un ottimista pronto ad affrontare le sfide con il sorriso e con lo sguardo puntato oltre l'ostacolo. Leggendo la sua biografia (*Vita di Walt Disney-uomo, sognatore e genio* - di

Michael Berrier) si rimane particolarmente colpiti dalle numerose situazioni in cui testardaggine e incaponimento emergono, insieme alla passione verso il cinema. La sua mente attiva, in costante fermento, lo ha portato a esplorare, sperimentare e creare. Come tutti i grandi aveva notevoli pregi, ma anche molti difetti. Si mostrava a volte freddo, repressivo e un po' egoista, lunatico e indisposto verso le ingerenze altrui. La presenza costante e imprescindibile del fratello Roy è sempre stata fondamentale: Walt era la creazione e l'immaginazione, Roy era l'amministratore e il moderatore. La sua è stata infanzia dura, fatta di lavori pesanti a cui non poteva sottrarsi pena le frustate del severissimo e burbero padre lo ha spinto a fantasticare che a picchiarlo non fosse il genitore, ma un vecchio crudele e sconosciuto capitato lì per caso. Come spesso succede nelle vicende creative, i disagi interiori sono stati fondamentali per la sua carriera artistica. Nel cercare di superarli, nel tentativo di combattere la sua fragilità, ha creato personaggi di fantasia per dare un senso alla grande imperfezione della sua persona e dell'umanità



Walt Disney (1901 - 1966)

intera. Analizzando la sua grafia possiamo notare uno spazio ampiamente occupato, quasi invaso da una forma chiara, piuttosto semplice, a onda, arrotondata, legata e allargata che scorre fluida su un rigo che tende a essere discendente, mentre la firma risulta esplosiva, disomogenea al testo, effervescente, artificiale, ornata e sottolineata. Ci parla di un carattere di facile adattamento, fiducioso, socievole, espansivo ed entusiasta, capace mirare agli obiettivi aggirando gli ostacoli, cercando di evitare le sfide troppo dirette. Il suo desiderio di condivisione e la sua vitalità, imbevute di ispirazione creativa orientata alla tenerezza e alla sensibilità, lo rendevano capace di accogliere gli stimoli provenienti dalla fantasia e dall'immaginazione (ovali aperti in alto). La sua vivace e acuta attività mentale non aveva attimi di sosta (legata, margine inferiore e destro invasi). Un uomo determinato, a volte focoso, che non amava eccessive ingerenze soprattutto nel privato (legata, punto a trattino), con momenti di malinconia e scoraggiamento (rigo discendente), che a volte facevano capolino, subito annullati da un temperamento fanciullesco, ottimista, pieno di colore e di calore (tratto curvo, colorato e pastoso). La sua Firma disegnata e originale, con forme curve e ricamate, personalizzate ma leggibili, richiamano alla mente il mondo del sogno e della fantasia da un lato e lo scudo protettivo e impenetrabile che Disney metteva tra il mondo pubblico e quello suo intimo privato. La sottolineatura marcata e lanciata con una sorta di cerchio finale ricorda una freccia che colpisce l'obiettivo confermando la forza e la determinazione che gli erano universalmente riconosciute nel realizzare i propri traguardi.



Lettera di Walt Disney



Firma di Walt Disney

Festival

Torino Film Festival 42, un mutamento di Base



Tonino De Pace

Conclusasi la 42esima edizione del Festival del Cinema di Torino, tenuto conto del passaggio cruciale che questa edizione ha rappresentato per la vita del festival, è il momento di tracciare una linea alla base degli addendi per provare a tirare quelle necessarie somme

utili a comprendere cosa sia esattamente successo quanto ai contenuti di un Festival che negli anni si era fortemente caratterizzato, nonostante le serpeggianti mutazioni che aveva vissuto con il passare del tempo.

L'attenzione va posta al rapporto, all'appello che il Festival vuole avere nei confronti del pubblico. È sicuramente questa la ragione di questa mutazione di pelle della manifestazione e tutto risiede in quella percezione dello spettacolo come evento diviso tra il mondano e il divistico che in verità non apparteneva all'occasione torinese. Il primo dato che salta agli occhi è quello di un dimezzamento dei film, una falciatura che ha tagliato esattamente a metà il numero delle opere, considerate nella loro complessità, che hanno formato il programma.

Il taglio operato dagli organizzatori non ha colpito la sezione principale, quella del concorso dei lungometraggi, né in verità quella dei documentari, sono state, invece, operate delle scelte radicali, tanto da de-strutturare l'essenza intima del festival, in quel tanto di poco appariscente sotto il profilo puramente spettacolare, ma denso di ragionamenti e riflessioni in forma di film, tanto da mutare quasi nella sua genetica formativa il senso del Festival torinese. Il Torino Film Festival aveva faticato negli anni a trovare una propria fisionomia in un'area solo apparentemente periferica del cinema, ma per nulla non appetita o appetibile.

Il segnale chiaro e inequivocabile, annunciato in verità come la decisiva innovazione, si è materializzato nelle presenze di stelle hollywoodiane di presa sul pubblico. È stato così che il Festival si è fregiato delle presenze di Sharon Stone, Matthew Broderick, Ron Howard e Angelina Jolie che si sono alternate, benché per la gran parte invisibili al pubblico, nelle sale più esclusive del Festival a cominciare da quella dove si è svolta la cerimonia di inaugurazione della nuova edizione. C'è un'idea diffusa secondo la quale il pubblico venga attirato dalla presenza di divi e dive del cinema. La manifestazione di Torino non ha mai sofferto di presenze di pubblico, anzi spesso le sale sold out lasciavano fuori altri spettatori

già in paziente attesa. Eppure non si trattava di esperti o studiosi, addetti ai lavori o specialisti, ma di quel pubblico per la gran parte locale che da sempre ha frequentato il festival con attenzione e presenza numerosa. Non c'era quindi bisogno, sulla scorta di questa tradizione, di provare ad attrarre gli spettatori attraverso la presenza di ospiti da tappeto rosso. Questa, quindi, è un'idea che sta più nella mente degli organizzatori, piuttosto che in quella degli



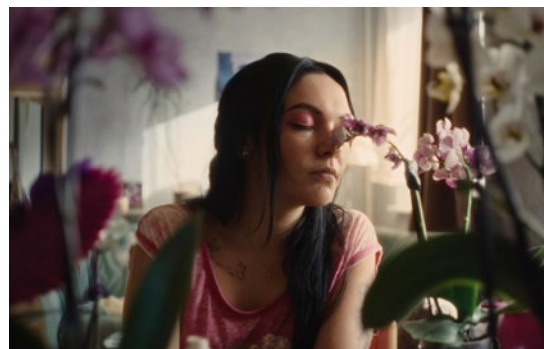
"Holy Rosita" (2024)



"L'Aiguille" (2024)



"Madame Ida" (2024)



"Vena" (2024)

spettatori e si dubita sul fatto che su questo preciso argomento si sia meditato a sufficienza. Il pubblico del TFF è sempre stato aperto alla sperimentazione e al cinema di ricerca e quindi anche lontano, per tradizione, dai lustrini abbaglianti. Il tema è quindi riflettere, anche da parte di chi governa il Festival, il Museo del Cinema anche nel suo nuovo assetto, su questi temi e su questi esiti, ma soprattutto su una tradizione vecchia di 41 anni che andrebbe rispettata.

Diciamolo subito. Una cosa così a Torino non si era mai vista. Ma questo non significa affatto che altre stelle del cinema non siano passate su questi palcoscenici. Si sono visti in questi anni, andando un po' a memoria, Wim Wenders, Roman Polanski, Claude Chabrol e si è visto George Romero, Francis Ford Coppola, Eugene Greene e molti altri, tutti personaggi che hanno dato sempre vita ad un cinema solido e autoriale, che ha marcato la differenza con l'altra parte del cinema, quella che appartiene alla Hollywood più ortodossa che non sa prescindere dalla grandeur spettacolare.

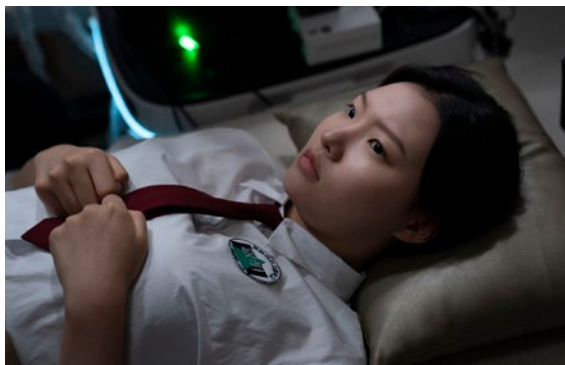
Sono queste le differenze che hanno in parte rivoltato il senso del Festival con quella attenzione alla spettacolarità che la nuova veste dell'appuntamento torinese ha voluto porre in evidenza e, coerentemente, anche sottolineato con la scelta con un programma dentro il quale la retrospettiva dedicata a Marlon Brando costituisce ulteriore tassello di questa trasformazione. La retrospettiva, per un festival, non è solo l'occasione di confronto e di approfondimento su un autore o comunque su una cinematografia, ma diventa quasi quello che per un giornale è l'editoriale, una sorta di dichiarazione di intenti, una carta di identità precisa, ancora più della sezione del concorso che piuttosto a quella idea per naturale conseguenza si allinea. Si riconoscono doti e divismo, ma di certo, su un piano puramente cinematografico, nonostante i suoi trascorsi politicamente condivisibili e il suo lavoro di attore magnetico e simbolicamente efficace, non è stato quello di un demiurgo del cinema e non è un caso che la sua unica regia,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

I due volti della vendetta del 1961, non sia stato inserito nella ricca retrospettiva dell'attore. Da questo impianto del festival, per differenza, è facile comprendere ciò che è andato perso rispetto alle precedenti edizioni. È andata persa tutta la parte più audacemente sperimentale o comunque tutta quella produzione sotterranea e invisibile al pubblico in sala e che proprio nei festival, e segnatamente in quello di Torino, trovava la sua sede naturale. Le vecchie sezioni di *Onde*, la più audace nella selezione di opere e autori al di fuori di ogni circuito mainstream, e *Figure nel paesaggio* (questa in verità messa da parte da tempo) che esplorava il cinema europeo più suggestivo e isolato, hanno lasciato il posto a sezioni come *Zibaldone* e ad un cinema più consumabile. Questa sezione sembra avere assolto a questa funzione per film che comunque portano un proprio valore intrinseco, ma l'indice nutrito di titoli resta senza legami e coerenza, una sezione utile forse per recuperi in sala di vecchie e anche gloriose pellicole che hanno segnato la storia del cinema, ma per l'appunto poste in cartellone in forma volutamente disordinata, volutamente accidentale, in una visione quasi random senza un criterio scientifico.

Forse, in fondo, la parte del Festival che è rimasta più indenne rispetto al mutamento avvenuto è proprio la Sezione del Concorso nella quale sono confluiti film di qualità, nel rispetto delle regole istitutive del Festival che prevede la selezione di film che siano opere prime o seconde, a cominciare dal film vincitore *Holy Rosita* del belga Wannas Destoop, una storia di emarginazione, di darwinismo sociale, di cocciuta testardaggine della sua protagonista sola e disponibile, ripagata in malo modo da un apparato sociale che non protegge la diversità. È il caso di segnalare i titoli più interessanti del Concorso, nella speranza che qualcuno di questi possa bucare le maglie di una distribuzione spesso impermeabile alla qualità del film, incapace di pensare un pubblico avvertito e disponibile alla curiosità intellettuale per un cinema che non voglia per forza ricalcare schemi e paradigmi già collaudati. Tra questi titoli il tunisino *L'aiguille* di Abdelhamid Boucnack, una storia fondata sul tema dell'intersessualità in un racconto coraggioso e appassionante, un film politico e anche necessario; *My best, your least* del sud coreano Kim Hyun-yung, un'altra riflessione sulla maternità - tante anche in questo festival - un film che sa lavorare su una sorta di silenzio costante sul tema della maternità giovanile e che



"My best, your least" (2024)



"Tendaberry" (2024)



"The black sea" (2024)



"Under the grey sky" (2024)



"Le retour du projectionniste" (2024)

con efficacia non comune tocca con sapienza le corde sensibili della storia che racconta, un altro serio candidato alla vittoria così come, sullo stesso tema, anche *Vena* della tedesca Chiara Fleischhacker, un film che sembra volere raccontare una storia già vista sulla maternità di una tossicodipendente, ma che trova una sua originalità aiutata dalla bravura dell'attrice protagonista Lale Andrà; ancora su questo tema, ma più latamente, il danese *Madame Ida* di Jacob Møller, un film in cui le due donne, i due personaggi principali, hanno atteggiamenti speculari sul senso di maternità in un racconto che vira in tragedia accentuando i toni cupi propri del cinema scandinavo. Una menzione anche per lo statunitense *The black sea* di Derrick B. Harden, il racconto quasi picaresco di uno stralunato personaggio che resta bloccato in Bulgaria sua destinazione per un incontro d'amore nato sui social e per *Tendaberry* dell'americana Haley Elizabeth Anderson, il racconto di un amore difficile per una giovane donna alle prese con una maternità che diventa simbolo delle difficoltà delle giovani generazioni. Infine, un altro film da ricordare è il politico *Under the grey sky* di Mara Tamkovich, la storia di una giornalista coraggiosa e del suo percorso giudiziario vissuto per avere raccontato la verità nella Bielorussia sotto il tallone di ferro di una dittatura sempre di vecchio stampo.

Lo stesso si dica per la Sezione dei documentari nella quale il film vincitore *Le retour du projectionniste*, dell'azerbaigiano Orkhan Aghazadeh, diventa un chiaro omaggio all'invenzione del cinema, dove il termine riguarda sia la sua funzione spettacolare, sia la sua modulabilità nella sua accezione narrativa. La storia del vecchio proiezionista che dopo tanta fatica riesce a proiettare in uno sperduto borgo tra l'Iran e l'Azerbaijan un vecchio film turco, al quale manca il finale sostituito da un improbabile disegno animato, resta la metafora forse più forte per mostrare e sottolineare, ancora una volta, le immense potenzialità del mezzo, della sua assenza di immagine sempre mancante, perché nuova, perché infinitamente sostituibile.

Per il resto l'edizione n. 42 è finita e sarà archiviata come quella della mutazione, una mutazione che diventa radiale, di base, anche qui siamo nel campo nome come destino, come presagio, pensando al nome del nuovo direttore, il torinese Giulio Base che questi mutamenti ha voluto dopo 41 anni di storia del Festival.

Tonino De Pace

Rassegne

Cinema e Diritto 2024, VII edizione



Agostino La Rana

Si è conclusa la VII edizione della Rassegna "Cinema e Diritto", che si svolge ogni anno nell'ultimo trimestre, nei Dipartimenti di Giurisprudenza delle università campane che hanno aderito (quest'anno la "Parthenope" e la "Federico II"). Scopo della Rassegna è quello di utilizzare il cinema come modalità per la didattica del diritto, missione valorizzata proprio quest'anno dal Ministero dell'Università che, nel riordinare i gruppi scientifico-disciplinari (in particolare il Diritto comparato), ha riconosciuto dignità accademica al rapporto tra diritto e cinema, così come al rapporto tra diritto e letteratura; con il senno di poi, le prime sei edizioni hanno quindi svolto una funzione pionieristica.

La Rassegna si svolge nelle aule universitarie appositamente attrezzate per le proiezioni e la proiezione di un film integra o sostituisce la tradizionale lezione frontale e il manuale. Il catalogo dei film proiettabili, pubblicato dalla casa editrice Polis SA con il medesimo titolo della Rassegna, include circa 150 titoli, in prevalenza statunitensi poiché la cinematografia USA può vantare una consolidata produzione in materia, per la verità non solo a livello cinematografico ma anche televisivo (si pensi, ad esempio, a Perry Mason, JAG - Avvocati in divisa, Ally McBeal, ecc.). Il catalogo include anche titoli italiani, francesi, tedeschi, britannici, argentini e cinematografie "minori" come quella libanese, israeliana e yemenita. Per quanto riguarda, in particolare, l'Italia, segnaliamo il primato mondiale di Vittorio De Sica (l'attore che ha interpretato il maggior numero di volte - sei - il personaggio di un avvocato) e il contributo di Napoli, la cui storica tradizione forense e giuridica si è

riflessa, quantitativamente e qualitativamente, sulla complessiva produzione italiana.

Il catalogo dei film è costantemente aggiornato nel canale social della Rassegna, il gruppo Facebook "L'avvocato nel cinema e nella letteratura", che conta quasi 4.000 iscritti, alcuni dei quali stranieri, in particolare di lingua spagnola perché la Rassegna è gemellata con la *Red Iberoamericana de Cine y Derecho*, organizzazione operante da oltre trent'anni che associa docenti delle università latino-americane e presieduta da un professore messicano di Filosofia del diritto (allievo di Paolo Grassi a Firenze). La visione dei film è gratuita; agli studenti partecipanti sono riconosciuti anche crediti formativi. Referenti stabili della Rassegna sono i Professori Salvatore Aceto di Capriglia (titolare della cattedra di Diritto civile nell'Università "Parthenope") e Vincenzo Maiello (titolare della cattedra di Diritto penale nell'Università "Federico II"). In alcune edizioni ci sono stati docenti referenti anche nelle università "Vanvitelli" (sede di Santa Maria Capua Vetere), Salerno e del Sannio. In una edizione, a causa della chiusura delle aule universitarie per la pandemia, i film sono stati proiettati in "aule virtuali"



"Erin Brockovich - Forte come la verità" (2000) di Steven Soderbergh



"La parola ai giurati" (1957) di Sidney Lumet

film sono stati proiettati, su richiesta degli studenti, nella lingua originale con i sottotitoli in italiano. Alcuni film hanno vinto premi importanti come l'Oscar: *Il buio oltre la siepe*, *Erin Brockovich*, *Philadelphia*, *Il segreto dei suoi occhi*, ecc. Il catalogo include anche film in bianco e nero come *Furia*, *Il caso Paradine*, *La parola ai giurati*, ecc.

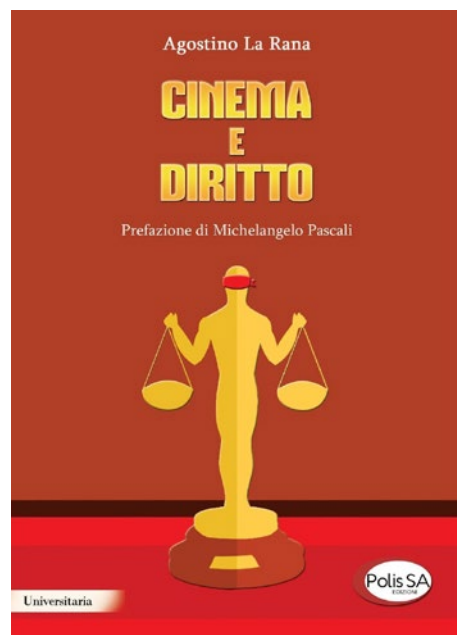
La Rassegna, ideata e diretta dal sottoscritto Avv. Agostino La Rana, è organizzata dall'associazione Mutua Consumatori, in funzione del consumatore culturale, in senso ampio; l'aspetto educativo è organizzato da Benedetto Di Meglio, esperto di pedagogia e fondato-

re dell'associazione. La Rassegna è stata patrocinata nelle prime sei edizioni dalla Film Commission Campania e nella settima edizione dalla Fondazione Banco di Napoli. Per il futuro la Rassegna punta ad ampliare il suo raggio d'azione e a costituire un partenariato robusto onde poter presentare il progetto al Ministero della Cultura. Peraltro, in occasione della prima assemblea nazionale dei direttori di festival e rassegne svoltasi a Giffoni Valle Piana, alcuni partecipanti hanno manifestato l'interesse a "importare" la Rassegna sui loro territori, in considerazione soprattutto del suo elevato standard culturale (i film sono oggetto di studio nelle aule universitarie).

Agostino La Rana

Avvocato di Napoli, ha pubblicato sette libri (diritto, finanza e legal thriller). Ideatore e direttore della Rassegna "Cinema e Diritto"

Diari di Cineclub | Media partner



li" su apposite piattaforme, con accesso riservato ai soli studenti universitari registrati. Per quanto riguarda i contenuti giuridici dei film proiettati, gli argomenti sono stati numerosi ed eterogenei: la differenza tra il processo italiano e quello statunitense, la figura del difensore d'ufficio, il principio di oralità nel processo, l'azione di risarcimento danni collettivi (*class action*), i danni ambientali, la separazione tra i coniugi negli Stati del Medio Oriente, la storia del diritto di proprietà, la fase delle indagini preliminari e il ruolo dell'opinione pubblica, il patto di quota lite, ecc. Molti



Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università "Parthenope" di Napoli. Con gli studenti durante lo studio di un tipico set cinematografico di un film a contenuto giuridico

Genocidi di oggi, e genocidi di ieri



Roberto Baldassarre

Il 27 gennaio è il Giorno della Memoria. Giornata istituita, con risoluzione 60/7 il 1° novembre 2005 dall'Assemblea generale delle Nazioni Unite, per commemorare l'Olocausto. Tale scelta di data si riferisce al 27 gennaio del 1945, quando i soldati dell'Armata Rossa liberarono il campo di concentramento di Auschwitz. L'Olocausto (in ebraico Shoah) è stato un crudele quanto sistematico genocidio perpetuato sadicamente dai nazisti. Una rabbiosa pulizia etnica che ha visto lo sterminio di ben oltre 6 milioni di ebrei, e altri 10 milioni di etnie ritenute, dai nazisti, popoli inferiori. Il termine genocidio in quest'ultimo anno e mezzo è tornato prepotentemente nei discorsi politici-sociali. Successivamente al 7 ottobre 2023, quando Hamas e altri gruppi terroristici hanno attaccato la Striscia di Gaza, causando la morte di 1200 persone. Il contrattacco israeliano è stato ugualmente virulento, e i ripetuti bombardamenti "a casaccio", definiti però dal primo Ministro Netanyahu necessari per fare un'opera di repulisti in Palestina, ritenuta il covo di Hamas, sta causando vittime su vittime, soprattutto di inermi civili. C'è scontro dialettico se è lecito usare il termine genocidio in questa guerra perché, se si fa riferimento all'Olocausto, chiaramente ci sono delle differenze, di metodologia. Ma ciò non toglie che questi attacchi definiti necessari per debellare il "male" stanno distruggendo etnie disarmate e, a latere, voler spazzar via uno Stato per poter allargare il proprio. Ma il concetto di genocidio, tornato in uso, non va riferito soltanto a quello attuato dai nazisti o a quanto sta accadendo nella Striscia di Gaza. Nella storia dell'umanità ci sono stati tanti altri "Olocausti", tra cui il genocidio armeno (1915-1916), il genocidio cambogiano (1975-1979), il genocidio nella guerra in Bosnia ed Erzegovina (1992-1995), e il genocidio del Ruanda (1994) e Il Giorno della Memoria serve per ricordare, per non dimenticare quanto accadde e quanto ancora potrà avvenire, come attestano le guerre o guerriglie sparse per il mondo che mietono vittime soprattutto tra civili. Il cinema, medium di massa, può agevolare in questa commemorazione. Di seguito una lista di film incentrati su ogni genocidio sopracitato.



"Urla del silenzio" (1984) di Roland Joffé

Mayrig (1991) e *Quella strada chiamata paradiso* (588, Rue Paradis, 1992)

Ci sono diverse pellicole che hanno trattato del genocidio armeno. I più noti sono certamente *Il ribelle dell'Anatolia* (America, America, 1963) di Elia Kazan e *Ararat - Il monte dell'arca* (Ararat, 2002) di Atom Egoyan. Due approcci diversi, e due ambientazioni differenti, ma accomunati dalle origini armene. Però per questo tragico fatto storico, si può recuperare un dittico firmato da Herni Verneuil, anche lui di origini armene. Un'epopea familiare, semi-autobiografica, in cui sono condensati quasi 80 anni di storia, dalla fuga dalla Turchia dopo il genocidio fino alla fine degli anni Ottanta in Francia. Tra ricordi (la memoria dei genitori anziani, interpretati da Claudia Cardinale e Omar Sharif) e le amare e taglienti osservazioni del protagonista (Richard Berry), non si affronta soltanto il genocidio, ma anche il malcelato razzismo della Francia. *Mayrig* in armeno significa mamma.

Shoah (1985)
C'è una vastissima filmografia incentrata sull'Olocausto, tra pellicole drammaturgiche e documentari. Tra i più noti - e di successo - *Schindler's List - La lista di Schindler* (Schindler's List, 1993) di Steven Spielberg. Rispettoso nella rievocazione dell'Olocausto, e doveroso omaggio da parte del regista, di origini ebraiche, il film ha alla base *Shoah* di Claude Lanzmann. Un mastodontico documentario, di oltre 5 ore, che attraverso le testimonianze dei soprav-

vissuti e di alcune ex SS, oltre alle scene realizzate nei campi di concentramento, rammenta da diversi punti di vista cosa è stato l'Olocausto. Niente spettacolarizzazione drammaturgica, ma solo la forza delle parole e delle immagini per far comprendere, onestamente, il dramma di quella tragedia.

Urla del silenzio (1984)
Un genocidio che ha visto perire oltre 3 milioni di cambogiani è stato anch'esso al centro di alcune pellicole. Il regista Rithy Panh, uno dei sopravvissuti, ha realizzato differenti documentari sull'argomento, facendo in modo di non far dimenticare, e mostrare a tutti, cosa è stato quel brutale massacro. Però nel caso si voglia comprendere quanto è accaduto, come prima pellicola, utile per avere una base conoscitiva, è da menzionare *Urla del silenzio* (The Killing Fields, 1984) di Roland Joffé. Tratto dal libro *The Death and Life of Dith Pran* del giornalista Sydney Schanberg, è un solido film d'impegno che sa usare sapientemente lo spettacolo



Shoah (1985) di Claude Lanzmann

cinematografico con una coscienza civile e informativa.

Quo vadis, Aida? (2020)

Pellicole che hanno raccontato il genocidio avvenuto in Bosnia ed Erzegovina ce ne sono poche. Sia perché la tragedia è ancora recente, e sia perché da un certo punto di vista si preferisce dimenticare. Per comprendere cinematograficamente cosa è accaduto, in una guerra civile e di secessione nella quale la conta delle morti non è ancora accertata, c'è *Quo vadis, Aida?* di Jasmila Žbanić. Pellicola che fu presentata alla 77ª edizione del Festival di Venezia e candidata all'Oscar come miglior film internazionale. L'assedio attuato dai militari serbo-bosniaci è visto dagli occhi della protagonista, che comprende che lei e la sua famiglia non sono al sicuro. E vede come ci sarà un aggressivo genocidio contro i mussulmani di etnia bosgnacca.



"Hotel Rwanda" (2004) di Terry George

Hotel Rwanda (2004)

Più corposa la filmografia incentrata sul genocidio in Ruanda. C'è un però. I film riguardanti quel genocidio sono stati tutti girati da registi stranieri, che non hanno legami con il territorio. Opere meritevoli, su un massacro che ha visto perire oltre un milione di Tutsi (dato ancora non del tutto accertato) e su cui soltanto anni dopo si è cominciato a parlare e prendere provvedimenti, ma che spesso hanno puntato sull'aspetto di facile drammaturgia. Tra queste certamente la più nota, e più asciutta nell'esposizione dei fatti, è *Hotel Rwanda* di Terry George. Il film, di cui George ha anche curato la sceneggiatura, prende spunto da un fatto reale e sceglie come punto di vista quello di un uomo comune, che si ritrova immerso nell'orrore.

Valzer con Bashir (2008)

Dal 7 ottobre 2023 c'è un sanguinoso conflitto tra Israele e Palestina. L'ennesimo in 75 anni di storia, e quest'ultimo è uno di quelli più violenti, se non il più tragico, e pare non ci sia una fine. Su questa guerra tra due Stati, per un lembo di territorio, ci sono molti film, tra fiction, documentari e animazione. Tra i molti si potrebbe cominciare con *Valzer con Bashir* (Waltz with Bashir, 2008) di Ari Folman. È un'opera d'animazione semi-autobiografica, che tra dolore e immagini oniriche rievoca un passato tragico, che spiega il presente e fa intuire che mai si potrà sanare questa faida. La pellicola fu candidata a miglior film straniero.

Roberto Baldassarre

Caratteristiche di un Cineclub nell'epoca di trasformazione della visione delle immagini filmiche



Mauro Antonio Fabiano

Oggi ci troviamo in un'epoca di trasformazione epocale della produzione, trasmissione e ricezione delle immagini, di qualsiasi tipo. La causa principale di questi cambiamenti è, indubitabilmente, l'ac-

celerazione delle trasformazioni tecnologiche ed informatiche che stanno coinvolgendo l'intero pianeta: dalle modificazioni nella ricezione della realtà, alla visione di prodotti che proprio la tecnologia odierna ci permette di "modificare" nella produzione, di "trasformare" a proprio piacimento, seguendo determinate procedure codificate. Ciò lo si può vedere quotidianamente nelle notizie che ogni giorno possiamo rilevare, oltre che nei mezzi di informazione tradizionali (giornali quotidiani, televisioni, riviste settoriali) anche nelle nuove forme di comunicazione che sono intervenute nel corso degli ultimi venti anni, come i cosiddetti "social". Praticamente sta accadendo una rivoluzione non solo "tecnologica" ma "umana", cioè stiamo cambiando come esseri appartenenti alla specie "uomo" e contemporaneamente si stanno modificando i "modi" di relazionarci l'un l'altro, oltre che di "vedere" i nostri rapporti con l'intera realtà esterna alla nostra soggettività. Ogni individuo della società attuale si rende sempre più conto che anche il nostro stesso "Io" si sta modificando, prospettandoci mutamenti non solo individuali, ma soprattutto collettivi, di cui ancora non sappiamo quali saranno le nuove basi "valoriali" di riferimento. L'ultima modificazione tecnologica avvenuta, in ordine di tempo, la cosiddetta "IA" (*Artificial Intelligence*) sta invadendo il contesto pratico della vita quotidiana, sia a livello comportamentale, sia a livello culturale. Questi mutamenti hanno, quindi, condizionato e stanno condizionando il modo di relazionarci con le immagini filmiche.

Il "film" come prodotto culturale e comunicativo diventerà, con molta probabilità, altro da sé, cioè un prodotto diverso dal passato, anche prossimo. Non sappiamo ora quali modifiche ci saranno nel prossimo futuro nella relazione fra spettatore e film, inteso come insieme di sequenze di immagini con contenuti determinati connessi alla descrizione e anche alla spiegazione di un "racconto" inerente la realtà, elaborato da uno o più autori, al fine di superare quell'area di confine che esiste fra chi crea ed elabora immagini e chi le recepisce. I cambiamenti tumultuosi a cui stiamo assistendo, e forse anche "partecipando", consapevolmente od inconsapevolmente non importa, ci indicano diverse vie da perseguire, alcune negative (come trasformare il "reale", costruendo "finzioni" o "fake"), altre positive, come nuove

possibilità di concretizzare nuove "visioni del mondo", prima solo "immaginabili". Gli stessi "tempi della visione" si stanno modificando, poiché sembrano convulsamente accelerarsi. Ciò comporta un mutamento nella ricezione delle immagini filmiche, oltre che una loro sovrabbondanza, col rischio di udire e vedere nient'altro che "rumore" indistinto. Il problema che sempre più si affaccia è quello della perdita del senso di ciò che siamo e soprattutto di ciò che siamo stati. In definitiva, stiamo correndo il rischio di perdere il significato della "Storia", individuale e collettiva. In questo complesso meccanismo, che ancora non ci permette di vedere dove stiamo andando, un "luogo" in cui potremmo recuperare proprio il

senso della storia diventerà sempre più il Cineclub, dove il rapporto fra spettatore e opera filmica si potrà concretizzare fornendo nuove funzioni e relazioni: da posto di semplice visione del passato, dove le immagini filmiche diventano riferimento culturale complessivo per "conoscere" ciò che si è stati e, forse, ciò che potremmo diventare, a luogo dove la relazione non sarà più solo quella fra spettatore e film, ma si svilupperà in un intreccio fra film, spettatore, insieme degli spettatori, realtà esterna, il tutto visto nel mutamento complessivo della Storia.

Se oggi volessimo definire il "Cineclub" con le vecchie categorie classificatorie, potremmo dire che questo luogo si caratterizza per un suo "ambiente" ristretto (definendolo mediante le cosiddette "sedute"), in cui delle persone, i cosiddetti "*Cinéphiles*", cioè amanti del cinema di qualità, si incontrano, per usufruire della complessiva produzione di immagini, percepibili sia contenutisticamente, sia formalmente, a livello di "specifico" linguaggio visivo, per poi intrattenere relazioni fra loro, inerenti ogni argomento che si è recepito dall'"oggetto-film" che si è visto, in collegamento generale con il momento storico in cui questo è stato costruito e poi prodotto. Un luogo chiuso, ristretto, non aperto al mondo se non sul piano "soggettivo" del singolo "*cinéophile*" che, nel "suo" mondo, avrà la possibilità di incontrarsi con "suoi" interlocutori esterni, come amici, colleghi di lavoro, persone appena incontrate o conosciute solo superficialmente. Praticamente la "cultura" del singolo "*cinéophile*" avrà la possibilità di relazionarsi con quella degli "altri", in modo da concretizzarsi in uno "scambio".

Il problema che nel mondo odierno si pone rispetto alle funzioni e alle caratteristiche del

"Cineclub", riguarda proprio l'incontro tra "culture": da un lato quella che ci permette di recepire come singoli spettatori, dall'altro quella del mondo esterno. Se la prima si ferma, diventa stagnante, limitata dalla singolarità delle opere filmiche visionate, quando invece la seconda continuamente muta, diventerà sempre meno probabile un loro incontro. Ciò dovrebbe portare al cambiamento di riferimento del "Cineclub": non più un "luogo" chiuso, ma "aperto". Questa apertura è connessa al cambiamento di funzione: da posto in cui solo pochi possono usufruire di un'opera filmica, a "luogo" in cui si manifesta la "Storia", in connessione diretta con il farsi della "Società" che sta mutando, ricoprendo un



Cineclub Alphaville, Via Romanello da Forlì, 30. Pigneto, Roma

ruolo culturale diverso, di estensione verso il mondo esterno, quindi diventando "presidio" di cultura ad un tempo "storica" e "progressiva", in relazione dialettica con la società. Per questo motivo ha bisogno di essere agevolato nelle sue funzioni, cioè eliminando tutte quelle forme di limitazioni, di natura organizzativa, burocratico-amministrativa e anche economica,

che ne impediscono la concreta prassi che porta all'apertura verso il mondo. Basta un esempio tra tanti: eliminando gli assurdi diritti di distribuzione che impediscono la proiezione di opere filmiche fondamentali nella storia del cinema, poiché legate direttamente e solo al "profitto" di qualcuno, senza che si capisca minimamente che se il Cineclub svolge le sue funzioni porta, direttamente ed indirettamente, ad un allargamento consapevole delle possibilità di conoscenza di altre opere filmiche nel mercato commerciale del film. Ciò di cui non si tiene conto è il fatto che, in quanto "presidio culturale", il Cineclub diventa "soggetto istituzionale" che ha come obiettivo l'espansione della possibilità di comprendere l'inevitabile intreccio fra "film" e "realtà", multiforme certo, differenziata tecnologicamente, ma pur sempre "realtà". Per questo sembra necessario, inevitabilmente, la sua difesa da parte di tutti quegli Enti, statuali e locali, i cui fini sono connessi alla soddisfazione dei bisogni dei cittadini. Questo per capire, finalmente, che per continuare ad esistere e prosperare, il Cineclub ha bisogno di interventi legislativi e risorse adeguate, in modo che si possano concretizzare quelle funzioni che un qualsiasi "presidio culturale" svolge in qualsiasi tipo di società democratica, al fine di "conoscere" per "cambiare" in modo consapevole e partecipativo.

Mauro Antonio Fabiano

Festival

Cinema e Diritti Umani a Napoli 2024

A Things unheard of di Ramazan Kiliç (Turchia) il premio a cura della giuria FICC



Antonio Vladimir Marino

La XVI edizione del Festival del Cinema dei Diritti Umani si è svolta dall'11 al 22 novembre, 11 giorni rivolti alla Pace con 33 film in concorso e 8 eventi internazionali, che ha scelto come titolo di questa edizione una parola d'ordine che non lascia spazio ai dubbi: "Costruiamo una cultura di Pace", un invito a collaborare attivamente alla fine dei conflitti che insanguinano il mondo. Questa edizione è stata dedicata alla memoria del pacifista, antifascista e non violento Danilo Dolci.

A conclusione del Festival del Cinema dei Diritti Umani sono stati assegnati i diversi premi. Io ho avuto il piacere di far parte della giuria FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema che è stata ospite, come per alcune precedenti edizioni, anche a questa XVI edizione di Human Rights Short - chiamata ad assegnare il proprio premio. Tredici i cortometraggi messi a disposizione dalla direzione artistica del Festival.

La loro visione mi ha colpito e fatto viaggiare per vari luoghi del mondo, dal Sudafrica alla Finlandia, tutti i film trattano temi che non ti scivolano addosso e che hanno il pregio di abbassare la soglia dell'indifferenza a chiunque li veda. Con voto unanime della Giuria FICC, il premio è stato assegnato a *Things unheard of* di Ramazan Kiliç - Turchia.

Il racconto cinematografico parte da campo lungo di un piccolo villaggio curdo in un angolo remoto della Turchia, e vediamo attraverso gli occhi intensissimi di una ragazzina e di sua nonna la forza creativa per sfuggire all'oppressione politica e sociale con la volontà di creare una "televisione immaginaria" per sognare e immaginare un altro domani.

Voglio anche segnalare due lavori che mi sono piaciuti particolarmente. *Sara* di Ariana Andrare Castro, qui lo spettatore viene travolto dalla disumana realtà della tratta dei minori in Perù. Una ragazzina di nove anni sta giocando con le bambole fuori dal ristorante di famiglia. Incuriosita dai rumori, entra in un camion parcheggiato nelle vicinanze. Oltre



"Sara" (2024 - Perù) di Ariana Andrare Castro

alle casse di frutta, dentro ci sono delle bambine della sua età. La ragazzina Sara per un'assurda fatalità si ritrova vittima inconsapevole della tratta in un "camion collettivo", e la sorpresa e la forza del racconto si rivelano quando scopriamo chi è l'autotrasportatore, e qui l'emozione prende il sopravvento sulla denuncia. Un titolo del film *Sara* recita: "Circa il 72% delle vittime della tratta di esseri umani a livello globale sono donne e ragazze". L'altro film che mi ha particolarmente colpito *How to please* di Elina Talvensaar.



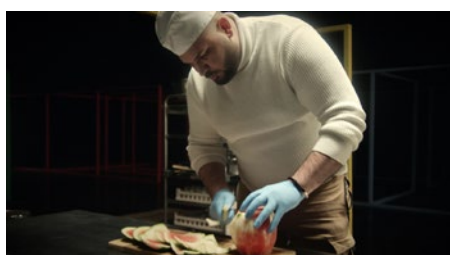
"Things Unheard Of" (2023 - Turchia) di Ramazan Kiliç



Il coordinatore del Cinema dei Diritti Umani di Napoli Maurizio Del Bufalo nella serata conclusiva allo Spazio Comunale di Piazza Forcella, struttura policulturale dedicata alla memoria di Annalisa Durante

Dal lontano Iraq un uomo, migrante e profugo, costretto a lasciare il suo paese senza documenti, si ritrova in Finlandia alle prese con una burocrazia fredda e glaciale che dispone dell'altrui esistenza in modo disumanizzante. E la regia con una messa in scena originale e teatrale racconta il destino di coloro che, pur non avendo commesso reati, vivono di fatto in una realtà di detenzione.

Il protagonista del film, si arrangia e si procura un lavoro preparando manicaretti della sua terra d'origine, somiglia vagamente al cuoco campano Cannavacciuolo, molto presente in



"How to please" (2023 - Finlandia) di Elina Talvensaar



tv, sui social e nelle pubblicità, e questo evidenzia come il destino di un uomo può variare in modo vertiginoso in virtù del luogo in cui si nasce, generando profonde ingiustizie. Dopo la visione dei film sulla piattaforma e il confronto tra i giurati a distanza è seguito l'incontro fisico con la realtà del festival, mi sono recato alla serata conclusiva che si è svolta in un luogo simbolico, cioè la biblioteca "Annalisa Durante", vittima innocente della camorra, lo spazio multifunzionale è nel cuore di Forcella, quartiere storico della città di Napoli e storicamente feudo del sodalizio camorristico del clan Giuliano.

Il direttore artistico Maurizio Del Bufalo nel prendere la parola per fare un bilancio e una riflessione su quest'edizione, ha fatto presente che il festival si dipana per tutto l'anno con iniziative con le scuole, conferenze e incontri con gli operatori, e ha ringraziato tutto il gruppo di lavoro, donne e uomini, ragazzi e ragazze che consentono di portare avanti il festival senza "rosicchiare" l'erario e solo con piccoli contributi. Maurizio si è chiesto, come fa ad ogni edizione, se il festival serve realmente o se è solo un modo per celebrarsi davanti allo specchio.



Peppe Voltarelli, cantautore, attore e scrittore italiano

Per rispondere alle domande provocatorie di Maurizio del Bufalo invito i lettori a vedere i film selezionati e seguire le attività del festival dal sito, cosa che io mi riprometto di fare assiduamente dopo quest'esperienza. A chiudere la bella serata è stato un funambolo della musica, a suo modo un artista circense, il viaggiatore permanente Peppe Voltarelli che con la sua voce e la chitarra ha deliziato i presenti e chiuso la serata.

Antonio Vladimir Marino

www.cinapolidiritti.it/web/

Diari di Cineclub | Media partner

Letteratura

Silvio D'Arzo, Casa d'altri



Liliana Cantatore

A volte ritornano. Voci e volti dimenticati, immagini e condizioni di vita che il tempo aveva sommerso. Chi ricordava più Silvio D'Arzo morto nel lontano 1952 a soli trentadue anni? Alcuni cinefili conservavano memoria di un episodio di

Tempi nostri di Alessandro Blasetti tratto – non proprio felicemente – dal capolavoro di Silvio D'Arzo *Casa d'altri*. Ma appena quanto bastava per dichiararlo inattuale anche solo rispetto alla stagione neorealista che pure voleva testimoniare. Eppure la sceneggiatura, accanto alla firma di Blasetti, vantava un nome blasonato, quello di Giorgio Bassani. Magari, chissà, per quanto noto oggi “superato” anche lui ... letterati di professione e con tendenze di nicchia, oltre a citarlo saltuariamente, continuavano ad amarlo.

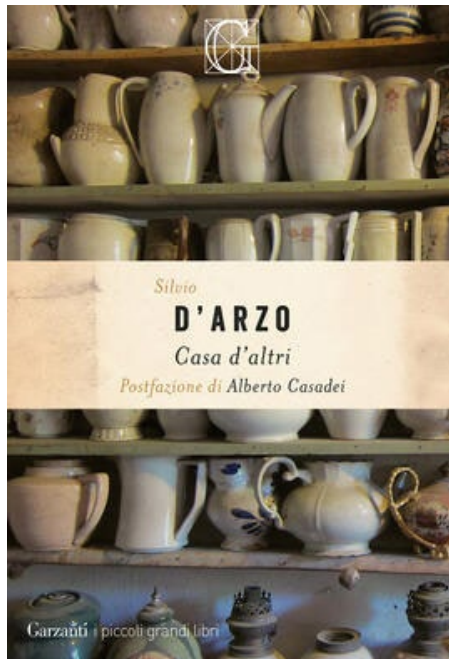
Adesso improvvisamente D'Arzo viene riscoperto e rieditato da case editrici grandi e piccole: nel solo 2023 *Casa d'altri* esce nei Piccoli grandi libri Garzanti come racconto lungo o romanzo breve, e nell'Universale Economica Feltrinelli assieme a una silloge di racconti e di altri scritti. Sono edizioni di larga tiratura. Qualcosa ha contribuito alla nuova attualità di D'Arzo, e non sono certo circostanze felici. I virus, le guerre, l'impoverimento, la precarietà dei nostri giorni ci riportano allo sfondo su cui campeggiano paesaggi e personaggi di D'Arzo: la seconda guerra mondiale, dove nei villaggi di montagna “i nazisti avevano bruciato anche i sassi”; la povertà che costringeva a vivere alla giornata mentre ogni giorno diminuiva la speranza che qualcosa un giorno potesse cambiare.

E' in queste circostanze e in altre tristemente simili che il mondo sembra diventare *casa d'altri*. Come dice D'Arzo: *Se il mondo non è casa tua sembra di starci a dozzina. Come nei film di Charlotte ad ogni mezzo spiraglio di sole ti senti un vigile dietro*. Questo accade quando il mondo in cui vivi non ti somiglia più e le immagini che ti raggiungono sono immagini di macerie. Questo noi nemmeno lo diciamo più: che senso ha dire cose che sappiamo tutti e che non possiamo cambiare ... Non resta che il silenzio, anche perché il silenzio può essere una forma di rifiuto e a volte la denuncia più pesante. Ma poi anche questo non è vero. Un'altra cosa resta che non può toglierci nessuno, ed è la comprensione, la vigilanza, la compassione. Sentire che se il mondo è casa d'altri allora è la casa di nessuno, ma anche la casa di tutti.

Così in *Casa d'altri* sembra non succedere niente, né prima né dopo né durante, ma questo vuoto si carica di significati. Le case sembrano vuote perché la gente si chiude dietro l'uscio in un inverno che non finisce mai. L'ora è sempre quella del tramonto, in cui i colori

sfumano gli uni negli altri fino a cancellarsi del tutto. Il tempo privilegiato è la notte, in cui una luna gelida taglia i contorni delle cose. Ma poi c'è il tempo ciclico della natura, il tempo delle stagioni, i riti e le tradizioni – poveri e prossimi a spegnersi. “Quando l'ultimo vecchio se ne è andato chi reciterà più la parte di Carlomagno o magari quella di Giuda al tempo della Passione?”. In fondo il tempo di D'Arzo è un tempo antropologico, un tempo fuori del calendario e della storia, in cui contano le ere più che gli anni. Nessuno lo può realmente cancellare, ma si può perdere la memoria che esista.

Qualche sussulto c'è: i fraintendimenti delle comari, l'arrivo – altrove - di un nuovo prete, lo sfrenarsi improvviso dei ragazzi, il miracolo di un carro di farina rovesciato che mette altro bianco nel bianco delle luna e della neve. Ma è come se fossero piovoschi, acquazzoni che passano nel permanere della terra e nello scorrere dell'acqua dei fiumi e del canale. Eppure in questa immobilità grava un senso di attesa. Il prete del villaggio, Montelice, che parla in prima persona, che non si nomina, ma si rappresenta come meglio non potrebbe, indovina un qualche oscuro segreto nella vec-



chia Zelinda, lavandaia a tempo pieno, venuta da poco in quella zona perché costretta dalla guerra. Il suo anonimato ha qualcosa di più doloroso, di più cupo, rispetto a quello che vivono gli altri. Così la percepisce il vecchio prete. Quanto a sé, si vede ormai solo nelle dimensioni di un vecchio Falstaff deluso e pressoché inutile, i suoi piedi non sopportano più le scarpe sformate che li calzano, del suo fervore di un tempo conserva appena un generico intenerimento che non è più nemmeno rimpianto. Qualcosa lo lega alla vecchia Zelinda, l'unica che non lo cerca ma continuamente



lo guarda. Il segreto che la vecchia sembra custodire lo riguarda da vicino, al di là della cura dell'anima di cui si serve come pretesto per fermare la propria presenza, il proprio ruolo, la propria utilità dove si trova a vivere. Ma anche Zelinda si nasconde dietro pretesti, domande che difendono il suo bisogno invece di rivelarlo, ripensamenti che la spingono a consegnare una lettera di spiegazioni salvo poi a riprenderla e a buttarla subito dopo nel canale. Nella sua solitudine assoluta le è compagna una capra che ha vinto a una lotteria e che la segue come un'ombra. E' lì, accanto a lei come un inquietante alter ego.

Casa d'altri diventa allora, angosciosamente, una sorta di giallo esistenziale, suscettibile di trasformarsi da un momento all'altro in un giallo metafisico dai risvolti imprevedibili. La questione sospesa di Zelinda, la sua richiesta segreta, sembra riguardare in qualche modo il villaggio, la terra, il mondo. Magari anche l'universo. Come avviene per ogni giallo non si può rivelarla per intero a chi legge – e non è nemmeno necessario che lo si faccia. Conta che ci sia. Zelinda la pone al prete, il prete la pone al lettore. Questo conta.

Altri elementi contribuiscono alla densità della narrazione. Silvio D'Arzo si chiamava in realtà Ezio Comparoni, era figlio di Rosalinda Comparoni. Portava il nome della madre perché di padre ignoto. Negli anni in cui visse (1920 – 1952) era ancora una cosa grave, un autentico *vulnus*, un peccato di origine che poteva segnarti a vita. Questo aveva reso particolarmente stretto il suo rapporto con la madre Rosalinda, vissuta sempre in povertà, costretta a fare mille mestieri, tra cui, sembra, anche quello della cartomante.

Rosalinda, Zelinda. Come è stato detto due Linde. Il rapporto tra il prete e la vecchia ricalca quello di Ezio, il figlio che ha studiato, e sua madre. Il dolore è quello di entrambi. Senza fare spoiler possiamo dire che una volta conosciuta la domanda segreta di Zelinda il prete – il figlio - che pure pensava di conoscere la risposta, non troverà le parole per dirla. Si potrebbe concludere che la risposta non c'è, ed è anche questa una risposta possibile. Ma la risposta più vera è nelle cose, nella radice stessa del racconto: è la rarefatta bellezza della scrittura, la consapevolezza che porta a formularla, la compassione che porta a condividerla.

Liliana Cantatore

Jane Austen: negli spazi cinematografici la memoria di un varco per la libertà



Carmen De Stasio

La rivoluzione dell'ordinario passa per la scrittura. A un tale assunto fa da sfondo l'intuizione che trae - dall'ordinario, appunto - l'esistente e lo rielabora nei suoi caratteri tanto visibili, che invisibili. Un meta-criterio nel quale insiste l'universalità del romanzo di Jane Austen.

Valga questa sintetica prolusione a delineare - seppur non in una cornice completa come meriterebbe, in effetti - l'esplorazione di uno stile che ha consentito il riconoscimento planetario alla scrittura della grande autrice inglese, tanto da alimentare una filmografia di tutto rispetto e dai conseguenti trionfi di un pubblico vasto. E questo a partire dal fatto che ciascun regista ha saputo cogliere aspetti congruenti e giammai conclusi, senza lasciarsi irretire da moduli logorati dal passaggio del tempo e delle mode. Jane Austen - insieme alla sua puntuale narrativa - sconfina, infatti, ogni epoca, facendo riaffiorare, prepotente, una sorta di specularità, un rimando adattativo valido come lettura di circostanziali accadimenti (la Austen visse tra il 1775 e il 1817). Ad essa accanto, facendosi tramite di chiarificanti intenzioni, ciascuna trasposizione cinematografica ha puntato su aspetti particolari di una macro-tematica all'interno della quale la Austen - pur nell'arco di una breve vita e nelle integrità di un esercizio esistenziale nella linea medio-borghese di provenienza - ha disposto il muoversi non già come un andare accanto alle vicende narrate, quanto, invece, come un proiettarsi nelle pieghe di una cornice sociale-culturale che viveva simultaneamente il cambiamento, consentendo un'operazione testimoniale di realtà vasta e minuta all'unisono. Pubblicamente riconoscibile e individualmente responsabile. In tal senso, si tratta di una visione che assume l'intraprendenza della giovane autrice nel tratto distintivo di un'intelligenza mai smiunita, giammai subalterna e né silenziosa di contro a una realtà che in quel suo tempo non vedeva un vasto cimento autorale dalla parte femminile. Con Jane Austen, invece, vediamo aprirsi lo spiraglio e vivificarsi la metafora di una lettura tutt'altro che attardata su fronti inquadrati o appena classificabili in una natura diaristico-intimista, tutt'altro: con la Austen prende forma la concertazione di vicende inclusive dalla possente flessibilità; la cura volta a trattare aspetti macro-sociali, quanto un nuovo tipo di scrittura articolata secondo le fasi di una ricerca strutturante. Non dimentichiamo che il periodo in cui la Austen scrive corrispondeva alla robustezza della prima rivoluzione industriale con il ribollimento politico, economico, sociale e culturale che equamente investiva la figura dell'individuo nella

disponibilità maieutica di un progresso che era già in azione. E i romanzi della Austen non sono la rappresentazione di una realtà folgorata da enunciati attesi; al contrario, delineano una realtà che nella scrittura si fa enunciativa di un'elaborazione in grado di ricomporre in maniera veritiera l'asettica dualità persistente ragione e sentimento (dal titolo, per altro, di uno dei suoi romanzi) in una quotidianità declinata per essere trazione concreta al quadro eclettico di tanti aspetti che di quella realtà sono significativi.

Ed è a tal riguardo che la trasposizione su schermo si irrobustisce fino a farsi meta-avvenimento, in una coreografia di intenti che ciascun regista - nell'integrazione di efficacissimi interpreti - è riuscito a rendere indimenticabile. Non è difficile, a questo punto, concludere con quale longevità le opere della Austen appaiano in una simultaneità che riserva al cinema un'audace, ma pur decisiva, realizzazione visuale, laddove le parole esplicative innestano la seduzione di un meccanismo tale da confermare l'aspetto emozionale, il pensiero alla base dello sviluppo per aderenze, con una nettezza che riserva l'azione complessa e distinta nelle sue fasi, l'appropriatezza tematica, la squisitezza e la sincerità intellettuale. Su questo versante, le trasposizioni cinematografiche hanno spinto



"Northanger Abbey" (2007) di Jon Jones

alla chiarificazione di condizioni nel circuito vasto di una sonorità che riunisce intime percezioni ed evocative intuizioni in un'attualità che supera il dominio del tempo. Il che rimanda all'essenza del contemporaneo alla quale la trasposizione cinematografica si rivolge; alla visualizzazione dinamica di una semantica delle realtà (tanto individuale e intima, che allargata a più livelli della società) nella brevità del tempo, così recuperando o, se vogliamo, unendo le intenzioni proprie dell'autrice in



K. Winslet in "Ragione e sentimento" (1995) di Ang Lee

un'organizzazione paradigmatica fondata sull'uso di una logica responsabile, e riferendo di un epistemico impegno che dà accesso alla semantica di sensibilità vere, quasi tattili e, talora, spregiudicate, piuttosto che astrarsi come fuorvianti ed evanescenti. Quel che nel cinema si manifesta è, di fatto, il legame tra gli elementi di una realtà conosciuta nell'intensità con una correlazione che unisce, in un unico assunto, vite impresse in ruoli consi-



K. Knightley in "Orgoglio e Pregiudizio" (2005) di Joe Wright

stenti, anche là dove l'armonia non è presente, distribuendosi in maniera tale da tenere in ombra qualsiasi irresponsabile rabbia che sfoci ben presto in dissuasiva polemica. Comprensibile, quindi, che la cinematografia abbia sostenuto una sintonia di intenzioni nel bilanciamento di forze fin dal titolo. Così, per citarne solo due tra le numerose produzioni, *Orgoglio e Pregiudizio*, portato sullo schermo nel 2005 da Joe Wright (protagonista un'efficacissima Keira Knightley); oppure la trasposizione (datata 1995) di *Ragione e Sentimento* per la regia di Ang Lee (protagonista una superba Kate Winslet), vanno a recuperare distinte note di un linguaggio nel quale a prevalere è l'equilibrio dato da un piano di conciliazione. In questi termini possiamo vedere che la modernità passi necessariamente per le tappe di un processo incline a dissuadere qualsiasi predestinazione, alla quale sovente abitudini assunte distraggono interponendosi tra la realtà e la vocazione all'essere senza alcuna auto-limitazione. Jane Austen è donna-scrittrice-osservatrice; è lettrice del suo reale; un reale di esigenze ed introspezioni; di sogni e di illusioni; di studio e di etica, quanto di ispirazioni vicine e di aspirazioni ad orizzonti crescenti, attraverso i quali la donna-sé e la donna-figura cruciale per un universo inclusivo, nutre la propria ordinarità che attinge al sogno, al desiderio, alla variabilità dei fatti con un linguaggio che la cinematografia riprende negli effetti di una trasparente vivacità fuori dalle convenzioni, dando voce alla genuina correttezza e alla dimensione anti-prosaica che l'opera di Jane Austen conferisce, nell'approccio sistematico alla scientificità di un metodo esistenziale di per sé comprensivo.

Carmen De Stasio

* Prossimo numero:

Il sospetto - Due grandi intellettuali si incontrano: Francesco Maselli e Gian Maria Volontè

Stolen Moments. La Favola di un sogno realizzato



Ignazio Gori

Anni '70. Il tenero Sabino De Falco è un ragazzo di Bari con una grande passione per il jazz. Morto suo zio, eredita un capannone nella periferia torinese dove può, tra mille difficoltà, esaudire il suo sogno: aprire un jazz club, lo "Stolen Moments". Sabino perderà sua moglie, incapace di assecondare questo sogno, ma troverà un altro amore, nonché un nuovo senso di appartenenza.

Narrato dalla calda e pastosa voce di Pupi Avati, grande cultore di jazz, *Stolen moments*, presentato al BiF&st 2024, è un *mockumentary*, formula che prevede la commistione di finzione e finte interviste, con aggiunta di reali immagini d'archivio storico. Stefano Landini (Roma, 1963), del quale avevo già apprezzato *7/8 - Sette ottavi*, ha girato un film puro come un sogno ad occhi aperti, disegnando quasi un fumetto che cela la sacra "piccolezza" delle gioie quotidiane e l'invisibile "grandezza" di una storia universale.

Seppur con la delicatezza di un commosso osservatore, il film percorre tracce ben precise: l'emigrazione dei "terùn" al nord, l'emarginazione, il coatto confronto con la malavita organizzata, un certo desiderio di riscatto sociale usando come arma la propria passione, in questo caso la musica jazz, elemento non troppo comune nel *topos* fil-mografico italiano e dunque per questo ancor più speciale (Avati *docet*). La scelta di Torino non è casuale, il capoluogo piemontese è stato infatti, sin dalla metà degli anni '30, la "capitale italiana del jazz", con numerosi club che lottavano contro l'ostracismo del regime fascista; famose in quel periodo quelle che venivano chiamate "jam session carbonare" a indicare la segretezza di queste riunioni di appassionati, tra i quali si dice anche Mario Soldati ed Elio Vittorini.

Anche se quella del film è la Torino industriale degli anni '70, il risultato non cambia: c'è ancora un senso di lotta tra chi sogna e cerca di cambiare le cose e chi tutto sterilizza, monetizza, censurando persino l'intenzione. Da assiduo frequentatore di jazz club, io non posso esimermi dal ritenere che il club voluto con tutte le forze dal sognatore

Sabino – interpretato dall'adorabile Nicola Nocella – rappresenti il luogo di sogno per eccellenza, ove concentrare l'*alter ego* più vulnerabile, ma anche il più libero. Se infatti da un lato c'è il desiderio di celare, quasi con gelosia, la propria "ferita emozionale", dall'altra c'è l'anarchica volontà di dividerla con gli affini. Questo perché il jazz, come poche altre arti, è parafrasi di libertà e di espressione personale e inserire questo elemento in una trama ha una duplice forza comunicativa: quella appunto della liberazione personale da una specifica oppressione, psicologica o sociale, e altresì la volontà di comunicare



con altri linguaggi, quello delle vibrazioni del corpo e del cuore. Il merito dunque di *Stolen Moments* è di farci capire tra le righe che se il jazz improvvisa sulle beffe della vita, ne esalta anche le emozioni più profonde e ci restituisce una forza nascosta che noi credevamo sepolta nelle pieghe del nostro tempo.

Landini infonde nel protagonista Sabino una pura coscienza popolare che si esplica a contatto con una realtà inizialmente ostile, destinata però a piegarsi innanzi alla volontà di questo "santo patrono dell'umiltà". Innanzi alla lenta realizzazione del suo sogno, persino la sua balbuzie scomparirà

come le incertezze di un passato opaco. Oltre alla musica, ci sono nel substrato del film altri perni sui quali il regista fa leva, quello del calcio per esempio, altra "religione laica" capace di scaldare il cuore dello spettatore; sarà infatti proprio con una spassosa partita a Subuteo che Sabino potrà nel finale del film riscattare il suo locale finito nelle grinfie del suo mafioso creditore (interpretato da Paolo Sassanelli).

Stolen Moments è in definitiva un'operetta di una leggerezza rara nel cinema odierno e andrebbe gustata, come suggerisce il titolo stesso, rubando alcuni momenti alla propria giornata, forse per tornare bambini o credere ancora ostinatamente nella speranza. È una orchestrina rubiconda, un dolce carillon, un girotondo, una favola gioiosa che piacerebbe a Maurizio Nichetti, con la sola umile pretesa di far bene all'anima. Pregio raro.

Ignazio Gori



* Dopo aver visto il film, andatevi ad ascoltare il brano *Stolen moments di Oliver Nelson*: <https://www.youtube.com/watch?v=RbaGDDbpcQ4>

Vignette e fotogrammi disegnati

Sandman: Cacciatori di Sogni di Neil Gaiman e Yoshitaka Amano



Davide Deidda

Il primo contatto di Yoshitaka Amano con Sandman avviene nel 1998 quando, per celebrare il decimo anniversario del celebre fumetto, illustra un poster su commissione della Vertigo.

Gaiman vede la sua illustrazione e rimane colpito e ispirato a creare una storia con l'autore giapponese: un anno dopo arriva sugli scaffali il romanzo illustrato *The Sandman: The Dream Hunters*.

Gaiman prende spunto dai racconti del folclore giapponese inventando una fiaba dal sapore antico: una volpe dotata di poteri magici si innamora di un monaco che vive nella solitudine della montagna ed entrambi vengono coinvolti loro malgrado in un viaggio nel mondo dei sogni.

Amano, noto per aver prestato la sua arte alla saga videoludica *Final Fantasy* e alla serie di romanzi *Vampire Hunter D*, integra con i suoi dipinti le parole dello scrittore, dando vita a una narrazione mista dove nessuno dei due linguaggi primeggia per importanza. Le illustrazioni, quasi sempre a pagina intera, occupano più del 50 per cento del volume, che si distanzia così dalla norma del romanzo illustrato, ossia poche immagini a descrivere brevi scene estrapolate da ben più lunghe parti testuali.

L'artista usa le tecniche più variegiate, dall'acquerello alla china, dalla matita nera alla foglia d'oro, mostrando uno stile unico che fonde influenze che vanno dall'oriente all'occidente, dall'Ukiyo-e a Gustav Klimt. Talvolta molto grafico, talvolta estremamente naturalistico, nella maggior parte delle illustrazioni una linea quasi invisibile si unisce ai colori ad acquerello che scorrono liberi e istintivi. Il risultato è quello di immagini ricche di potenza onirica, perfette per i mondi descritti da Gaiman, ricchi

di paesaggi sognanti e creature della tradizione nipponica.

Come già visto nella sua serie a fumetti, una delle particolarità del personaggio di Sandman è di apparire, in quanto figura paradivina, in forme diverse a seconda di chi lo osserva.

Amano dà la sua interpretazione di Morfeo, il Re dei Sogni: agli occhi del monaco protagonista di *Cacciatori di Sogni* appare come una figura elegante e misteriosa, nobile e al tempo stesso spaventosa, dai tratti sottili e dallo sguardo penetrante.

È evidente in questo libro, come nel resto della sua produzione fumettistica e letteraria, l'abilità di Gaiman di rielaborare e reinventare il genere della fiaba.

Tutta la saga di Sandman è un affresco di storie che sembra venire dai tempi dimenticati



in cui l'uomo plasmava i miti seduto attorno al fuoco. È un grande libro della buonanotte per adulti, simile a quello che la mamma ci leggeva prima di spegnere la luce; pieno di racconti un po' paurosi, un po' magici e che ci parlano di quei lati di noi nascosti e difficili da svelare.

A meno che non si decida di lasciarsi andare e di abbandonarsi leggeri al mondo di Sogno, cullati dalle sue bianche mani.

Tra il 2008 e il 2009 Vertigo pubblica un adattamento a fumetti di *The Dream Hunters*, ad opera di P. Craig Russel.

Davide Deidda

* Illustrazioni di Yoshitaka Amano da *The Sandman: The Dream Hunters*.



Goliarda Sapienza – La porta è aperta



Valeria Consoli

A Gaeta, dove vive ormai da molti anni, la porta di casa di Goliarda è quasi sempre aperta, anche quando lei esce in quella stradina stretta, quasi un vicolo, pieno di bancarelle di frutta e di verdura, che non può non ricordarle quelli del quartiere di San Berillo, da lei tante volte percorsi durante la sua infanzia e la sua adolescenza a Catania, dove nasce il 10 Maggio 1924 da Maria Giudice, già vedova Civardi, e da Giuseppe Sapienza, un brillante Avvocato, che lei – originaria di Codevilla in provincia di Pavia – conosce allorché effettua per la prima volta un viaggio in Sicilia nel 1920 per tenere un comizio organizzato dal partito socialista, in cui da tempo milita, rivolto alle donne contadine della regione. Già madre di ben sette figli avuti dal primo marito, non esita ad ‘adottare’ i tre figli adolescenti di Giuseppe, anche lui vedovo. Benché sinceramente innamorati l’uno dell’altra, entrambi rifiutano di sposarsi per via dell’assenza del divorzio in Italia. A causa della disgrazia, di cui di lì a poco è vittima il quindicenne Goliardo, che muore annegato¹, la nuova nata viene chiamata Goliarda. E’ una bambina vivace e piena di curiosità, che pur abitando in uno dei quartieri più popolari della città, dove i pochi benestanti coabitano fianco a fianco con una maggioranza di poveri, che loro chiamano *i gendi bassi* per via delle misere abitazioni in cui vivono e che costituiscono quasi due universi fra loro paralleli, si appassiona ben presto all’*opera dei pupi*, all’epoca ancora in auge e spesso rappresentata nella vicina bottega del burattinaio Insanguine ma anche alle rappresentazioni teatrali e cinematografiche dove viene accompagnata dal padre, uomo colto e pieno di interessi. Malgrado gli studi irregolari, un poco a causa delle sue precarie condizioni di salute ma soprattutto per l’incombere del fascismo, cui entrambi i genitori si oppongono, Goliarda viene istruita privatamente almeno fino all’età di

sedici anni. Per desiderio della madre, con un’insegnante privata prende anche lezioni di piano, per le quali riconosce di lì a poco di non essere interessata. La sua più grande passione è infatti recitare, cosa per cui è in effetti molto portata e che, a detta di tutti, le riesce benissimo. Per questa ragione Maria si trasferisce con la figlia a Roma, dove Goliarda viene iscritta alla più importante Scuola di Teatro esistente all’epoca in Italia, diretta da Silvio D’Amico. Comincia per Goliarda la sua seconda vita. Recita in alcuni lavori teatrali, specie del repertorio pirandelliano, indi nel Cinema dove viene scoperta da Alessandro Blasetti ma dove le vengono offerte delle parti il più delle



volte irrilevanti, come in *Senso* (1954) di Luchino Visconti. L’incontro più importante tuttavia è quello con il giovane regista Francesco Maselli detto Citto - imparentato con Luigi Pirandello per il tramite di una zia, che ne ha sposato il figlio Stefano. Goliarda inizia con lui una relazione durata all’incirca diciotto anni, collaborando con il compagno alla stesura di alcune delle sceneggiature dei suoi film. L’ambiente del Cinema comincia però a stancarla, tanto più che Citto – che lei, seguendo in questo l’esempio materno, non sposa pur convivendoci – è spesso fuori Roma a causa della sua attività artistica. La reale vocazione di Goliarda è in effetti la scrittura e in particolare la narrativa. Del 1967 è *Lettera aperta*, dove racconta l’infanzia trascorsa a Catania, quindi nel ’69 *Il filo di mezzogiorno*, da cui è stata tratta anche una versione teatrale, pubblicata da Garzanti nello stesso anno. Nel 1980 è protagonista di un singolare episodio. Da tempo separata da Citto Maselli ed attraversando un periodo di indigenza, in casa di un’amica le ruba alcuni gioielli, finendo in

seguito a questo gesto nel carcere femminile di Rebibbia. Quest’esperienza le apre tuttavia dei nuovi orizzonti sul piano esistenziale, in quanto a suo dire nel corso di quest’esperienza carceraria si era sentita più apprezzata dalle sue compagne di prigione che non dai molti colleghi del Cinema(!) Escono così *L’Università di Rebibbia* pubblicata nell’83 da Rizzoli e *Le certezze del dubbio*, pubblicato nel 1987 da Pellicanolibri, anche grazie all’intervento di Beppe Costa, poeta ed editore suo concittadino², che tentò senza successo di assicurarle il vitalizio conforme alla Legge Bacchelli. Il suo romanzo più importante è però *L’arte della gioia*, interamente pubblicato postumo nel 1998, a distan-

za di ventidue anni dalla stesura ed a spese sue, da Angelo Maria Pellegrino col quale, una volta approvato il Referendum sul divorzio del 1974, si è unita in matrimonio. Il libro è destinato tuttavia a subire svariate vicissitudini, anche a causa di una trama complessa ed in alcuni punti giudicata da alcuni editori piuttosto pruriginosa ed immorale. Questa è una delle recensioni pubblicate nel 2016 nell’ambito di alcune lettere inedite di Goliarda nella sua *Cronistoria di alcuni rifiuti editoriali dell’Arte della gioia*: “Troppo scomoda Modesta per gli Anni Settanta italiani. Una donna senza ‘morale’ capace di uccidere

per arrivare ai suoi obiettivi, che desidera, che vive la sessualità senza inibizioni, che non esita a rompere convenzioni e ruoli sociali, come sarebbe potuta passare nell’Italia democristiana ancora in lotta per il divorzio, l’aborto.”³

Inizia la prima stesura nel 1967 terminandolo nel 1976 con la revisione finale del marito. Sol tanto nel 1994 Goliarda riesce però a farlo pubblicare da Stampa Alternativa, quindi fu ripubblicato nel ’98 da Einaudi, che ne pubblica i testi *Io e Jean Gabin* (2010), *Appuntamento a Positano* (2015) nonché una selezione di pensieri della scrittrice raccolti nei volumi *Il vizio di parlare a me stessa* (2011) e *La mia parte di gioia* (2013). Goliarda Sapienza muore a Gaeta il 30 Agosto del 1996. Il suo corpo viene ritrovato dai carabinieri della cittadina laziale riverso sulle scale tra un pianerottolo e l’altro. Riferisce Giovanna

segue a pag. successiva

¹ - Si pensa in realtà che la causa sia dovuta non ad un fatto accidentale bensì a un delitto commesso dai fascisti o più verosimilmente dai mafiosi, che spalleggiavano i latifondisti.

² - Pseudonimo di Concetto Costa, nato a Catania (1941), poeta, scrittore, editore e libraio.

³ - Nathalie Castagné, traduttrice.

segue da pag. precedente

Providenti nel suo saggio dal titolo *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*: 'La luce per tre notti consecutive non è stata spenta. Strano, continua a ripetere la signora della palazzina di fronte, nello stretto vicolo. Ma non si sente abbastanza intima per potersene preoccupare. (...) Il suo cuore aveva cessato di battere tre giorni prima del ritrovamento, trascorsi senza che il telefono avesse mai squillato e nessuno avesse mai provato ad entrare, nonostante la vita di Goliarda fosse stata ricca di amori e di amicizie e le porte delle case da lei abitate siano state sempre aperte.'

Nel 2001 la produttrice e dirigente di Rai Tre Loredana Rotondo ha dedicato a lei una puntata del suo programma *Vuoti di memoria* dal titolo *Goliarda Sapienza, l'Arte di una vita*. Nel 2014, nel corso di un seminario che ha avuto luogo a Catania, interamente dedicato alla scrittrice, è stata apposta una targa alla sua memoria nella casa di Via Pistone nel quartiere San Berillo, in cui Goliarda è nata. Qualche anno dopo, alla presenza del Sindaco e delle altre Autorità cittadine, poco distante dalla sua abitazione è stata inaugurata una piccola piazza con il suo nome. Altrettante piazze le sono state dedicate sia a Gaeta che a Roma, di fatto la sua città di adozione dove il 3 Ottobre del 2020 è stato inaugurato presso La Montagnola la Biblioteca della Donne Goliarda Sapienza. Il



10 Maggio 2024, in occasione del centenario dalla sua nascita, le è stato dedicato un busto nel Viale degli uomini illustri della Villa Bellini di Catania mentre il 23 Maggio dello stesso anno è stato presentato al Festival di Cannes il primo episodio della serie televisiva *L'Arte della Gioia* realizzata da Valeria Golino.

Valeria Consoli

4 - Giovanna Providenti, *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza* (con un saggio di Stefania Mazzzone), VME Villaggio Maori Edizione, Catania, 2010. p.14

Teatro

Scene da un matrimonio di Ingmar Bergman sul palcoscenico



Giuseppe Barbanti

curato dallo scomparso Alessandro D'Alatri. *Scene da un matrimonio* nacque come miniserie televisiva, divenuta successivamente un film: per valutare l'impatto che ebbe sulla società svedese degli anni '70 del secolo scorso, basterà ricordare che successivamente alla sua messa in onda si registrò in Svezia un aumento del 70% dei divorzi. La regia dello spettacolo teatrale è di Raphael Tobia Vogel, la produzione del Teatro Franco Parenti. L'allestimento, dopo il debutto dello scorso

Sara Lazzaro, volto noto al grande pubblico televisivo per la sua partecipazione a serie popolari come *DOC - Nelle tue mani*, *The Young Pope* e da ultimo *La legge di Lidia Poët*, torna in teatro con una nuova versione di *Scene da un matrimonio*, nell'adattamento del capolavoro di Ingmar Bergman



marzo, torna nuovamente in scena nel teatro milanese dal 21 al 26 gennaio. E' anche in programma sin dal 7 gennaio una ventina di repliche dello spettacolo in alcuni città del Nord Italia. "Sono molto contenta di questa ripresa dell'allestimento, perché questo impegno mi ha consentito dopo alcuni anni di lontananza di tornare in palcoscenico, dove sono nata come interprete" ci dice Sara Lazzaro, che vedremo a febbraio in occasione del Giorno del ricordo anche sul piccolo schermo nel film per la tv *La bambina con la valigia* tratto dall'omonimo libro scritto da Gigliola Alvisi ed Egea Haffner: la fotografia, che ritrae Egea Haffner bambina a Pola con una valigia su cui è scritto "Esule giuliana N. 30.001", è diventata l'icona dell'esodo giuliano-dalmata. Accanto a Sara Lazzaro l'attore Fausto Cabra, tra i protagonisti di Lehman Trilogy di Luca Ronconi con importanti esperienze teatrali, in cui è stato diretto, fra gli altri, da Declan Donnellan, Carlo Cecchi, Mario Martone, Valerio Binasco e Giorgio Sangati. La messa in scena, come la miniserie - film capolavoro di Bergman, è una sorta di anatomia di una crisi matrimoniale: si parte dalla storia di amore di una coppia per far arrivare ciascuno dei due coniugi, in un durissimo confronto con l'altro, ad una approfondita analisi del proprio sé. Perché riproporre questo testo? Saprà parlare alle nuove generazioni come ha saputo fare con quelle degli anni '70 e '80 del secolo scorso? "Le generazioni più giovani (e non solo) hanno quasi

completamente sostituito l'esperienza concreta con quella virtuale - scrive nelle note di regia Raphael Tobia Vogel -. Questo scollamento progressivo dal contatto diretto con il prossimo, dalla condivisione attiva degli spazi comuni, non può che comportare un allontanamento dalla realtà. Invitare dunque gli spettatori ad affrontare esplicitamente la complessità dei sentimenti umani, amorosi, familiari o coniugali che siano, potrebbe ricordare loro quanto siano universali, al di là delle specifiche difficoltà della nostra epoca".

C'è veramente molto da dire in questo allestimento di teatro di parola, tutto costruito, sin dal titolo, sulla dibattuta alternativa se tenere o meno in vita non solo un legame affettivo ma anche l'istituto giuridico che per millenni ne ha regolamentato i diversi aspetti, quel matrimonio che nel nostro Paese un sempre minor numero di coppie decide di contrarre. "Quel che mi ha subito colpito, sin dalle prove e dalle successive recite dello scorso marzo è la riconoscibilità del testo, veramente inconfondibile: per il ruolo di Marianne, da me interpretato, Liv Ullmann è stata un imprescindibile punto di riferimento - prosegue Sara Lazzaro - La regia ha avuto una straordinaria attenzione non solo per l'uso dello spazio e la nostra interpretazione ma anche per l'adozione di una serie di strategie che avvicinano il testo al pubblico dei nostri giorni". Dalla miniserie di Bergman alla rivoluzione che ha profondamente innovato la fiction televisiva in questi primi decenni del 21° secolo in tutto il mondo, cambiandone modalità di produzione e fruizione ci separa più di mezzo secolo: "Ho vissuto intensamente come interprete le ultime fasi di questo cambiamento radicale. La serialità non solo ha rotto gli schemi della programmazione televisiva ma si è a tal punto affermata da fare il suo ingresso nei festival cinematografici. Tutto il pubblico accreditato all'ultima Mostra del Cinema di Venezia ha potuto assistere a "M- Il Figlio del Secolo" la serie Sky Original che racconta la nascita del fascismo in Italia e l'ascesa al potere di Mussolini". Nel suo futuro cosa vede? "Spero di tornare presto al lavoro per il cinema, sempre più arte di nicchia. Da qualche anno ne sono lontana, mi piacerebbe soprattutto perché nello scenario attuale lo vedo come genere in cui è più facile poter sperimentare nuovi linguaggi, raccontare storie ancora sconosciute o inedite".

Giuseppe Barbanti

Festival

Il Festival dei Circoli del Cinema siciliani

Dal 22 al 24 novembre 2024 si è svolto a Messina il "Festival dei Circoli del Cinema", che ha visto la partecipazione di alcuni dei Cinecircoli aderenti alla Ficc, insieme con rappresentanti di altre Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica: Cinit, del CSC e della Fic, fra dibattiti, proposte, incontri con registi e altre interessanti iniziative culturali



Nino Genovese

C'era una volta l'associazionismo cinematografico...

In un periodo in cui una visione genericamente indiscriminata del cinema non consentiva di rendere conto del suo vero ed autentico significato, anche a livello di espressività, di elementi artistici, di linguaggio specifico, ed esso era solo un mezzo di intrattenimento e di spettacolarità, frutto di grandi investimenti, ma anche di notevoli introiti, da parte delle varie Case di produzione, cominciano a sorgere – praticamente in tutta Italia – i vari cinecircoli (chiamati, all'inizio, anche "cineclub"), che si prefiggevano di accostare il pubblico alla cultura cinematografica, alla decodifica del suo linguaggio specifico, consapevoli di interpretare un ruolo di diffusione e conoscenza di tanti stupendi film, che altrimenti, per una sorta di "censura di mercato" o di difficoltà nella distribuzione, non si sarebbero potuti vedere, in molti casi neanche in televisione, e oggi diremmo neppure in streaming: a parte il fatto che un film va visto nel luogo deputato per il quale è stato creato, cioè in una sala cinematografica e sul grande schermo, quando si spengono le luci e le immagini in movimento si materializzano sul bianco lenzuolo, perpetuando un "miracolo", un sogno che continua ininterrottamente dalla nascita del cinema ad oggi.

Ma i tempi cambiano; si modificano le modalità di visione; il famoso/famigerato dibattito viene messo in discussione e, in molti casi, abolito (ricordate Nanni Moretti con il suo "No, il dibattito no!?!"); oltre alla Rai nascono altre televisioni, che proiettano film a tutto spiano, per non parlare delle videocassette, ora sostituite dai dvd; i numerosi cinecircoli, che esistevano un po' in tutte le realtà, vanno



Il cinema Lux di Messina durante un'evento del festival

progressivamente diminuendo, fino, in moltissimi casi, a scomparire del tutto, a "cadere" malinconicamente uno dietro l'altro, come d'autunno cadono le foglie, sferzate da un vento sempre più impetuoso, al quale solo pochi riescono a resistere.

Ma, per fortuna, vi è stata una certa forma di "resistenza", che continua ad esistere e persistere, nonostante le notevoli difficoltà che si incontrano normalmente da parte di coloro che credono ancora nell'associazionismo, nel piacere di assistere a una visione cinematografica con tutti i "crismi" che essa comporta, in compagnia di altri, con cui magari discuterne (indipendentemente dalla sussistenza del famoso dibattito).

Ed allora un plauso va a tutti coloro che, in maniera "disinteressata", con quello spirito di "volontariato" ormai non più di moda, ma congiunto al desiderio di una fruizione "consapevole", hanno continuato – e continuano – per questa strada, in mezzo a notevoli difficoltà, anche di carattere economico (specie in mancanza dei necessari finanziamenti pubblici)!

Sabato 23 Novembre 2024

STATI GENERALI DEI CINECLUB IN SICILIA

Costruire una piattaforma comune e alternativa per la promozione del cinema e la formazione del pubblico

Cinema Lux - Messina



Tra le varie realtà possibili, per ovvi e comprensibili motivi, preferisco soffermarmi sulla Sicilia, la regione nella quale vivo e lavoro e nella quale opera il "Cineforum Orione", aderente alla FICC (Federazione Italiana Circoli del Cinema), di cui sono l'attuale Presidente; un territorio, peraltro, molto importante nell'ambito della storia del cinema (fra l'altro, è la regione più "cinematografata" d'Italia), in cui – fortunatamente – continuano ad esistere molti cinecircoli e che può anche rappresentare, idealmente e simbolicamente, la situazione attuale dell'intera nostra nazione.

Qui, su iniziativa del Segretario Regionale della Ficc per la Sicilia, Francesco Torre, con la collaborazione del Cineforum Orione, del Cinit, del Centro Studi Cinematografici e dell'Associazione Cinestudio aderente alla FIC, si è svolto di recente un "Festival dei Circoli del Cinema" presso il cinema Lux di



Messina: una sala storica, fondata nel 1954 e dismessa da alcuni anni, che – in un periodo in cui le sale cinematografiche chiudono – proprio l'Orione, nel 2022, ha "recuperato" alla città, facendola diventare un punto di riferimento culturale importante, dato che in essa non si effettuano solo le programmazioni delle sue tradizionali "stagioni", ma, negli altri giorni, vengono proiettati quei film di "prima visione" che, per una sorta di "censura di mercato", essendo considerati poco "appetibili" da altri esercenti, non vengono distribuiti e non si possono vedere, se non, qualche tempo dopo, in televisione o in qualche cosiddetta "piattaforma"; un locale che, proprio in questa occasione – alla presenza di Giuseppe Starrantino, uno dei fondatori, del figlio Elio, di Egidio Bernava e di Umberto Parlagreco – ha festeggiato i suoi settant'anni di vita e che potremmo considerare un "cinema d'arte e d'essai" *post-litteram*: si chiamavano così, infatti, negli anni Sessanta e Settanta, quelle sale specializzate nella proposta di film cosiddetti "impegnati", di un certo livello culturale e artistico! E quale migliore occasione di questa per proiettare l'edizione restaurata di *Nuovo Cinema Paradiso* di Giuseppe Tornatore, che rappresenta simbolicamente il cinema *tout-court*?!...

Tuttavia, in questo comportamento sicuramente apprezzabile, e con tutte le difficoltà che esistono e, anzi, aumentano, ci sembra estremamente importante e significativo non rimanere chiusi in se stessi come "monadi", in

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

un atteggiamento individualistico, che esclude il dialogo con gli altri, che è, invece, di fondamentale importanza.

Ed è proprio questa la motivazione che sta alla base del "Festival dei Circoli del Cinema", cui abbiamo sopra accennato, che si è svolto a Messina, dal 22 al 24 novembre ed ha visto, fra l'altro, il Convegno degli "Stati generali dei Cineclub in Sicilia", con il Coordinamento degli stessi Cinecircoli, che si prefigge di rafforzare il ruolo delle varie associazioni; di promuovere un cinema di qualità; di dar vita a strategie comuni per ottenere quei riconoscimenti istituzionali, che sono stati sempre carenti nei confronti del cinema, come se si trattasse di un'arte "minore", negletta e trascurata; di organizzare attività condivise e valorizzare le iniziative locali attraverso una piattaforma digitale: tutto ciò racchiuso in un importante documento finale, che sintetizza egregiamente lo "spirito" e la "sostanza" di questa importante iniziativa, che ha raccolto tutti coloro che amano il cinema di un certo impegno culturale, sociale e artistico, con l'intento di farne partecipe anche la maggior parte di un pubblico, spesso attratto da altre forme di spettacolo cinematografico, che, pur nella loro valenza e nella loro piacevolezza di intrattenimento spettacolare, non possono, però, far dimenticare quel cinema che, combinando sapientemente elementi tecnici e artistici, crea un'esperienza unica e indimenticabile per lo spettatore...

Oltre a Massimo Caminiti (Presidente nazionale del "Cinit"), Ignazio Vasta (Segretario regionale del Centro Studi Cinematografici, per il Circolo "S. Quasimodo" di Giardini - Naxos / ME), Tino Cutugno (per il "Cinestudio Catania, aderente alla FIC - Federazione Italiana Cineforum), vi hanno preso parte molti cinecircoli aderenti alla Ficc: il Cineforum Orione e l'Associazione Arknoah; Tiziana Spadaro (Presidente della FICC) "Club 262", Modica / RG); Amici del Cinema "Di Francesca", Trapani); Albatros,



Nino Genovese e Franco Cicero, che consegna la Targa ad Antonietta De Lillo per il film "L'occhio della gallina", vincitore del Premio come migliore documentario

Chiaromonte Gulfi / RG); Cineclub Bergman, Florida / SR; Movimento Continuo, Caltagirone / CT); Groucho Marx, Comiso / RG; Circolo del Cinema di Trapani; Archivio Siciliano del Cinema, Palermo; Stella Maris di Gela / CL; Circolo Fabio Masala, Quartu Sant'Elena / CA, unico cinecircolo non siciliano, ma sardo.

Nel corso del Convegno, vi sono stati interessanti incontri, dibattiti, proiezioni di film ed ospiti. Tra questi, Antonietta De Lillo, che ha incontrato il pubblico, dopo la presentazione del suo film *L'occhio della gallina*, che - a quarant'anni dall'uscita del suo bellissimo film *Il resto di niente* - ripercorre, attraverso la forma dell'auto-ritratto, la sua vita e la sua carriera, "tormentata" dalle vicissitudini e dalla "marginalizzazione" a cui la sua opera è andata incontro, impedendole la realizzazione di un nuovo film di finzione; a lei Franco Cicero (Presidente del Comitato Scientifico e della "Giuria dei Documentari italiani sul cinema", che ha assegnato a tale opera la palma del vincitore) ha consegnato una bella Targa-ricordo per il suo lavoro; mentre Pasquale Scimeca, ha proposto (in anteprima per la città di Messina) il suo ultimo film, *Il giudice e il boss* (proposto al "Taormina Film Fest" 2024), incentrato su Cesare Terranova, il coraggioso magistrato assassinato dalla mafia, il 25 settembre 1979, con il suo collaboratore, il maresciallo Lenin Mancuso: un film che, per il suo valore e significato, meriterebbe di essere fatto conoscere soprattutto ai giovani e presentato un po' in tutte le Scuole d'Italia (cosa che, in effetti, il regista, insieme con la produttrice del film Linda Di Dio, anche lei presente alla manifestazione, stanno facendo!)...

Inoltre, a cura dello scrivente, è stato dedicato uno spazio al messinese Giovanni Rappazzo, il vero inventore del cinema sonoro, di cui - alla presenza delle nipoti Giacoma Rappazzo e Caterina Fogliani - è stato presentato il documentario *L'uomo che diede voce al cinema*, ideato e prodotto da Rosaria Mantineo e realizzato da Rocco Ioppolo, Giuseppe Scionti e Giuseppe Ferrarolo, che hanno partecipato all'evento.

Da notare che, in tale occasione, si è deciso anche di dare vita al "Coordinamento dei Cineclub Siciliani", una piattaforma progettuale per individuare strategie comuni, potenziare le varie attività e ottenere i riconoscimenti istituzionali pubblici, di cui si ha necessariamente bisogno,

per poter procedere su una strada che, pur essendo lastricata dalle buone intenzioni, dalle nuove idee, dalla passione, ha bisogno anche di mezzi, economici, senza i quali si rimarrebbe chiusi in una "insula" circoscritta, senza concrete vie di sbocco e senza i necessari collegamenti con le altre realtà, che credono ancora in certi valori, da qualcuno erroneamente considerati superati e obsoleti e che, invece, continuano ad esistere, con coraggio e perseveranza!

Perché, c'era una volta l'associazionismo; e, per fortuna, c'è ancora!...

Nino Genovese



Foto di gruppo con Pasquale Scimeca e alcuni partecipanti al Festival dei Circoli del Cinema



Un gruppo di componenti dei Cineclub presso il pilone di Capo Peloro, a Messina

Pensare stanca. Al cinema con il passo dell'intellettuale



Lucia Bruni

Il 5 luglio 1935 la testa mozzata di Tommaso Moro viene esposta sul Ponte di Londra.

La macabra infamia, dopo un processo-farsa (a valenza prettamente politica), inteso a riconfermare la potenza di Enrico VIII e il dominio assoluto delle sue volontà, anziché esecrare e oscurare la figura di Moro e della sua "Utopia", ne consacrò la valenza consacrando autore e opera a essere celebrati nei secoli a venire.

Il regista Fred Zinneman nel 1966 con il film *Un uomo per tutte le stagioni* (tratto dall'opera teatrale di Robert Bolt) ci racconta come questo "intellettuale" affronti a viso aperto la propria sorte, senza cedere ad abiure, restando fedele alle proprie convinzioni sociali e religiose.

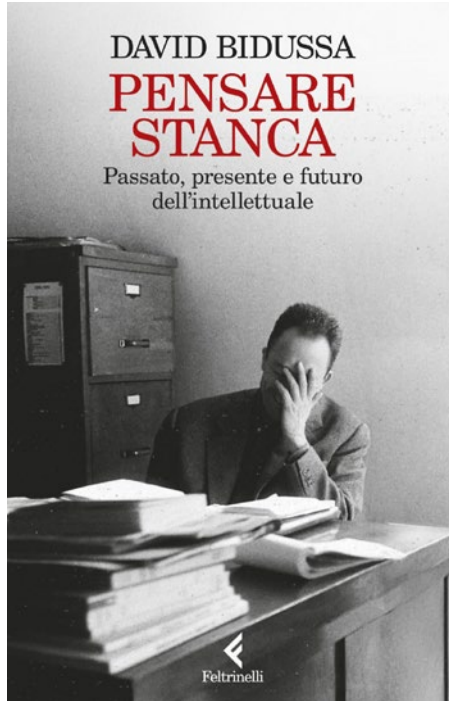
Sessantacinque anni dopo, il 17 febbraio 1600, in Campo dei Fiori a Roma Giordano Bruno, torturato, ammutolito dalla mordacchia ma deciso a non abiurare andrà al rogo.

Se a tutta prima questa premessa può apparire fantasiosa, ci introduce a un argomento oggi quanto mai avvertito e dibattuto, ovvero la presenza(?) assenza(?) tolleranza(?) spaesamento(?) e altro dell'intellettuale odierno.

"Pensare stanca. Passato, presente e futuro dell'intellettuale" (Feltrinelli, 2024), il saggio dello storico David Bidussa, affonda radici anche nel nostro incipit e già due miei articoli sul medesimo argomento hanno avuto spazio su queste pagine partendo da due pubblicazioni: "Senza intellettuali" di Giorgio Caravale (n. 122), "Gli intellettuali e il cinema" di Mario Verdone (n. 125).

E' innegabile che questo terzo millennio sia segnato dal "potere assoluto" dei mezzi di comunicazione di massa, veloce e spesso irriflessivo (talvolta anche mendace) degli strumenti

informatici, che sia assediato da orde asfissianti di pubblicità, dove poco o niente vale la "pausa dell'attesa" che lascia alla mente spazio e tempo necessari a *ripensarsi*, a creare oasi di assenso o rifiuto, a portare ausilio e ossigeno alla nostra mente; dunque, a quale figura di



riferimento se non a quella che da sempre ragiona sulla natura dell'essere umano, ovvero gli intellettuali?

Su "Il Sole 24 Ore" del 27 ottobre scorso, la prima pagina riporta un ampio articolo dello stesso Bidussa dal titolo "La metamorfosi degli intellettuali" allargare e sottolineare le tematiche del testo e il cammino che questo "soggetto della catena culturale" (ovvero l'intellettuale) ha percorso nell'arco degli ultimi cinquant'anni.

Ed ecco come l'autore ci fa entrare in questo universo passando da due fasi differenti ma affini: una si riferisce all'egemonia dei partiti politici di massa, l'altra inizia dalla loro decomposizione fino alle soglie del contemporaneo. Nella prima fase troviamo i "dissidenti impegnati", secondo la definizione di Bidussa, ovvero quelli che apparivano come infedeli; e il richiamo va anche alle due figure in apertura. Si citano Simone Weil, sulla vita della quale il regista Olivier Dahan nel 2022 ha realizzato il film *Simone, le voyage du siècle*; Albert Camus alle opere del quale il cinema ha dedicato molta attenzione.

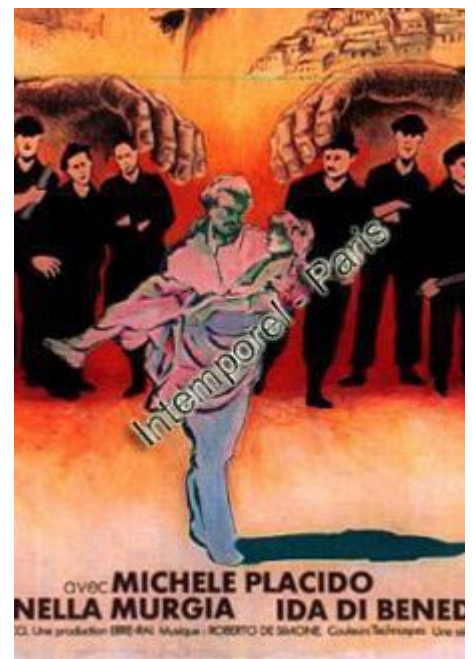
Citandone alcuni, tratti dai suoi romanzi con titolo omonimo viene in mente *Lo straniero*, un film del 1967 diretto da Luchino Visconti; *La peste* del 1992, per la regia di Luis Puenzo; *Il primo uomo* (2011) diretto da Gianni Amelio.

Fra gli intellettuali di questa "casta" troviamo Ignazio Silone, il cui romanzo "Fontamara" è stato portato sul grande schermo nel 1980 con il titolo omonimo, per la regia di Carlo Lizzani;



qui, nel rispetto della "location" (l'Abruzzo), i dialoghi si svolgono spesso in dialetto marsicano. Accanto a Silone ecco il saggista e critico teatrale Nicola Chiaromonte che con lui aveva fondato nel 1956 la rivista culturale "Tempo presente" (tuttora esistente). Il suo saggio "La rivolta conformista. Scritti sui giovani e il 68" rimandano a diversi film riferiti all'epoca delle contestazioni giovanili come l'arcinoto *Easy Rider* del 1969 di Dennis Hopper, o *Zabriskie Point* (1970) di Michelangelo Antonioni, oppure fra i più recenti *The Dreamers. I sognatori* del 2003 diretto da Bernardo Bertolucci o, sempre del 2003 *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana che narra l'Italia dal 1966 al 2003 attraverso le vicende della piccola borghesia romana.

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

Altro personaggio di queste prime file è la filosofa tedesca Hannah Arendt la cui biografia è stata tradotta nel film del 2012 dal titolo che porta il suo nome, diretto da Margarethe von Trotta. Sul suo saggio del 1958 "Vita activa", è stato realizzato nel 2015 un film documentario scritto e diretto dalla regista Ada Ushpiz: *Vita attiva. The spirit of Hannah Arendt*. Da non dimenticare lo storico torinese Furio Jesi, personaggio dalle eclettiche virtù, scomparso a trentanove anni in un incidente domestico, a cui è stato dedicato nel 2017 il film documentario *Furio Jesi - Man from Utopia* per la regia di Carlo Trombino e Claudia Martino che racconta i vari percorsi della sua vita da anticonformista e antiaccademico, anche attraverso la testimonianza di personaggi che l'hanno attraversata.

La seconda fase indicata da Bidussa (che inizia dagli anni settanta fino al secondo decennio del ventunesimo secolo) è segnata dall'insorgere di movimenti e dalla "lenta crisi delle democrazie rappresentative". Così l'intellettuale si pone come colui che alza la guardia nei confronti del tempo presente, di chi indica i rischi con i quali si deve confrontare l'individuo meno provvisto di strumenti culturali validi a una difesa. Bidussa li chiama "intelletuali radicali". Una sorta di metamorfosi dunque, di colui che si sofferma sui temi di un presente zoppicante e incerto guardando a quali siano le strade, soprattutto in politica, da seguire per non trovarsi ad amare sorprese. Machiavelli nel suo "Il Principe" parla di quello che dovrebbe essere la virtù del regnante (il politico) ossia la capacità di raffrontarsi con realtà diverse per saper "disegnare la fortuna" del domani.

Capita opportuno un passo del libro di Bidussa:

[...] *"L'intellettuale radicale chiede al tempo presente la responsabilità di dare risposte su questioni che fino a quel tempo non sono state percepite come questioni. Non lo chiede solo alla sua parte o a quella che culturalmente e politicamente sente più affine. Il buco che individua è un vuoto a cui chiunque è chiamato a rispondere in nome della vocazione generale che qualsiasi parte politica pretende di rappresentare. Ovvero in nome dell'interesse generale. Per questo il primo passaggio è quello di ritrovare una dimensione scettica della funzione dell'intellettuale pubblico."* [...]

E ancora nell'articolo de "Il Sole 24 Ore" sopra citato Bidussa riporta le considerazioni del filosofo Salvatore Veca dal suo saggio "Qualcosa di sinistra" (Feltrinelli) che sembrano ammiccare sempre a Machiavelli: "Ragionare non è twittare compulsivamente. Ragionare con altre e con altri vuol dire semplicemente cercare di ricucire e ridisegnare con lo strumento delle ragioni degli argomenti e del pensiero critico una visione di fini che valgono di essere perseguiti, se non vogliamo rinunciare alla voglia, alla passione e al desiderio di disegnare,



"Cuore di tenebra" (1994) di Nicolas Roeg

e non di subire, un futuro più degno di lode".

E anche quelle dell'editore Giulio Bollati che già nel 1996, poco prima della sua scomparsa, indicava *"la separazione o il conflitto fra economia e cultura che snatura e deforma entrambi i termini della coppia, rendendo cieca l'economia e incapace di universalità la cultura (ridotta così a una sorta di professionalità particolare adibita al compito misterioso della propria autoriproduzione)"*.

E ancora in questa seconda fase di intellettuali troviamo lo scrittore palestinese (naturalizzato statunitense) Edward Said che fa dell'umanesimo l'asse portante del suo pensiero per creare un universo "interculturale" che vada verso una crescita comune. Studioso delle opere dello scrittore Joseph Conrad, si affianca a lui per ribadire il proprio percorso di pensiero. Alle opere di Conrad il cinema ha dedicato molta attenzione a cominciare da *Lord Jim* (1965), dall'omonimo suo romanzo, diretto da Richard Brooks; *Cuore di tenebra* (1994) di Nicolas Roeg, ispirato a un suo omonimo racconto; *Lo straniero che venne dal mare* (1997) della regista britannica Beeban Kidron, tratto dal racconto "Amy Foster", solo per qualche citazione.

Troviamo la scrittrice e filosofa statunitense Susan Sontag, che concentra l'attenzione sulla memoria e l'arte ed è anche regista nel 1969 con i film *Una tarantola sulla pelle calda*, oppure *Giro turistico senza guida* del 1983, per entrare nei delicati rapporti di coppia e fra individuo e società; il filosofo e sociologo polacco Zygmunt Bauman che guarda alla postmodernità e alla omogeneizzazione del quotidiano; il saggista bulgaro Tzvetan Todorov che cerca una identificazione nella società. A tal proposito, uno per tutti viene in mente il film fantastico del 2015 diretto da Paolo Gaudio *Fantasticherie di un passeggiatore solitario* ispirato a Jean Jacques Rousseau e al suo lavoro dall'omonimo titolo.

Il libro di David Bidussa, come vediamo, è dunque un costante invito alla riflessione, a condividere la nostra condizione di individui pensanti stimolati da perpetue mutazioni umane, sociali, politiche; poiché, volenti o no, l'essere umano è, per aristotelica definizione, un "animale politico" condannato al dubbio e a una perenne confutazione. Ma il libro è anche foriero di una domanda: cosa rimane oggi di quegli intellettuali? Esistono oggi figure



che hanno ereditato quella funzione? C'è un futuro per gli intellettuali?

Prima del congedo da questo complesso e ampio argomento vorrei citare due figure di "casa nostra" - senza far torto a tanti altri - che hanno ben segnato il passo della storia culturale.

Il sociologo Franco Ferrarotti, scomparso nel novembre scorso, con il quale ho avuto il piacere di corrispondere per molti anni e che ha lasciato una sorta di testamento ideale uscito in contemporanea alla sua dipartita: "Lettera a un giovane sociologo" (Bibliotheka Edizioni), un libretto in piccolo formato di una cinquantina di pagine, una attenta riflessione sul contemporaneo che in finale riassume in sette punti:

[...] *"Si tratta solo di spunti, naturalmente. Al giovane sociologo, il compito - se lo ritiene - di andare oltre, nella piena consapevolezza che l'oggetto della sociologia non è un oggetto ma un soggetto, che la stessa sociologica è la scienza del dialogo, indispensabile alla odierna situazione umana, in cui il dilemma è chiaro: dialogare o perire. Buona fortuna!"*.

L'altra figura è Pier Paolo Pasolini, intellettuale scomodo per eccellenza, di cui mi piace riportare il passo di un articolo comparso sul

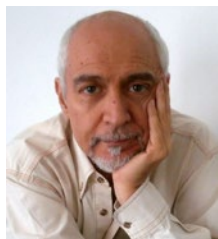
Corriere della Sera nel novembre del 1974:

[...] *"Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero. Tutto ciò fa parte del mio mestiere e dell'istinto del mio mestiere"*.

Lucia Bruni

I dimenticati #115

Oscar Levant



Virgilio Zanolta

Giù il cappello, signori: un genio. Non si può definire altrimenti una persona che nel corso della sua non lunghissima vita si è affermata quale compositore, pianista concertista, direttore d'orchestra, scrittore, attore, comico, conduttore di quiz radiofonici e di talk-show televisivi e personaggio della televisione. Un tipo siffatto verrebbe portato ovunque in punta di dita: ma nel nostro paese, che dei geni poliedrici e multiformi pure è la patria (Leonardo, Michelangelo, Bernini, Galileo... *Do you now?*), il nome di Oscar Levant tarda a diffondersi coi meriti che gli sono propri, sicché, se non davvero dimenticato, si può comunque ritenerlo indebitamente trascurato.

Oscar era nato a Pittsburgh, in Pennsylvania, il 27 dicembre 1906, da Max, un ebreo ortodosso di professione orologiaio, e da Annie Radin, emigrata dalla Russia; i due erano stati uniti in matrimonio dal padre di lei, ch'era rabbino. Come i fratelli, Howard detto Harry (1895-1950), futuro direttore d'orchestra, e Benjamin (1898-1957), futuro reputato urologo, egli si appassionò alla musica fin da bambino, studiando pianoforte; e nel 1922, dopo la morte del padre, si trasferì con la madre a New York, dove a Manhattan divenne allievo del prestigioso pianista, compositore e poliglotta polacco Zygmunt Stojowski (1870-1946). Dando del «tu» al pianoforte, cominciò prestissimo a esibirsi nel complesso orchestrale *All the Lads* del *bandleader* e violinista jazz Ben Bernie (1891-1930), col quale ancora sedicenne, nel febbraio 1923 (ma la data è controversa: in ogni caso, non dopo il 1925), esordì davanti alla macchina da presa nel divertente cortometraggio sonoro di Lee de Forest *Ben Bernie and All the Lads*, realizzato in loco col sistema *sound-on-film* (audio su pellicola) della De Forest Phonofilm. Con l'orchestra di Bernie registrò diversi brani.

La sua carriera prese l'abbrivio nel 1928, quando si recò a Hollywood. Qui conobbe George Gershwin col quale strinse amicizia, e, forse suggestionato dal suo esempio, cominciò a comporre. Il cinema sonoro, agli esordi, fagocitava canzoni e altri pezzi musicali per i film in uscita dei vari studios: così egli iniziò a sfornare motivi con buona continuità, se è vero che nei prossimi vent'anni collaborò alle colonne sonore di venti film, creando diversi successi, tra cui la canzone *Blame It on My Youth* (1934), su testo di Edward Heyman, che è stata incisa da numerosi artisti tra cui Bing Crosby, Rosemary Clooney, Nat King Cole, Frank Sinatra, Connie Francis, Sammy Davis jr. e Chet Baker. Scrisse inoltre musica per il teatro: dopo l'esperienza di *Burlesque* (1927), lavorò per i musical *Ripples* e *Sweet and Low* (entrambi 1930), in quest'ultimo esibendosi anche



Oscar Levant (1906 - 1972)

al pianoforte.

Dopo l'esordio cinematografico con gli *All the Lads* di Ben Bernie, Oscar tornò sul set nel 1929, prima in una parte d'attore, nel melodramma musicale e sentimentale *La danza della vita* (*The Dance of Life*) di John Cromwell e Edward Sutherland, con Nancy Carrol e Hal Skelly, nei panni di Jerry Evans, un elegante pianista che a un certo punto vediamo anche dirigere l'orchestra; poi nel drammatico *La più bella vittoria* (*Night Parade*) di Malcom St. Clair, stavolta nel ruolo del pianista che accompagna la performance della ballerina (Ann Pennington).

Il 5 gennaio 1932 il Nostro impalmava l'allora ventunenne Barbara Woodell (1910-97), attrice allora soprattutto teatrale; la loro unione tuttavia durò pochissimo: divergenze caratteriali - dovute, occorre dirlo, per buona parte al carattere instabile e nevrotico di lui - il 6 settembre 1933 portarono la coppia a divorziare. Intanto, il compositore Aaron Copland aveva incitato Oscar a esibirsi, il 30 aprile 1932, al Festival di musica americana contemporanea di Yaddo, presso Saratoga Springs (New York), dove viveva una comunità di artisti. Il successo ottenuto come interprete spinse il pianista venticinquenne a considerare l'idea di dedicarsi anche alla musica 'seria', giacché comporre canzoni era molto gratificante, ma egli aveva in animo di affermarsi anche quale autore di pezzi classici. Così, quell'anno intraprese la stesura della sua prima opera orchestrale, una *Sinfonietta*.

Più tardi prese lezioni di composizione, prima dal reputato autore e teorico russo Joseph Moiseyevich Shillinger (1895-1943), poi addirittura dall'austriaco Arnold Schönberg, il padre della musica dodecafonica; a causa della

dittatura nazista, infatti, questi nel '33 era emigrato in America, finendo fatalmente per approdare a Hollywood. Dove già si trovavano, o presto sarebbero giunti, altri eccellenti maestri quali i russi Stravinski e Rachmaninov, nonché virtuosi come i pianisti Rubinstein (polacco) e Horowitz (ucraino), e i violinisti Szigeti (ungherese) ed Heifetz (russo). Schönberg restò molto soddisfatto di lui, tanto da proporgli il ruolo di suo assistente: ma non ritenendosi abbastanza qualificato, Oscar rifiutò l'incarico. Rimase comunque sempre affascinato dalla musica colta, continuando a praticarla anche in qualità di autore: tra i suoi lavori più acclamati una *Suite* (1936) e un *Nocturne* per orchestra ('37), due concerti per pianoforte (1936 e '42), due quartetti d'archi, due *Sonatine* per pianoforte e altri brani di musica da camera. Inoltre, nel 1938 debuttò quale direttore d'orchestra a Broadway, sostituendo il fratello Harry in sessantacinque rappresentazioni della rivista *The Fabulous Invalid* di George Simon Kaufman e Moss Hart. A dispetto delle sue ottime prestazioni d'attore (apparve anche nella commedia sentimentale *La regina di Broadway - In person*, 1935 - di William Alfred Seiter, con Ginger Rogers e George Brent), del suo fantastico talento pianistico e della solida reputazione quale compositore, ad assicurargli la popolarità fu però un programma radiofonico, il quiz *Information Please*, andato in onda dal 1938 al '51, di cui Oscar (presente dapprima come ospite), coi colleghi John Kieran, Franklin Pierce Adams e Clifton Fadiman divenne una delle colonne portanti. Il programma si basava su domande le più varie rivolte dai radioascoltatori agli esperti in sala: Levant, che rispondeva per la musica e

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

per il cinema, univa alla profonda cultura uno spirito caustico (Kieran lo definì «genio positivo», sottolineando la sua bravura nel «dare una risposta brillante condita con acidità»), sicché molte sue battute si fissavano nella memoria collettiva, come «Conoscevo Doris Day prima che fosse vergine», e «Penso molto a Leonard [Bernstein], ma non quanto lui».

Nel 1939 fu ancora a Broadway con lo stesso compito, per una nuova opera di Kaufman e Hart, la commedia *The American Way*, che interpretata da Frederik March e sua moglie Florence Elridge riscosse uno strepitoso successo. Il 1° dicembre 1939 Oscar si sposava per la seconda volta, con la cantante e attrice June Gilmartin (1911-96), nota in arte come June Gale in quanto membro del quartetto vocale The Gale Sisters. Il loro fu un matrimonio felice, che durò quasi trentatré anni, fino alla morte di lui, e venne altresì allietato dalla nascita di tre figlie: Marcia, Lorna e Amanda.

Nel 1940 Oscar pubblicò anche il primo dei suoi tre libri, *A Smattering of Ignorance*, seguito nel '65 da *The Memoirs of an Amnesiac*, e nel '68 da *The unimportance of Being Oscar*, che giocava sul titolo della nota commedia di Oscar Wilde *L'importanza di chiamarsi Ernesto*: tutte vivaci e preziose testimonianze autobiografiche, ricche di aneddoti e col ricordo delle celebrità da lui conosciute. In quel periodo lavorò nei film musicali *Rhythm on the River* (1940) e *Kiss the Boys Goodbye* ('41), diretti da Victor Shertzinger e con Mary Martin quale interprete femminile; nel secondo apparve anche quale cantante, eseguendo con Elizabeth Patterson il motivo *Battle Hymn of the Republic*. Nel 1945 interpretò se stesso (così come Al Jolson, Paul Whiteman, Hazel Scott e George White) in *Rapsodia in blu* (*Rhapsody In Blue*) di Irving Rapper, biografia musicale dell'amico George Gershwin spentosi otto anni prima, con Robert Alda nel ruolo del celebre compositore; dove, in una famosa scena, eseguì il *Concerto in fa* dell'autore di *Porgy and Bess*. Per ricordarlo, quell'anno stesso Oscar registrò per la Columbia Masterworks l'album *Gershwin, Rhapsody In Blue*, accompagnato dalla Philadelphia Orchestra diretta da Eugene Ormandy; molti anni dopo, nel 1990, questa registrazione si è aggiudicata il Grammy Hall of Fame Award.

Nella seconda metà degli anni Quaranta prese parte, sempre con ruoli cospicui, al drammatico *Perdutamente* (*Humoresque*, 1946) di Jean Negulesco, con Joan Crawford e John Garfield, alle commedie musicali *Amore sotto coperta* (*Romance on the High Seas*, '48) di Michael Curtiz, film d'esordio di Doris Day, e *You Werw Meant for Me* di Lloyd Bacon (id.), con Jeanne Crain e Dan Dailey; ma fu con un terzo musical, *I Barkleys di Broadway* di Charles Walters (*The Barkleys of Broadway*, 1949), l'ultimo film della fantastica coppia di ballerini formata da Ginger Rogers e Fred Astaire, che Oscar acquistò finalmente la popolarità cinematografica: quando il suo personaggio, il pianista Ezra Millar, interpretò da par suo il *Concerto per pianoforte n° 1* di Pëtr Il'ič Čajkovskij. In quel periodo il Nostro era il virtuoso del pianoforte più pagato

negli Stati Uniti.

Negli anni Cinquanta egli attinse alla massima fama d'attore grazie ai suoi ultimi cinque film: fu il bislacco pianista bohémien Adam Cook, indefesso fumatore di sigarette proprio come lui, nel musical-capolavoro di Vincente Minnelli *Un americano a Parigi* (*An American in Paris*, 1951), con Gene Kelly, Leslie Caron e Nina Foch; il rapinatore Bill Peoria nel 4° episodio - il grottesco *Il ratto di Capo Rosso*, diretto da Howard Hawks, con Fred Allen e Lee Aaker - dei cinque che compongono *La giostra umana* (*O. Henry's Full House*, 1952), pellicola firmata da cinque registi; il pianista Charles Bennett nella biografia musicale *I don't Care Girl* di



Oscar Levant con Cyd Charisse, Fred Astaire, Nanette Fabray, Jack Buchanan ("Spettacolo di varietà", 1953)



Oscar Levant con Doris Day (*Amore sotto coperta*, 1948)

Lloyd Bacon (1953), con Mitzi Gaynor; il librettista Lester Marton nel musical *Spettacolo di varietà* (*The Band Wagon*, id.) di Minnelli, con Fred Astaire, Cyd Charisse e Jack Buchanan, un altro strepitoso successo di pubblico e critica; e l'autolesionista Mr. Capp nel drammatico *La tela del ragno* (*The Cobweb*, 1955), ancora di Minnelli, con Richard Widmark, Lauren Bacall, Gloria Grahame, Charles Boyer, Lillian Gish e Fay Wray.

Allontanatosi dal cinema - dove nella seconda metà degli anni Cinquanta il genere musical entrò in lenta e irreversibile crisi, che più tardi culminò con un vero 'cambio di pelle', col mutamento di storie, musiche, scenografie, e naturalmente degli interpreti - Oscar si avvicinò alla tv, apparendo nel quiz radiotelevisivo della NBC *Who Said That?* Negli anni 1958-60 condusse presso la KCOP-TV di Los Angeles *The Oscar Levant Show*, il cui grande successo ne consentì la distribuzione anche ad altre reti televisive. Il talk show consisteva in un mix di esibizioni pianistiche, (in cui - spesso in compagnia della moglie June, e sempre fumando come un turco - il Nostro dava prova del suo incredibile virtuosismo passando con la massima naturalezza da Gershwin a Bach), di gustosi monologhi e di



Oscar Levant con Georges Guétary e Gene Kelly ("Un americano a Parigi" 1951)

interviste a ospiti di prestigio come l'amico Fred Astaire, l'attore e sceneggiatore Christopher Isherwood, la cantante nippo-statunitense Miyoshi Umeki, lo scienziato e attivista Linus Pauling, vincitore di due premi Nobel (uno per la chimica, l'altro per la pace), eccetera. In esso Oscar non risparmiò le sue battute al fulmicotone, tanto che a un certo punto il programma venne sospeso; fu a causa di una freddura a proposito del fatto che in seguito al suo matrimonio col drammaturgo Arthur Miller, l'attrice Marilyn Monroe s'era convertita all'ebraismo: «Ora che Marilyn è *kosher*, Miller la potrà mangiare» sentenziò Levant. Nella religione ebraica, *kosher* significa cibo rispondente alle regole alimentari della Torah e quindi atto ad essere consumato, ma nella traduzione *slang* è incluso un velato richiamo al *cunnilingus*. Mesi dopo, quando il programma tornò in onda, venne registrato in precedenza per evitare altri pericolosi scivoloni; ma Oscar era praticamente ingestibile, sicché un suo commento sulle abitudini sessuali dell'attrice Mae West portò alla chiusura definitiva della trasmissione.

Dopo d'allora, vittima di una nevrosi accentuata dal suo umore balzano, egli si andò ritirando in se stesso, affidandosi sempre più di frequente agli psicofarmaci, così che in più occasioni, nel tentativo di curarlo, la moglie lo fece ricoverare in un ospedale psichiatrico. Oscar Levant morì il 14 agosto 1972 nella sua casa a Beverly Hills, per un attacco di cuore: aveva sessantacinque anni, sette mesi e diciotto giorni. Fu June a trovarlo morto: quel giorno lui aveva concordato un appuntamento per farsi intervistare da Candice Bergen, e quando l'attrice di *Soldato blu* e *Conoscenza carnale*, che all'epoca era attiva anche come fotoreporter, si presentò da lui la moglie lo chiamò senza ottenere risposta. È sepolto a Los Angeles, al Pierce Brothers Westwood Village Memorial Park Cemetery.

La sua figura è stata rievocata nell'aprile 2003 dal premio Pulitzer Doug Wright nel dramma *Good Night, Oscar*, rappresentato con successo al Belasco Theatre di Broadway; a vestirne i panni l'attore Sean Hayes, che per la sua interpretazione fu premiato con un Tony Award. *Good Night, Oscar* è ispirato a un episodio reale della vita del nostro personaggio, avvenuto negli anni Sessanta: quando, durante il suo ricovero in un ospedale psichiatrico, riuscì a ottenere un permesso di quattro ore per partecipare come ospite in tv al *The Tonight Show*.

Virgilio Zanolla

Hugo e Beccaria. Due intellettuali contro la pena di morte



Fabio Massimo Penna

Secondo un report di Amnesty International, l'anno 2023 avrebbe avuto il più alto numero di casi di applicazione della pena di morte degli ultimi dieci anni sebbene il numero dei paesi nei quali tale pena viene comminata

sia il più basso di sempre. Gli Stati Uniti, considerati il modello per eccellenza della democrazia occidentale, vedono la pena capitale ancora in vigore nella metà, all'incirca, dei suoi stati. Chissà se i sostenitori di una tale barbarica misura punitiva riescono a provare vergogna al pensiero che Cesare Beccaria nel 1764, con il saggio *Dei delitti e delle pene*, e Victor Hugo nel 1829, con il romanzo *L'ultimo giorno di un condannato*, avevano dimostrato di avere idee più moderne e progressiste delle loro, uomini del XXI secolo. Per Beccaria la pena di morte è "la guerra della nazione con un cittadino, perché giudica necessaria, o utile la distruzione del suo essere; ma se dimostrerò non essere la morte né utile né necessaria, avrò vinto la causa dell'umanità" (Cesare Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano, 2001). Beccaria combatteva anche un'altra barbarie della sua epoca, la tortura: "L'umano autore de' Delitti e delle Pene ha troppa ragione in lamentarsi, che il supplizio sia troppo spesso

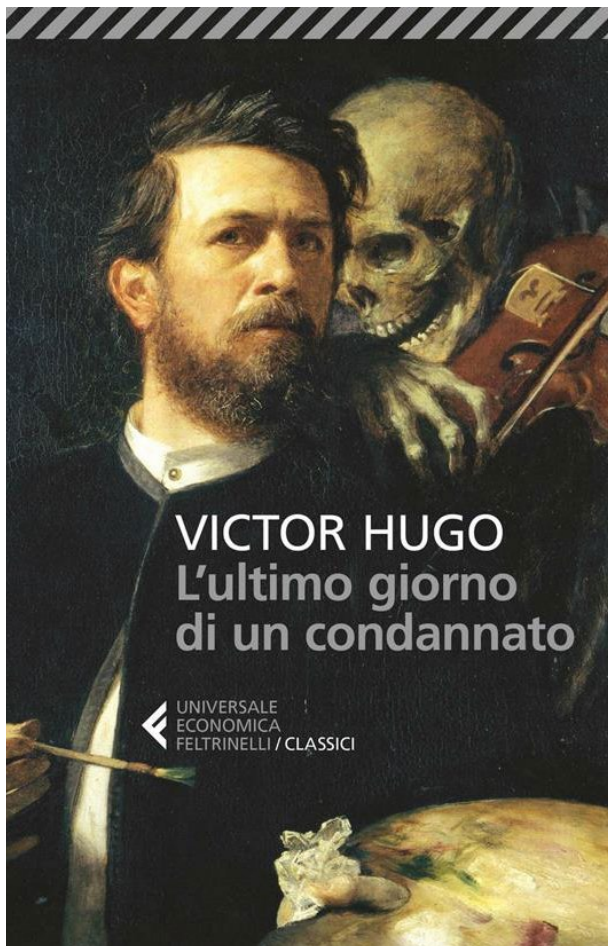
superiore al delitto (...) La pena della ruota fu introdotta in Allemagna in tempi di anarchia (...) In Inghilterra si apriva il ventre di un uomo infetto di alto tradimento, gli si strappava il cuore, gli si batteva nelle guance, ed il cuore si gettava nelle fiamme" (Cesare Beccaria, op. cit.). Con uno spirito umanitario decisamente all'avanguardia per l'epoca, il trattatista milanese poneva le basi per una giustizia equa, priva di spirito vendicativo, capace di comminare pene socialmente utili. Dal canto suo Victor Hugo, da sempre schierato con gli elementi più deboli e indifesi della società, si confermava uomo dalla mentalità straordinariamente aperta ed evoluta.

"Condannato a morte! Sono cinque settimane che vivo con questo pensiero, sempre solo in sua compagnia, sempre raggelato dalla sua presenza, sempre curvo sotto il suo peso! (...) Ora sono in gabbia. Il mio corpo è rinchiuso in una cella. La mia mente imprigionata in un'idea. Un'idea orribile, cruenta, implacabile! Ho un unico pensiero, un'unica convinzione, un'unica

certezza: condannato a morte!" (Victor Hugo, *L'ultimo giorno di un condannato*, Giangiacomo Feltrinelli editore, Milano, 2012). L'incipit di *L'ultimo giorno di un condannato* non lascia scampo al lettore, anche lui è lì, in quei pochi metri quadrati di spazio, anche lui ossessionato dall'idea della morte prossima. Victor Hugo fa entrare i lettori nel cervello di un uomo che sa che la propria vita ha una scadenza fissata dai giudici per accompagnarlo nella sua discesa all'inferno. Il continuo meditare attorno alla medesima idea fissa spinge l'uomo al delirio, che si manifesta nella folle speranza che giunga all'ultimo minuto la grazia del re. Il breve romanzo uscì nel 1829 in forma anonima ma tre anni dopo Hugo appose, alla seconda edizione, una prefazione che è un vero e proprio appello per l'abolizione della pena di morte. Per convincere i lettori della necessità di fermare la mano del boia lo scrittore di Besançon non esita a ricorrere al granguignolesco nel ripercorrere un agghiacciante episodio realmente accaduto:

"Il pesante triangolo di ferro si muove a stento, cala traballando tra le scanature ed ecco, inizia l'orrore, la lama ferisce l'uomo senza ucciderlo. L'uomo lancia un urlo spaventoso. Il boia, sconcertato risolve la lama e la fa ricadere. La lama intacca il collo della vittima una seconda volta, ma non lo trancia. La vittima grida, la folla anche" (Victor Hugo, op. cit.). La tragica esecuzione prosegue in questo modo tremendo fin quando un aiutante del boia non interviene decapitando il povero condannato con un coltello da cucina. Ancora nel 2014, in Arizona, vi è stato il caso di un uomo che, sottoposto all'iniezione letale, ha vissuto due ore di agonia tra terribili tormenti prima di spirare. Passano i secoli ma nulla sembra essere cambiato. L'orrore testimoniato da Hugo si è riproposto svariate volte fino ai giorni nostri. Inoltre, lo scrittore francese faceva notare giustamente come lo stato uccideva chi aveva condannato per omicidio. Ovvero, commetteva lo stesso crimine per il quale aveva comminato la condanna. Un assurdo controsenso che non sempre viene messo in rilievo con la giusta forza. Con *Dei delitti e delle pene* e *L'ultimo giorno di un condannato* Beccaria, e Hugo ci ricordano come la legge debba essere sempre umana e mai vendicativa. Due opere che meriterebbero un posto particolare nell'insegnamento e nelle scuole.

Fabio Massimo Penna



Finding Marta, una ricerca tra passato e presente

Un film sulla musa di Pirandello, di Lorenzo Daniele, scritto da Alessandra Cilio e interpretato da Margherita Peluso



Tonino Mannella

La figura di Pirandello non ha bisogno di presentazioni, abbiamo studiato (chi più chi meno) la sua produzione letteraria, conosciamo i suoi più importanti lavori teatrali, tutte le sue opere sono state spesso spunto di trame cinematografiche e anche lui stesso, come personaggio, compare in molti film. Quello che conosciamo meno è la sua vita privata e le figure importanti intorno a lui. Una di queste è Marta Abba, la più fedele interprete della sua drammaturgia, nonché sua musa ispiratrice come testimonia lo scambio epistolare che accompagnò tutto il loro rapporto. Il docu-film di Lorenzo Daniele punta a far luce proprio su questa figura così importante nella parte finale della vita del maestro siciliano e allo stesso tempo sconosciuta al grande pubblico.

Marta Abba nacque a Milano nel 1900 e cominciò a recitare dall'età di quindici anni studiando all'Accademia dei Filodrammatici. Dopo l'esordio nel 1924 venne scritturata da Pirandello come prima attrice al Teatro d'Arte di Roma, alla conclusione di quest'esperienza, nel 1928, fondò una propria compagnia con la quale continuò a mettere in scena le opere di Pirandello pur allargando il repertorio ad altri autori. Seguirono molte fortunate tournée all'estero, ma nel 1938, due anni dopo la morte di Pirandello, la sua carriera artistica si interruppe a seguito del suo matrimonio con un potente industriale americano. Fino al 1952 visse negli Stati Uniti e dopo il divorzio tornò in Italia dove tentò di riavviare la sua carriera artistica, ma senza successo. Morì, dimenticata dal mondo dello spettacolo, all'età di 88 anni, nella sua città natale.

L'idea del film nasce dall'incontro tra il regista e la protagonista del film: Margherita Peluso, un'attrice milanese d'origine siciliana che nel 2017 mette in scena un suo lavoro teatrale su Marta Abba (*Io Marta* scritto da Margherita Peluso, regia di Fay Simpson, Musiche di Stephen Dembsky, disponibile sul canale youtube dell'attrice). Le similitudini tra Marta Abba e Margherita Peluso, insieme alla volontà di dare lustro a un personaggio che in poco più di dieci anni di attività ha lasciato un'impronta indelebile nel teatro italiano, ha spinto il regista siciliano a creare un'opera in cui si intrecciano diversi piani narrativi tra finzione, realtà, racconto autobiografico e ricerca documentale.

Il film racconta di Margherita, un'attrice teatrale che nonostante gli studi, le capacità e gli sforzi fa fatica a trovare il percorso con cui esprimere la propria passione e decide di intraprendere un viaggio alla ricerca di informazioni sulla figura di Marta Abba sentendola molto vicina e sé. Un percorso anche interiore sul

significato profondo della recitazione che la porterà nei luoghi in cui l'attività teatrale della Abba si è svolta. Partendo da Agrigento e in particolare dalla casa contrada Kaos dove è conservato parte dell'epistolario tra la Abba e Pirandello (in tutto circa 800 lettere), il tragitto prosegue per la capitale dove l'attrice fu scritturata da Pirandello nel 1925 per il suo Teatro d'Arte, e arriva all'università di Princeton dove è conservata la maggior parte delle lettere scambiate tra Pirandello e Marta Abba. Il percorso così descritto è strutturato come un racconto di finzione in cui la protagonista Margherita si mette in viaggio alla scoperta di sé stessa attraverso un'indagine sulle tracce lasciate dalla musa di Pirandello. Una ricerca durante la quale la componente documentaristica acquista via via maggiore rilevanza mettendo al centro la figura della Abba. Ciò avviene anche grazie ai contributi forniti da importanti esperti di teatro e letteratura: David J. Dia-



mond, un actor coach de "La MaMa theatre" di New York il quale guiderà l'indagine di Margherita con i suoi suggerimenti; l'attrice siciliana Lucia Sardo che approfondirà l'aspetto delle connessioni tra la Abba e il teatro a lei contemporaneo; il già citato Professor Frassica, docente di Letteratura Italiana presso l'Università di Princeton nonché custode del prezioso carteggio e la professoressa Annamaria Andreoli, Presidente dell'Istituto di studi pirandelliani che si occuperà di confutare la tesi secondo la quale tra l'attrice e lo scrittore ci fosse una relazione sentimentale. Proprio quest'ultimo punto è uno dei più dibattuti: una lettura superficiale dell'epistolario e alcune ricostruzioni fantasiose, anche in film recenti, hanno alimentato l'idea di una liaison tra i due. Dal documentario di Daniele emerge bensì un



rapporto, seppur tormentato e a volte ambiguo, fondato su un comune sentimento artistico e una sintonia profonda basata su una medesima visione del teatro e dell'arte. Dalle lettere spicca piuttosto la personalità forte della Abba, una donna forte e caparbia, coraggiosa, per certi versi ribelle, capace di dirigere e gestire una compagnia teatrale, fatto rarissimo in un mondo di uomini come quello del teatro di allora.

Materiali d'archivio inediti contribuiscono a dare maggiore spessore al racconto che, seppur per alcuni tratti faticosi a mantenere coesi i vari piani narrativi, riesce nell'intento di esaltare i meriti artistici di un personaggio ancora troppo poco conosciuto. Un grande e impegnativo lavoro durato quasi due anni portato avanti con passione e dedizione dal regista Lorenzo Daniele e delle sceneggiatrici Alessandra Cilio e Margherita Peluso: la coppia Daniele, Cilio da sempre si occupa di cinema documentario e di divulgazione dell'Antico attraverso le arti visive come dimostra il Festival della Comunicazione e del Cinema archeologico di Licodia Eubea (Catania) di cui esercitano entrambi la direzione artistica; Margherita Peluso, l'altra autrice del film di cui ho accennato in apertura, è stata in qualche modo il motore della messa in scena e dà voce e spazio a Marta Abba nel film. Come dichiara Daniele nelle note di regia, Margherita s'identifica totalmente con Marta, condividendone la vocazione e il sacrificio all'Arte, con una interpretazione al servizio della narrazione introducendo inizialmente la figura della Abba per poi lasciarle spazio e visibilità.

Per chi non è riuscito a vedere il film in sala durante gli eventi organizzati appositamente a cui hanno partecipato gli autori, il consiglio è di recuperarlo sulle piattaforme di streaming che lo ospiteranno nei prossimi mesi per apprezzare questa figura di artista e di donna tuttora moderna e attuale.

Tonino Mannella

I soliti sospetti (The Usual Suspects, 1995)



Antonio Falcone

Due anni dopo *Public Access*, 1993, suo esordio nei lungometraggi e vincitore del *Premio Speciale della Giuria al Sundance Film Festival* e del *Premio Critics Awards al Festival du cinéma américain de Deauville*, Bryan Singer andò a confermare le doti di regista geniale ed eclettico con *I soliti sospetti*, rivitalizzando ed adeguando agli anni '90 il genere *noir*, innestandovi i toni propri del *thriller* e del film d'azione, con il contorno di una sottile ironia. L'ottima sceneggiatura di Christopher McQuarrie delinea una trama certo suggestiva ma alquanto intricata, un mosaico le cui tessere sono costituite da differenti piani temporali ma anche da diverse visioni della verità ad essi inerenti, considerando che nel loro intersecarsi vanno di volta in volta ad aggiungere qualche particolare inedito, ma anche a capovolgere o negare quanto in precedenza assunto, mentre dialoghi e colpi di scena si succedono alternando condensazione e diluizione. L'incipit è dato, con piglio cronachistico, dalla didascalia "la scorsa notte", quando a San Pedro, California, a bordo di una nave, il cui equipaggio era stato fatto fuori, un certo Dean Keaton (Gabriel Byrne) veniva freddato da un misterioso individuo, il quale subito dopo appiccava il fuoco, provocando da lì a poco l'esplosione dell'imbarcazione. Si salvavano un ungherese, ricoverato in ospedale con ustioni in buona parte del corpo, che, terrorizzato, ora urla il nome di tale Keyser Söze, indicandolo come responsabile dell'accaduto, e Roger Verbal Kint (Kevin Spacey), menomato da una paralisi cerebrale infantile, praticamente inoffensivo, loquacità a parte, cui deve il soprannome. Quest'ultimo, messo sotto torchio dall'agente doganale Dave Kujan (Chazz Palminteri), inizia una narrazione a ritroso, andando indietro con la memoria a sei settimane prima, quando a New York si trovò coinvolto in un confronto all'americana con altre quattro persone, il sopra citato Keaton, ex poliziotto corrotto, l'esperto in rapine Michael McManus (Stephen Baldwin), il suo socio Fred Fenster (Benicio del Toro), lo specialista in esplosivi Todd Hockney (Kevin Pollak)... *The Usual Suspects*, titolo che richiama quello omonimo di una

rubrica all'interno della rivista statunitense *Spy* e riprende al contempo una delle battute più celebri del cult *Casablanca* ("Arrestate i soliti sospetti", la pronunciava Claude Rains nei panni dell'ispettore Renault, due volte, la seconda per salvare l'ormai amico Rick Blaine, Humphrey Bogart), si rivela a tutt'oggi una realizzazione narrativamente intrigante, grazie al brillante lavoro di scrittura, così come visivamente affascinante, in virtù della tecnica registica profusa da Singer nel darvi visualizzazione, un ragionato agitarsi tra primi piani frontali, visioni in soggettiva, scene d'azione felicemente congegnate, nel susseguirsi inoltre di angolazioni particolari di ripresa nonché di inquadrature inerenti a dettagli tanto

decisivi quanto fuorvianti nel cercare di sbrogliare l'ingarbugliata matassa. Da non sottovalutare, ovviamente, le pregevoli interpretazioni attoriali dell'intero cast, anche se personalmente a restarmi impresse sono state quelle rese da Gabriel Byrne nei panni di Keaton, i cui tormenti e arrovellamenti interiori sono evidenti già dallo sguardo, e, soprattutto, da un superlativo Kevin Spacey che offre con naturalezza al personaggio di *Verbal* una sottesa malia, sinistra ed enigmatica. Degna di nota anche la caratterizzazione delineata da Chazz Palminteri, il cui agente Kujan rappresenta l'elemento razionale, colui che si prodiga nel ricercare un qualche elemento che possa conferire una solida plausibilità a quanto viene raccontato da *Verbal*, sia nei propri riguardi sia nei confronti degli spettatori, che divengono così "complici" nella narrazione. Infatti, almeno a mio parere, la valenza propria di *The Usual Suspects* si gioca, più che su di una concreta forza empatica inerente alla struttura drammaturgica nel suo complesso, proprio nell'ambito della curiosità che si insinua progressivamente nel pubblico, portato ad interrogarsi se quanto è dato vedere, e ascoltare, possa ritenersi veritiero o meno. I rimandi cinefili sono numerosi, a partire da quelli, per stessa ammissione dell'autore, inerenti a *La fiamma del peccato - Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) e *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941). Finale particolarmente riuscito, anche se forse non così sorprendente per i più scafati, quando il personaggio di Keyser Söze, per quanto non si giunga propriamente alla sua personificazione, si eleverà ad una dimensione di reale e mefistofelica presenza, perché "la beffa più grande che il diavolo abbia mai fatto è stato convincere il mondo che lui non esiste", conferendo così al film un sottile ma pregnante tono esistenziale sul persistere del Male a circuire l'ordinarietà quotidiana. Viene inoltre rimarcato quanto possano essere falsati i piani tra verità e menzogna, se non addirittura sovrapponibili, nel gioco a rimpiattino tra la realtà dell'immaginazione e l'immaginazione della realtà. *The Usual Suspects* conseguì due premi Oscar, per la *Miglior Sceneggiatura Originale*, Christopher McQuarrie, e quello per il *Miglior Attore non Protagonista*, Kevin Spacey.

Antonio Falcone



The Penguin, la miniserie televisiva



Leonardo Capuzzi

The Penguin è una miniserie televisiva del 2024 prodotta da HBO basata sul personaggio di Oswald Cobblepot creato da Bob Finger e Bob Kane nel 1939. Uno dei nemici più famosi del crociato mascherato ha avuto tanti interpreti che lo hanno incarnato, a partire da Burgess Meredith negli anni 60, in una versione molto camp e virante sul comico. Più di trent'anni dopo Danny Devito ne ha rivestito i panni, donando al pubblico una versione dark e allo stesso tempo ripugnante creata da Tim Burton, maestro nel realizzare personaggi freak e folli. Dopo il regista di *Batman*, Matt Reeves, che ha all'attivo quattro film di grande successo, con il suo quinto progetto ovvero *The Batman* uscito due anni fa ha creato una versione molto più realistica. In linea con la sua concezione dell'universo e del personaggio ad esso legato e dalle connotazioni gangster. Uno dei tanti rimandi / omaggi che la serie contiene è rivolto ai *Soprano*, altro prodotto televisivo di fine anni 90 / inizio 2000 che ha cambiato il modo di concepire le serie tv insieme a *Twin Peaks* di David Lynch. *The Penguin* rappresenta un ponte narrativo tra il primo capitolo e il suo sequel in arrivo tra ben due anni. Il serial inizia una settimana dopo gli eventi del primo film diretto da Matt Reeves e mostra la lenta e graduale scalata al potere di Oswald "Oz" Cobblepot.

L'idea di produrre questo serial venne in mente a Matt Reeves durante la post - produzione del suo *The Batman*. Il film ebbe una gestazione difficile per via della pandemia da COVID-19. Ciononostante le riprese vennero concluse nei tempi previsti. Colin Farrell, interprete del personaggio si sottopose ad estenuanti sessioni di trucco e per l'attore non fu facile perché doveva presentarsi sul set ogni giorno alle 3 del mattino. La produzione del sequel comincerà nei primi mesi del 2025.

La serie ha subito dei rallentamenti a causa del doppio sciopero di attori e sceneggiatori che ha paralizzato Hollywood per circa 6 -7 mesi nel corso del 2023. Infatti il progetto era iniziato a marzo e avrebbe dovuto terminare a luglio. Fortunatamente, subito dopo questo evento Colin Farrell e tutti gli altri attori hanno terminato di girare in poco tempo. Da agosto 2023 a febbraio di quest'anno, rispettando la data di uscita, ossia il 20 settembre come originariamente annunciato. I luoghi utilizzati come set basandosi sulla storia editoriale e filmica sono Detroit e New York City.

Lo stile fotografico, si ispira ai film gangster anni 30 come *Scarface* e ai film *Il Padrino Parte I* e *Il Padrino Parte II* degli anni 70. La gamma cromatica del serial ideato da Matt Reeves e Lauren LeFranc varia dal giallo ocra, al blu chiaro, al grigio e al blu scuro. Nonostante derivi dal mondo fumettistico creato da Bob Kane, alcune inquadrature sembrano tavole dei

fumetti più famosi come *Joker* di Azzarello e Bermejo o *The Killing Joke* di Alan Moore e Brian Bolland come stile di disegno.

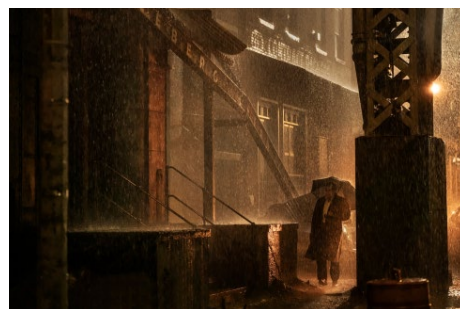
Matt Reeves, ideatore del film capostipite, non è tornato in cabina di regia perché voleva concentrarsi completamente sullo sviluppo e creazione di *The Batman Parte II*. Ciononostante si è avvalso di collaboratori fidati, tutti quanti sotto la direzione della creatrice Lauren LeFranc. Benché il serial sia stato diretto da quattro registi diversi, la linearità di ciò che viene raccontato fa pensare sia stato portato avanti da uno solo. La sceneggiatura e la regia vanno di pari passo, e quando una delle due si interrompe, la seconda ne prende il posto risultando complementare. L'ambito tecnico neanche a dirlo è superlativo e assume un'identità multiforme. Riflessivo e pacato nelle sequenze in interni dove i personaggi dialogano, e si adatta perfettamente alle location. Frenetico e rapido nelle sequenze violente oppure in luoghi opprimenti come il manicomio criminale sito nella città protagonista.

Le musiche di questa miniserie sono compo-



ste da Mick Giacchino, figlio di Michael Giacchino. Autore di colonne sonore di incredibile successo come quella del dittico de *Gli Incredibili* e *Ratatouille* di casa Pixar. Diretti tutti e tre da Brad Bird. Nel 2020 ha scritto la soundtrack di *The Batman* diretto da Matt Reeves. Il figlio del compositore rielabora il requiem e il tema principale del film, adattandoli agli stili nichilista e drammatico della serie.

La sceneggiatura è ispirata a serial televisivi di grande successo come *I Soprano*. E' asciutta, senza fronzoli e nella quale non sono presenti buchi, anche grazie a revisioni successive alla



prima assoluta, così da poterne cogliere le finanze e la grandiosità. Il tono del serial è coerente con la storia narrata dai personaggi. Se è necessario mostrare un dito amputato, non si lascia spazio all'immaginazione.

Mentre in *The Batman* il protagonista osserva le varie situazioni narrate dal suo punto di vista, dall'alto appoggiato su un gargoyle, in *The Penguin* la narrazione si svolge in modo speculare e mostra come *Il Pinguino* opera nel sottobosco criminale di Gotham City.

Ad ogni nuova puntata la caratterizzazione dei personaggi subisce un mutamento sempre maggiore, facendo mantenere allo spettatore un'attenzione sempre costante, per via dell'ottima stesura della sceneggiatura. Il personaggio della madre di Oz interpretata magistralmente da Deirdre O'Connell, diventa fondamentale per la disgregazione morale del protagonista. La storia trascina lo spettatore in un mondo sporco e marcio. I personaggi meglio costruiti della serie sono Oz (Il Pinguino) Sofia Falcone, Francis Cobb (la già citata madre del protagonista) e Victor interpretato da Rhenzy Feliz.

Il pensiero cardine che dovrebbe venire in mente a chiunque guardi questo serial è come la criminalità voglia mostrarsi come il paese dei balocchi, circondata dal lusso quando in realtà è un biglietto di sola andata per l'entrata in un mondo simile ad un cancro che consuma fino ad uccidere, dal quale non si esce. I quattro personaggi già citati sono quelli più sfaccettati, a livello psicologico. Questo perché hanno una forte motivazione nelle loro azioni. Per via del loro passato sin dall'inizio risultano tutti loro affascinanti. Uno dei tanti punti di forza del serial è quello di non aver trascurato i personaggi di contorno, che risultano credibili e non bidimensionali.

Gli attori, in particolare Colin Farrell e Christine Milioti, sono perfettamente calati nei loro ruoli in una recitazione naturale. Non ci resta che scoprire come proseguirà la storia in *The Batman Parte II* in uscita nel 2026 diretto sempre da Matt Reeves.

Leonardo Capuzzi

State buoni se potete (1983) di Luigi Magni

“Pippo buono” il giullare di Dio



Demetrio Nunnari

Roma; metà del Cinquecento. È notte, e non c'è nessuno in chiesa. Cirifischio (Roberto Farris) agguanta una pisside e lesto fugge via. Ma non passa inosservato, e - coi gendarmi alle calcagna - ripara dal magnano. Mastro

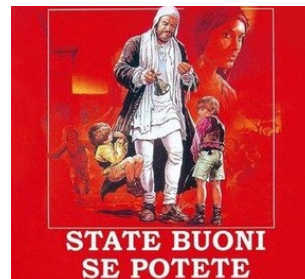
Iacomo (Renzo Montagnani), però, lo rimanda a una cappella sconosciuta lì di fronte, a chiedere asilo a un tal Filippo Neri (Johnny Dorelli). È qui la “Confraternita della Trinità e dei pellegrini”, ristorante degli infermi e dei fedeli che, da ogni dove, giungono nella Capitale. Si sta insieme, si prega, e con Spiridione il menestrello (Angelo Branduardi) si suona e si canta, così da far contento anche Gesù. Si chiama “oratorio”, ed è una trovata di Filippo. Un sera, al giro della questua, il pastore vien picchiato dalle guardie del Cardinal Carafa. Giorni dopo, volendo vendicarsi d'un suo paggio, Cirifischio scopre in quegli una fanciulla, Leonetta, acconciata da maschietto. Svelata la trama, Filippo salva l'uno dalle ire e l'altra dalle laide voglie del prelado. E sboccia fra i ragazzi un tenero amore. Poco dopo, affidata Leonetta alle cure dei gesuiti, con perfidia mastro Iacomo spinge Cirifischio a portarla via con sé: morte certa spetta infatti a chi profana un luogo sacro. Ma le mire del satanasso vanno in fumo, che il rettore del convento, Ignazio di Loyola (Philippe Leroy), concede loro grazia e libertà. Scorre il tempo, e gli adolescenti d'una volta son adesso due giovani floridi e belli. Il giorno del fidanzamento è festa in pompa magna, e i commensali all'umile desco di Filippo sono esimi; Teresa d'Avila e Giovanni della Croce, Francesco Saverio, Federico Borromeo e ancora Ignazio di Loyola. Manca solo Cirifischio: nelle vesti di vecchia megera, il male gli tende un nuovo agguato e lo conduce dal Cardinal Carafa. Un'ingiuria, un alterco, un pugnale e il porporato è a terra esanime. Cirifischio deve darsi alla macchia. Passano gli anni, e mentre Leonetta prende i voti, don Filippo seguita a occuparsi dei suoi discoli. Cresce la sua fama e, sebbene lui lo neghi, adesso è anche veggente: Ignazio di Loyola sarà santo, assieme agli altri convitati di quell'infausto dì. Frattanto, trafelato da bella etiope (Iris Peynado), il maligno seduce un discepolo devoto di Filippo facendolo cadere in un sonno senza fine. Ma, in camera ardente, il ragazzo si ridesta pochi istanti per chiedere al buon prete il suo perdono. Stufo d'una vita raminga, Cirifischio - il brigante più temuto di Roma - vuol pentirsi e tornare in libertà. Un suo sgherro chiama don Filippo a tarda notte alle rovine di Santa Maria della Colonna. Il religioso ci si reca assieme a un frate vagabondo che cerca compagnia. Ma è un tranello. Il fraticello è Papa Sisto V (Mario Adorf), l'intransigente. Condotto

alle carceri, Cirifischio non teme di morire. In fondo, la sua vita è stata intensa. Ha viaggiato per il mondo, visto mari e monti, attraversato continenti, mai pago di ricchezze e di donne al suo comando. Ma l'intera sua esistenza è solo inganno. Da quando era un imberbe, il Demonio ha preso a tormentarlo, perché era il più buono, e dunque il suo peggior nemico. A nulla serviranno le preghiere di Filippo e Leonetta, accorsi in suo conforto. La forza lo attende. Papa Sisto vuol fare di Filippo un cardinale, ma quegli si sveste dei ricchi paramenti e la mantella, e resta in calzamaglia mentre la sua cricca di mocciosi strepita di giubilo. È quello il Paradiso. *State buoni se potete*, di Luigi Magni, va gustato con lentezza, poiché in esso ogni dettaglio è denso di significato. Il cast, in primo luogo. Quando esce, nell'83, è il boom della commedia sexy all'italiana, e Renzo Montagnani - per gravi motivi famigliari - lavora senza posa in decine di filmini scollacciati ricevendo il suo riscatto nei panni del “Necchi”, in *Amici miei II* di Monicelli ('82). La chiave è ancora ironica, ma con una qual mestizia che pare adesso sublimarsi nella tempra di mastro Iacomo. Col suo buffo ghigno luciferino, difatti, mentre in strada Cirifischio ai

piaceri del corpo, il buon diavolo ridesta più d'uno dei nostri sopiti ricordi di adolescenti. C'è anche Philippe Leroy, la cui filmografia - più o meno fortunata - è impressionante, ma che per l'immaginario collettivo è ormai “Yanez”, della serie televisiva *Sandokan* ('76) di Sergio Sollima. In maniera a dir poco magistrale, e finanche divertita, l'attore dipinge la figura dell'arcigno gesuita Ignazio di Loyola. E poi Johnny Dorelli (Carlo Guidi), in quel momento showman poliedrico come pochi, che glissa agilmente dalle facezie del suo *Dorellik* all'intimismo de *L'immensità* al dramma de *Il mostro* (*Diari di Cineclub* n. 121). Dorelli esibisce nel film di Magni una levità stilistica, un'ironia sottile che tratteggiano in maniera commovente l'indole complessa di “Pippo buono”, il giullare di Dio. Da bravo toscano, don Filippo Neri l'è un bischero impenitente, uno sciamannato, nel suo porsi sempre fuori dalla dottrina, che smorza - a suo dire - la fiamma della fede. Così, intanto che Francesco Saverio evangelizza le Indie orientali, la Cina e il Giappone, Filippo non ha l'agio di leggere gli *Esercizi spirituali* del colto Ignazio di Loyola, che pure ammira. In bonomia, assolve al suo mandato con un disegno quasi sedizioso. Coi gesuiti la parola di Dio giunge ai quattro angoli del globo; con lui, invece, appena fuori Roma, fra ladroni e prostitute. Da qui bisogna cominciare. In un'era che ha un ribrezzo viscerale del peccato, Filippo accoglie in oratorio i promiscui monelli borgatari, che tanto è Iddio ad aver creato Adamo ed Eva.

“State buoni, se potete” si raccomanda loro, tacitando l'impotenza del pastore davanti al libero arbitrio dell'uomo, mentre là fuori la Chiesa castiga la debolezza dello spirito col martirio della carne. Quello stesso monito segna poi l'inizio di una nuova pedagogia, non più dispotica e manesca, ma duttile, mansueta e a misura del discente. I volti “pasoliniani” di quei bimbi, così poco telegenici ma intensi ed espressivi, raccontano ciascuno la sua storia di degrado e di violenza, e dicono d'un bisogno ardente di bellezza e verità. A ciò provvede l'arte. “Chi canta prega due volte”, si è soliti dire oggigiorno col senno di poi. Ma, nei secoli, non sempre la musica è stata bene accettata dinanzi ad un altare, rea - con le sue malie - di distrarre i fedeli dalla preghiera. Si pensa dapprima a uno stile polifonico, ma non troppo sinuoso e marcatamente omoritmico. Poi,

si scade invece nell'abominio dei castrati. La donna è impura, e non può lodare Dio col suo canto. Infine, tocca agli strumenti, alcuni dei quali paiono avere una voce “stregonesca”. Eppure, vediamo nel film di Magni un coro di maschietti e femminucce prodursi in un tripudio di gioia contagiosa, al suono dei tamburelli e di un chitarro-



ne. Ciò, grazie all'immensa generosità di Angelo Branduardi, che senza cedere alla lusinga di mostrarsi attore, sfoggia quelle doti di musicista al cubo che, ad oggi, gli han permesso di firmare una delle pagine storiche della canzone colta. E sempre, pensando al titolo del film, si prende a fischiettare *Vanità di vanità*. Infine, la narrazione stessa, autentica sequela di incanti. Santo dal 1622 grazie a Gregorio XV, don Filippo Neri [1515-95] ha vita lunga, ed opera come ministro del culto dalla prima metà del Cinquecento, a mezzo secolo dall'impresa di Colombo. Perciò, la quotidianità ch'è svilita da una morale austera, si accende pure della sorpresa per le meraviglie che vengono da terre lontane. Dove un tempo sulle mappe era il sinistro *hic sunt leones*, l'uomo estende adesso il suo sguardo aquilino. Ecco dunque lo stupore per una portata di patate, o per un tacchino, animale “esotico” importato dal Brasile misterioso. Non ultima, la bella etiope dalle grazie flessuose e la pelle olivastra: davanti a lei, l'europeo vede crollare il suo egocentrismo. Non è più il solo uomo sulla Terra, e Dio non può averlo creato a Sua immagine e somiglianza. O, forse, esistono chissà quanti altri dei. È opinione diffusa che il cinema sia la storia che non è sui libri. E in *State buoni se potete* uno stuolo di attori di prima grandezza ci dice di un'epoca oscura, dei prodigi della vita di un santo e le pene d'un amore infelice con una devozione che di rado è fra le pagine dei tomi.

Demetrio Nunnari

Abbiamo ricevuto

Marco Bellocchio. Il pubblico e il privato

A cura di Roberto Lasagna
Edizioni Il Foglio Letterario

La modernità e il linguaggio di Marco Bellocchio in un libro completo e appassionante che affronta le molteplici fasi del percorso artistico di uno dei grandi maestri del cinema non solo in Italia.

Da *I pugni in tasca* sino alle più recenti affermazioni, una panoramica approfondita che offre nuove chiavi di lettura soffermandosi sulle vette stilistiche e sui film scomodi, sulle opere più apprezzate e sui titoli più incompresi, ricomponendo gli elementi di una visione che scandaglia il pubblico e il privato, l'impegno politico e lo sguardo interiore.

Testi di Roberto Lasagna, Mario Molinari, Francesco Cianciarelli, Lapo Gresleri, Fabio Zanello, Riccardo Caccia, Fabio Cassano, Alessandro Amato, Benedetta Pallavidino, Luca Sottimano, Davide Magnisi, Saverio Zumbo, Emanuele Rauco, Anton Giulio Mancino, Rosario Gallone, Giuseppe Gangi.

Nel corso della sua lunga carriera Marco Bellocchio ha saputo trovare uno stile, un linguaggio adeguati ai contenuti sempre attuali, sempre contro le istituzioni, in tutte le loro ramificazioni possibili (prigioni, manicomi, case di riposo, uffici statali, caserme ecc.), come un anarchico in lotta contro lo Stato e la sua violenza antiproletaria prima, oggi forse anti-giovanile, ma sempre palesemente anti-immigrazione). Un regista diverso, con una visione chiarissima del proprio lavoro, che ormai conosce alla perfezione, e che fa oggi un cinema che va sempre in direzione ostinata e contraria (proprio come certi cantautori di un tempo, ma ancora/sempre up to date), un uomo di spettacolo che non assume più posizioni ideologiche nette, immobili, incontestabili perché convinte di possedere la verità in esclusiva.

Un regista che ha potuto talvolta far scambiare i suoi film per dei film a tesi, ma che, in fondo, oggi firma opere che sono la stessa cosa di quelle girate e montate un tempo, solo che attualmente esse si esprimono in forme più complesse, più riflessive, meno aprioristiche, forse meno "rivoluzionarie", ma più disponibili alla discussione (perciò più umane?).

Roberto Lasagna è saggista, psicologo e critico cinematografico.

Tra le sue pubblicazioni: "Martin Scorsese" (Gremese, 1998), "Walt Disney e il cinema"

A CURA DI
ROBERTO LASAGNA

MARCO BELLOCCHIO IL PUBBLICO E IL PRIVATO


LA CINETECA
DI CAINO

(Falsopiano, 2001), "Il mondo di Kubrick. Cinema, estetica, filosofia" (Mimesis, 2014), "Nanni Moretti. Il cinema come cura" (Mimesis, 2021), "Steven Spielberg. Tutto il grande cinema" (Weirdbook, 2022), "Ken Loach. Il cinema come lotta e testimonianza" (Falsopiano, 2024), "Pietro Germi. Un maledetto imbroglio" (Profondo rosso, 2014), "La paura mangia l'anima. Guida al benessere psicologico" (Sensoin-

verso Edizioni, 2014).

È direttore artistico, con Giorgio Simonelli, del Festival Adelio Ferrero Cinema e Critica.

Marco Bellocchio. *Il pubblico e il privato*

A cura di Roberto Lasagna

Edizioni Il Foglio Letterario

2024, 300 pp. Euro 16

Brossura

EAN 9791256860197

Festival

XVI edizione del Roma Film Corto, all'insegna della continuità



Roberto Petrocchi

Al giro di boa dei primi quindici anni di vita, ho lasciato la direzione artistica del Festival - gli attuali impegni non mi permettevano di continuare ad assolvere il compito nei tempi e le modalità necessari - con l'auspicio che il passaggio di consegne fosse nel segno della continuità. A conclusione della XVI edizione dell'Evento - svoltosi dal 5 al 7 dicembre, come di consuetudine presso la Casa del Cinema - posso dire che la nuova direzione artistica curata da Adriano Squillante e Enzo Bossio ha onorato il mio auspicio: per la qualità della selezione, l'attenzione verso il mondo della scuola e la formazione, l'incentivazione del talento con la primaria finalità di uno spazio d'incontro-confronto dedicato al cinema indipendente, in Italia e all'estero; significativo, in tale direzione, il gemellaggio con il Festival del Cinema di Alicante - qualificata rassegna del cinema spagnolo, e tra i più importanti Festival delle province galiziane - che mira a gettare le basi di una collaborazione produttiva e distributiva tra Italia e la penisola iberica.

Le oltre 3.800 opere iscritte, provenienti da 110 paesi, hanno offerto un'esautiva panoramica sulla straordinaria ricchezza di contenuti ed estetiche del 'racconto breve', giacché la definizione di cortometraggio rischia di essere limitativa se si considera la qualità filmica, narrativa e drammaturgica di gran parte dei film oggi prodotti.

Successo del cinema spagnolo e francese, ai quali sono andati rispettivamente il Colosseo D'Oro per il Miglior Cortometraggio al film *Primacy*; il Premio Miglior Opera per la sezione Orizzonte Spagna a *Night show*; il Premio per la Migliore Interprete Femminile a Cristina Mediero, protagonista del film; il Premio per la Migliore Sceneggiatura a *Straight on 'til*

Morning, premiato anche per il Miglior Montaggio.

Degno di nota il consenso di critica ottenuto del (nuovo) cinema italiano. Pluripremiato *Rasti* di Paolo Bonfadini e Davide Morando, a cui è andato il prestigioso Premio Ettore Scolta; il Premio del Pubblico, quello per la Miglior Interpretazione Maschile, a Lino Guanciale; Al film *Assunta* di Luana Rondinelli, interpretato da un'intensa Donatella Finocchiaro, è andato, invece, il Premio Migliore Cortometraggio, per la sezione Orizzonte Italia; il Premio per la Miglior Fotografia è andato al film *Destino*; il Premio Miglior Opera, per la sezione Ambiente, Natura, Animali, è andato, infine, al film *Wasted* del talentuoso Tobia Passigato.

Altri, importanti, riconoscimenti sono andati al film brasiliano *The name of life*, per la sezione Documentari/docufilm, e a quello iraniano *The steak*, per la sezione Cinema Solidale.

Nella mia nuova veste di presidente del Festi-



mostrato di sposare con trasporto il Progetto a cui ho dato vita quindi anni or sono - non posso che rallegrarmi della grande partecipazione di pubblico, che ha confermato la centralità di un evento di divulgazione culturale, oltre che cinematografica, quale si propone di rappresentare il *Roma Film Corto* sin dalla sua istituzione. In tal senso tra i diversi eventi proposti, mi piace segnalare la presentazione del docufilm realizzato dal giornalista Sandro Sassoli, in occasione del centenario della nascita della radio, con la partecipazione del nipote del grande scienziato, Guglielmo Giovannelli Marconi e quella del direttore generale vicario dell'Università telematica "Marconi", Marco Belli.

Roberto Petrocchi

www.romafilmcorto.it

Diari di Cineclub, media partner



Colosseo d'oro. Miglior Cortometraggio: "Primacy" (2023 Spagna) di Jos Man



Miglior Opera per la sezione Orizzonte Spagna "Night show" (2023) di Cristina Mediero. Migliore Interprete Femminile a Cristina Mediero



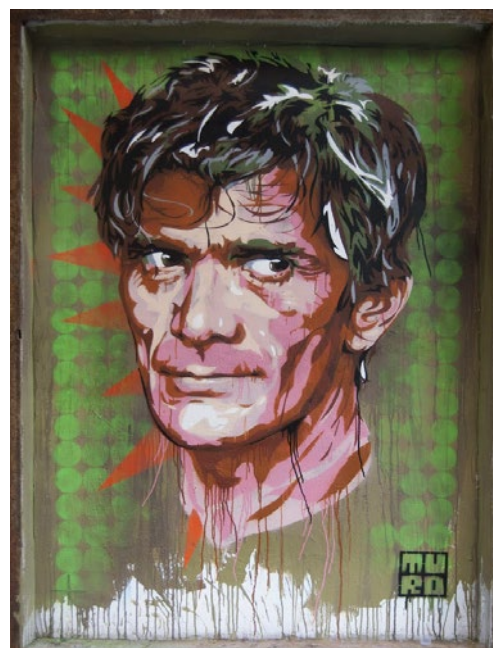
"Rasti" (2024), di Paolo Bonfadini, Davide Morando, un'insolita avventura notturna, diventando in realtà la ricerca di un modo segreto e "magico" per comunicare senza usare le parole



Premio Cinema Italiano: "Assunta" (2023) di Luana Rondinelli. Il delicato tema dell'affidamento familiare e della violenza domestica

Street Art: i faccioni dell'Impero

Mario Monicelli, Anna Magnani, Franco e Sergio Citti, Pier Paolo Pasolini, le quattro opere rappresentate al Cinema Impero Roma Torpignattara



Nel 2014, a Roma, grazie all'iniziativa del Cantiere Impero (laboratorio di progettazione partecipata promosso dal Comitato di Quartiere di Torpignattara e dell'Associazione per l'Ecomuseo Casilino) furono realizzate quattro opere di street art nelle nicchie che un tempo ospitavano le locandine dei film proiettati nel Cinema Impero. L'autore delle opere è David "Diavù" Vecchiato uno dei massimi esponenti della street art romana che decise così di prestare gratuitamente la sua opera per sostenere il progetto di rigenerazione dello spazio.

Attraverso un sondaggio pubblico fra i promotori e poi con la popolazione dell'intorno del Cinema, furono scelti i 4 soggetti da ritrarre: Anna Magnani, Mario Monicelli, Franco e Sergio Citti, Pier Paolo Pasolini. Tutti e quattro gli artisti avevano un legame diretto con il quartiere ed erano ricordati dagli anziani come frequentatori di Torpignattara.

Franco e Sergio Citti erano proprio della zona (nati e cresciuti alla Marranella). Anna Magnani quando fu impegnata nella realizzazione di *Roma Città Aperta* e *Mamma Roma* veniva spesso nel quartiere a mangiare nelle tante osterie di zona. Mario Monicelli girò nel quartiere (presso il monumento del Cannone) la scena finale del suo film *Un borghese piccolo piccolo*, ma in tanti lo ricordano anche quando veniva a fare le interviste ai manovali e operai della zona per comprendere la vita e la storia dei tanti immigrati dal sud Italia che vi risiedevano. Infine Pier Paolo Pasolini che oltre a girare scene di alcuni suoi film (*Accattone*, *Mamma Roma*) era di casa nel quartiere che frequentava abitualmente.

I cittadini parteciparono anche alla scelta della posizione dei diversi dipinti e furono spettatori attenti di tutto il processo, dando consigli e raccontando storie legate ai personaggi ritratti.

Cinema Impero, Via Acqua Bullicante 121, Roma Quartiere: La Marranella / Torpignattara
Ecomuseo Casilino ad Duas Lauros - Museo di street art di Torpignattara

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'UNITA' - Giovedì 23 marzo 1961

Nuovo pesante attacco del Vaticano al cinema

Dopo il documento dei vescovi. Mons. Galletto non ritiene soddisfacente il progetto governativo sulla censura -12 mesi di offensiva clericale contro lo spettacolo



Mino Argentieri

Dopo il pronunciamento della Conferenza episcopale, l'autorità ecclesiastica, a brevissima distanza di tempo, è ritornata pesantemente sul tema della censura. Questa bolla è spettata a monsignor Albino Galletto, segretario della Pontificia Commissione per la cinematografia, la radio e la TV, appoggiare le richieste dei vescovi, in un articolo *Lo Stato e la vigilanza sul cinema*, che apparirà nel prossimo numero della - Rivista Diocesana di Roma -. L'eminente prelado non si perde dietro a problemi di ordine generale: senza molte reticenze, egli affronta l'aspetto politico della questione e, entrando nel merito, polemizza con gli stessi rappresentanti del partito democristiano. Riferendosi alle proposte governative e al disegno di legge presentato dall'on. Simonacci alla Camera dei deputati, monsignor Galletto lamenta: - In entrambi i progetti ci si preoccupa più della difesa dei diritti dei produttori, registi ecc., che dei diritti della pubblica moralità. E ricorda ai legislatori e agli uomini di governo cattolici che essi non possono eludere il dovere di richiamarsi agli insegnamenti della Chiesa.

Naturalmente, mons. Galletto si dichiara contrario all'abolizione della censura statale e non risparmia strali ai - laico-comunisti -, cui rimprovera (niente meno) di muoversi al di fuori del dettato costituzionale. Su quattro punti comunque, si sofferma il segretario della Pontificia Commissione. Eccoli in sintesi: 1) La nuova legge di censura deve tenere conto delle direttive emanate dal Vaticano in materia di controllo sull'attività cinematografica e teatrale; 2) I democristiani devono evitare qualsiasi soluzione di compromesso con "i sovvertitori di ogni civile convivenza"; 3) Le nuove norme di censura devono essere redatte avendo presenti, in modo particolare, le

"esigenze di tutela della gioventù"; 4) Il nuovo assetto censorio deve essere efficiente e operante.

Queste indicazioni sono abbastanza eloquenti. Da circa un anno, e precisamente dal giorno in cui è esploso il caso della Dolce vita, è in corso, da parte del clero, un'offensiva intesa a premere sul Parlamento e sugli organi pubblici affinché si restringano i già angusti margini di libertà concessi al cinema e allo spettacolo in genere. Questa offerta ha avuto diverse tappe e varie fasi di sviluppo, l'ultima delle quali coincide con due avvenimenti degni di attenzione: la campagna di stampa, condotta con accanimento dalla rivista dei gesuiti, *La civiltà cattolica*, in favore di un intervento massiccio e aggressivo ai danni del mondo artistico; e l'ultimatum della Conferenza episcopale.

Dagli attacchi, costanti e puntuali, dell'Osservatore romano, e dall'azione di disturbo, effettuata dai censori governativi e da alcuni esponenti della magistratura evidentemente ispirati, s'è giunti alla mobilitazione di tutte le forze raccolte attorno alla chiesa, per imporre un gravissimo ricatto.

In breve i fatti hanno purtroppo confermato quanto avevamo intuito, sin dalle prime avvisaglie di una manovra, che ha come fine quello di aggravare, in sede legislativa, una situazione di per se soffocante. Indubbiamente, se l'autorità ecclesiastica ha deciso di scendere in campo, sfoderando il tradizionale strumento dell'intimidazione, è segno che le cose stanno precipitando; tuttavia, se si è reso necessario scomodare il prestigio di una Conferenza episcopale, vuol dire che nello stesso settore cattolico esistono, almeno sul problema specifico della censura, perplessità, esitazioni, titubanze

tali da esigere un vero e proprio richiamo alla disciplina.

Questi dubbi non ci sorprendono, visto che gli orientamenti del clero non solo non si basano su un solido fondamento dottrinario ma entrano in contraddizione con l'operato dei cattolici stessi in alcuni paesi d'Europa e d'America. Basterà rammentare ciò che avvenne nel Belgio, in Argentina; paesi nei quali lo Stato non esercita alcuna funzione censoria; per non parlare poi dell'atteggiamento assunto recentemente dal presidente Kennedy contro questo intervento statale diretto a limitare la libertà d'espressione. Gli esempi da noi indicati, però, non rappresentano per il Vaticano un punto di riferimento valido essendo troppo occupati vescovi e cardinali a vagheggiare

un regime di tipo franchista. È pertanto inevitabile che a maggior ragione, dopo il documento episcopale, cada nel ruolo quell'ipocrito accorgimento, in virtù del quale taluni democristiani, invocando una censura governativa, promettono di circoscrivere le misure di vigilanza statale esclusivamente agli episodi di offesa al buon costume.

Sulla scorta degli imperativi posti, con brutale franchezza, dalla Conferenza episcopale, sono, al contrario, autorizzati a pensare che attraverso una generica definizione si voglia vendere a dismisura la casistica censoria gettando le basi per una politica di rigorosa irreggimentazione del cinema, del teatro e della TV. Politica contro la quale, peraltro, si sono già vivamente pronunciate la gran parte dell'opinione pubblica e la schiacciante maggioranza degli italiani.

Mino Argentieri



La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'UNITA' - Sabato 10 luglio 1954

Modelli di Stagione. Filologia e cruciverba



Umberto Barbaro

Il più alto prodotto della poesia epica russa, *Il cantare della gesta di Igor*, che aveva avuto sino ad ora solo un'imperfetta, vecchia traduzione italiana, per opera di Domenico Ciampoli (*Poesia russa*, Lancia, Carabba s. a.), ed una recente edizione critica del testo, curata dal professor Leone Pacini Savoj, per i suoi allievi della Scuola di lingue orientali di Napoli (*Detto della campagna di*

Igor. Napoli, 1946), compare oggi nella Nuova Collana di poeti tradotta col testo a fronte (Einaudi, 1954) a cura del prof. Renato Poggioli, ora alla Harvard University. Tanto il protagonista del poema, Igor (1151-1202), quanto la sua gesta (1183), e gli episodi, e persino i particolari minimi di essa, appartengono alla storia, come risulta da vecchie cronache (*Cronaca Ipaziana*, *Racconto dei lontani tempi*); perfino l'autenticità dell'eclissi, che appare nel poema come un funesto presagio premonitore, è confermata, oltre che dalla menzione di antichi documenti, dai

moderni calcoli astronomici. La gesta cantata nel poemetto è un episodio della lotta dei popoli russi contro le tribù di una popolazione nomade, i polovzi, continuamente minacciati dall'evolva e florida civiltà di Kiev; propriamente è l'azione bellica, capeggiata dal principe Igor e da suo fratello Vsevolod, azione che, dopo un inizio vittorioso, si conclude, il giorno successivo, con la sconfitta, presso il fiume Kaiali, delle schiere russe. Il significato storico e politico del *Cantare* è individuato e definito

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

da Carlo Marx, in una sua lettera all'Engels (del 5 marzo 1855): il poema è un appello ed una esortazione alle popolazioni russe ad unirsi contro la minaccia di quella invasione mongola che, difatti, travolse poi (nel VIII secolo) la civiltà russa di Kiev, che doveva risorgere solo assai più tardi in quella di Mosca, come terza Roma.

È molto notevole che Marx abbia colto e sottolineato anche la qualità artistica del poema, citandone uno dei passi più belli: «Voilà les jolies filles des Gots entonnant leurs chants au bord de la Mer Noire!» (la citazione è fatta da una vecchia traduzione francese). E la bellezza del poema, indipendentemente dal suo valore di documento storico eccezionale, della lingua, dei costumi e della civiltà dell'antica Russia, è confermata dal dato, esterno ma altamente significativo, delle innumerevoli traduzioni che ne sono state fatte immediatamente (dopo la scoperta [1795] e la prima pubblicazione [1800] del testo originale da una trascrizione del XVI secolo): un'opera che vien tradotta da Puskin e da Rainer Maria Rilke da Tuwim e da Soupault!

Il poema non appartiene alla poesia trasmessa di generazione in generazione dalla tradizione orale, celebrante antichissime gesta legendarie, di dei e di eroi; è un'opera scritta da un poeta contemporaneo, e forse anche partecipe dell'azione rievocata. «Un poeta colto e raffinato, conscio del valore del suo poetare secondo le storie del tempo presente» (Poggioli, pag. 89, n. 2) che egli differenzia, con immagini di acceso lirismo, da quello del mitico Bojan. «Bojan, quando voleva comporre un canto a qualcuno, balzava in pensiero, sugli alberi, o sul suolo a guisa di lupo grigio, o sotto le nuvole a guisa di aquila azzurra (P. pag. 89,3). Però, fratelli, Bojan non lanciava dieci falchi su uno stuolo di cigni; posava invece le dita stregate sopra le corde viventi e quelle, da sole, intonavano l'inno di gloria ai principi» (P. pag. 91.5).

Frutto maturo di una civiltà che ancora stupisce colla magnificenza dei suoi monumenti (primo fra tutti, per l'architettura e per gli affreschi, la chiesa di Santa Sofia terminata nel 1049), il *Cantare della gesta di Igor* è un'opera poetica di singolare unità nella sua complessità tematica e formale; una compiuta opera d'arte. Dove l'esaltazione poetica del fasto splendente delle gerarchie dei principi s'alterna all'incantevole leggerezza di tocco di una visione quasi trepida della natura: alberi, fiumi, albe, tramonti, nebbia, sole e foreste popolate di fiere e di uccelli; la terra russa sgarigliante dei colori trionfali dell'oro e del rosso; dove gli accenti drammatici, spezzature fragorose e le sonorità delle pugne sovrumane cedono alla lucida autocoscienza, a volte persino ironica delle ragioni della poesia, e alla mestizia attonita ed affettuosa del compianto delle donne e del lamento di Jarosiavna.

Grande poesia, che non è piccolo merito avere finalmente resa accessibile al lettore italiano. Per intendere il valore e i limiti della traduzione odierna, bisogna anzitutto osservare che il

Poggioli, ad una traduzione letterale, sostanzialmente tesa a rendere il significato del testo originale, ha preferito una versione poetica: che è certamente la via da seguire; naturalmente tutto a rischio e pericolo di chi la intraprenda, in quanto essa dà la misura delle possibilità, del gusto, della capacità e forza espressiva del traduttore. Renato Poggioli non è nuovo a lavori di traduzione poetica: e, ad intendere le sue preferenze, forse non è del tutto inutile ricordare che egli è l'autore di una antologia di poeti russi del novecento (*La violetta notturna*, Lanciano, Carabba, 1933, e presso altri editori in successive edizioni ampliate) dove, accanto ad otto poesie di Alessandro Blok e a sei di Anna Achmatova, figuravano i pochi versetti di una sola poesia di Majakovski. È un dato di gusto che può contribuire a chiarire perché la versione poetica del *Cantare* sia tutta ridondante di sonorità, tutta infiorata di arcaismi, più o meno preziosi, tutta crusciole e coturnata e, si direbbe in una parola: dannunzianeggiante. «Non è la bufera che i falchi ha rapito oltre le vaste pianure» (pagina 97, 16), «perché hai sparto la mia gioia» (pag. 179, 176), «il Kaialy rapinoso» (pag. 127, 72), «Nata non era all'oltraggio del falco o dello sparviero, nè di te, nero corvo, infedele cumano!» (pagina 113, 41) e, naturalmente, i cavalli noti si accontentano nemmeno di essere destrieri o corsieri, ma «palafreni», i corvi sono «gracchi», le farette «turcassi», i leggeri tessuti «zendadi», il lamento è «treno», il dolore è «dogli ricolma», il traino è «una treggia» (dove dubito, tra l'altro, che l'interpretazione del testo sia esatta) e simili. Parole che in versioni sintattiche e strutture *ad hoc* mettono in risalto, come se esse valessero di per sé, ed esaurissero colla loro apparizione, ogni compito poetico o, per lo meno, come se il loro significato avesse meno importanza del loro fulgore di gemme inconsuete. Con grave allontanamento dallo spirito, tutto concreto e immediato, del testo originale. Ancor più dispiacciono parole e costrutti non solo della retorica dannunziana, ma di certi miserabili sviluppi di questa, nella letteratura politica del ventennio fascista: legioni, coorti, centurie, labari *et similia*.

Accanto a queste, la dubbia eleganza di modi più schietti (- ha da venire un gran tuono, ha da cadere una pioggia -), o l'uso, ad esempio, dell'ausiliare *avere* con un verbo intransitivo «il tono ha balzato» pag. 119, 54): e insomma spigliate civetterie e ostentazione di sciattezza, che si riscontrano anche nell'introduzione: «II che non vuol dire che la poesia orale a cui quest'opera insieme si riferisce e si oppone, e che in altra forma gli dovrà sopravvivere...» (pag. 27): dove è chiaro che il comune mortale, che non si veste di zendadi, avrebbe

le al posto di quel gli.

La parte più propriamente scientifica e filologica del lavoro del prof. Poggioli non può essere esaminata qui: il testo riprodotto è quello proposto dal prof. W. J. Jackson, un filologo russo emigrato, che insegna ad Harvard University ed è autore, tra l'altro di uno studio intitolato allegramente: «Il cruciverba del racconto di Igor» (*The puzzle of the Igor, Tale, ecc.*). L'importante pubblicazione dell'Accademia delle scienze dell'U.R.S.S., redatta dalla V.P. (e non V.A. come scrive il Poggioli). Adrianova Peretz è citata solo per il fatto di riprodurre in facsimile l'edizione principe: mentre, oltre a quel facsimile, esso riproduce la copia per Caterina e pubblica otto traduzioni moderne (una delle quali a carattere esplicativo), e saggi, varianti e interpretazioni del testo e note copiosissime (alcune delle quali sembra riecheggino con frequenza nelle note del Poggioli. Imperdonabile poi che il Poggioli non citi nessuno dei 24 importantissimi saggi sul *Cantare*, pubblicati anch'essi dall'Accademia delle scienze dell'U.R.S.S sempre a cura della Adrianova Peretz, saggi linguistici, storici, letterari, artistici che non è possibile ignorare a chi studia anche non da specialista, l'argomento. Il volume è uscito nel 1950 due anni prima della prima edizione di questa traduzione del Poggioli (che è apparsa per la prima volta, nella rivista *Inventario*, anno IV, numeri 3-4). Ma forse al professor Poggioli preme non incappare nelle inchieste maccartiste ed egli perciò gira alla larga



dalle pubblicazioni sovietiche; ed anche da quelle dei Paesi di nuova democrazia: si chiama il massimo poeta della Polonia odierna «Jan Tuwim» invece che «Julian» come di fatto si chiamava.

Se ne sta pago il Poggioli alle ricerche della Harvard University che, come abbiamo letto su di una rivista debita di fede (*Lo spettatore italiano*, aprile 1954) organizzò, due anni fa, «un'esposizione dedicata alla *Igor Tale*» dove «furono esposti i vari testi, gli studi, i commenti, le numerose traduzioni, le edizioni illustrate antiche e moderne, e inoltre una serie di cravatte caratteristiche, fabbricate da una nota ditta di Nuova York, sotto l'etichetta *Prince Igor*».

Meraviglie del modo di vita americano nel mondo della cultura! Filologia, cruciverba e cravatte — o, per dirla col Burchiello:

Ornili zaffiri ed uova sode
Nominativi fritti e mappamondi,
E l'Arca di Noè fra due colonne
Cantavan tutti Kyrieleisonne
Per l'influenza de' taglier mal tondi...

Che, per essere anch'esso un cruciverba, è almeno più divertente.

Umberto Barbaro

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - PODCAST dal 04 al 26 dicembre 2024

per ascoltare tutti i podcast [clicca qui](http://www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio)
www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio

Lecture Femministe - Voce alle Donne | Undicesima Puntata - Joyce Lussu, Il libro delle Streghe (1990). Conduce Giorgia Bruni. 26.12.2024|09:51

Corrispondenze Musicali sul Confine | Undicesima Puntata - Ginevra Di Marco, la voce del mondo. Un dispaccio sonoro di Giampiero Bigazzi. 25.12.2024|11:20

I Premi Strega Europeo | Decima Puntata - Seconda Parte - Mikhail Shishkin (1961) vincitore nel 2022 con "Punto di fuga" - Trad. di Emanuela Bonaccorsi - 21Lettere, 2022. Conduce Maria Rosaria Perilli. 25.12.2024|06:18

L'autobiografia di Charles Chaplin | Quattordicesima Parte - "Un'esperienza spaventosa". Conduce Roberto Chiesi. |24.12.2024|16:36

Dillo con dei versi | Decima Puntata - Pierfranco Bruni interpreta "Ti amai" di Aleksandr Puskin, da Poemi e Liriche, Adelphi, 2001. |20.12.2024|01:18

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (LII) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al film "Parenti serpenti" di Mario Monicelli. |19.12.2024|07:18

Schegge di cinema russo e sovietico | Trentanovesima Puntata - "Odessa" di Leonardo Di Costanzo e Bruno Oliviero. Conduce Antonio Vladimir Marino. |18.12.2024|18:02

I Premi Strega Europeo | Nona Puntata - Prima Parte - Amélie Nothomb (1966) vincitrice nel 2022 con "Primo Sangue" - Trad. di Federico Di Lella - Voland, 2022. Conduce Maria Rosaria Perilli. |18.12.2024|07:32

Artistica-Mente | Seconda Serie - Prima Puntata - Pittura romanica in Italia. Conduce Mariella Pizziconi |12.12.2024|11:46

I Premi Strega Europeo | Ottava Puntata - Georgi Gospodinov (1968) vincitore nel 2021 con "Cronorifugio" - Trad. di Giuseppe Dell'Agata,

Voland, 2021. Conduce Maria Rosaria Perilli. |11.12.2024|06:46

L'autobiografia di Charles Chaplin | Tredicesima Parte - "La follia di mia madre". Conduce Roberto Chiesi. |10.12.2024|12:20

I dimenticati #114 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Centoquattordicesima puntata: Franca Bettoja. Conduce Virgilio Zanolli. |05.12.2024|15:30

I Premi Strega Europeo | Settima Puntata - Judit Schalansky (1980) vincitrice nel 2020 con "Inventario di alcune cose perdute" - Trad. di Flavia Pantanella - Nottetempo, 2020. Conduce Maria Rosaria Perilli. |04.12.2024|08:08

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 (LXXXIX)

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

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



Fiorello



Piero Sansonetti



Paolo Del Debbio



Massimo Cacciari



Mauro Corona



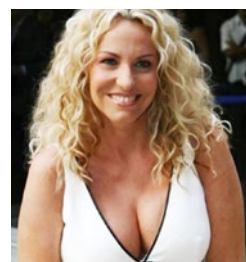
Alessandro Cecchi Paone



Alessia Marcuzzi



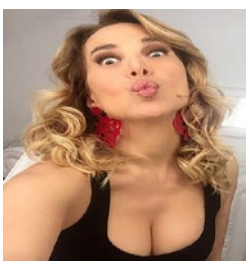
Alfonso Signorini



Antonella Clerici



Divino Otelma



Barbara D'Urso



Fabio Fazio



Gigi Marzullo



Flavio Insinna



Bruno Vespa



Maria De Filippi



Mario Giordano



Massimo Giletti



Concita De Gregorio



Vittorio Sgarbi



Simona Ventura



Teo Mammucari



Mara Venier



Mara Maionchi



Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente



Pio e Amedeo



Gialappàs Band



Tiziano Crudeli



Nunzia De Girolamo



Luca Barbareschi



Cristiano Malgioglio



Platinette (M. Coruzzi)



Daniela Santanchè



Rocco Siffredi



Iva Zanicchi



Emilio Fede



Valeria Marini



Alba Parietti



Vladimir Luxuria



Paola Perego



Morgan Marco Castoldi



Flavio Briatore



Antonino Cannavacciuolo



Alda D'Eusanio



Alessandro Sallustri



D. Parenzo e G. Cruciani



Lele Mora



Maurizio Belpietro



Federica Panicucci



Patrizia De Blank



Vittorio Feltri



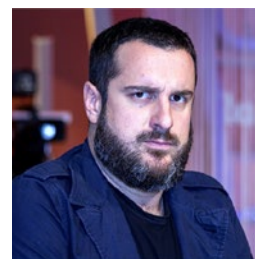
Mario Adinolfi



Piero Chiambretti



Loredana Lecciso



Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio



Il marchese del Grillo (1981) di Mario Monicelli

“...in primis perdono a Napoleone, che si crede il padrone della terra; in secundis perdono al papa, che si crede il padrone del cielo; poi perdono al boia, che si crede il padrone della morte; e infine perdono a voi, che non siete padroni di un cazzo!”

Fra' Bastiano (Flavio Bucci)

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.valdarnocinemafestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.conseguenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aamod.it/link/
www.usnexpo.it

Diari di Cineclub

www.prolocosangiovanivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistralzoristano.it
www.ilgremiodelsardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.cineforumdonorione.com
www.cinecordia.it/wordpress
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.associazionebandapart.it/
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
<https://suonalancorasam.com>
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladicecinemaindipendente.com
www.marxismoibertario.it
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinegrafico.org
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2

www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources
www.rassegnalicia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org/it/
Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società
www.festivalfike.com
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it
www.lafestadeifollinola.wordpress.com
www.accordiedisaccordi.it/partner/
www.raccontardicinema.it



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



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



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

Alcune delle foto presenti su Diari di Cineclub potrebbero essere state prese da Internet e quindi valutate di pubblico dominio. Se i soggetti o gli autori avessero qualcosa in contrario alla pubblicazione, lo possono segnalare alla redazione inviando una email a diaridicineclub@gmail.com che provvederà prontamente alla rimozione delle immagini utilizzate

