



"Rivolta sociale" (Febbraio 2025). Un détournement di "Palazzina Laf" di Massimo Pellegrinotti

Bob Dylan: la scoperta di un completo sconosciuto in un documentario



Ángel Quintana

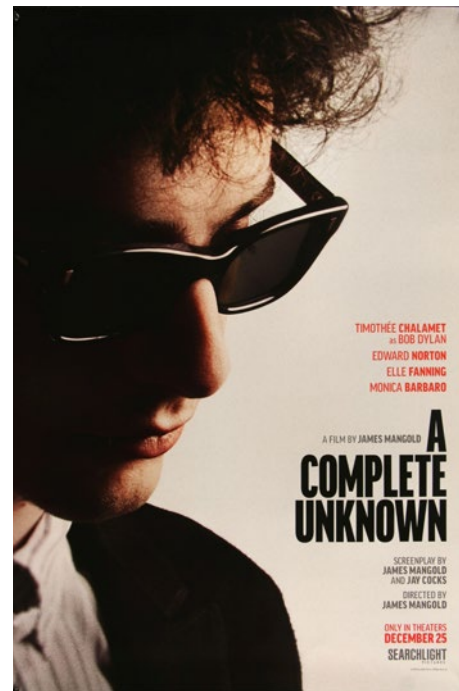
L'anteprima negli Stati Uniti di *A complete unknown* (Un completo sconosciuto, 2024) di James Mangold ha creato molte attese, soprattutto dopo le tante buone recensioni a iniziare da quelle su Timothée Chamalet, l'interprete del giovane Bob Dylan

che si sposta da Duluth (Minnesota) fino al Greenwich Village di New York per potersi affermare nel campo della musica e della canzone folk.

Il film *A complete unknown* è ispirato al romanzo di Elijah Wald, *Dylan goes Electric*, che trova il suo culmine nella scena in cui Bob Dylan si esibisce con la sua electric band al Newport Folk Festival, che tante perplessità suscitò nel suo amico cantautore Pete Seeger. *A complete unknown*, che debutterà presto in Europa, ha creato un'immagine caleidoscopica di Dylan, del quale già qualche anno prima il regista statunitense Todd Haynes aveva dato una visione interessante nel suo film *I'm not there* (Io non sono qui, 2007).

Visto il successo del nuovo film biografico su Dylan, può apparire interessante ricordare come l'immagine di questo indecifrabile cantautore fosse già stata interessata sul piano documentaristico, ancor prima che lo stesso Dylan iniziasse a realizzare un film sperimentale che oggi nessuno più ricorda, *Renaldo & Clara* (1978). Per questo motivo, proviamo ad analizzare tre documentari sul cineasta che ci mostrano la costruzione della sua immagine artistica. Per comprendere le origini dell'impatto dell'immagine di Dylan nell'universo mediatico, bisogna risalire al 1967 quando in alcuni circuiti cinematografici statunitensi uscirono due film diventati col tempo due esempi chiave nel prefigurare l'immagine pubblica di Bob Dylan: *Festival* di Murray Lerner e *Don't Look Back* di D.A. Pennebaker. Entrambi questi due film furono presentati come nuovi modelli nello sviluppo del cinema documentario. Mentre il primo documentario unisce i suoi spettacoli durante i tre anni del Newport Folk Festival (1963-1965) in cui Dylan modella tutta la sua presenza scenica, nel secondo documentario ci si concentra tutto sulla tournée nel Regno Unito, tra il 30 aprile e il 10 maggio 1965. I due documentari ci mostrano come a metà degli anni Sessanta Bob Dylan avesse già forgiato la sua nuova immagine di cantante maledetto, lontano da quel profeta della nuova canzone di protesta che si conosceva. La costruzione di questa nuova immagine fu accompagnata dalla decostruzione di quella precedente, verificabile nel 1972 quando fu possibile vedere in modo seppur molto limitato *Eat the document*, un film girato da D.A. Pennebaker ma montato poi dallo stesso Bob Dylan e dal regista americano Howard Alk. *Eat the document* aveva come progetto l'idea di documentare il tour europeo di Dylan del 1966, per apparire come il ritratto

di un artista anticonformista che provava a sfuggire dall'immagine passata che gli era stata affibbiata. Queste tre opere realizzate come documentari cinematografici, in immagini filmiche di concerti musicali e nell'esperienza di viaggi particolari, sono un caleidoscopio perfetto utile ad analizzare le perplessità su un poeta maledetto catapultato nell'ambito di una sua nuova immagine. Il processo di ascesa e di trasformazione del mito di Dylan come cantante di protesta, è perfettamente documentato nel documentario *Festival* di Murray Lerner. Il film si concentra sull'evoluzione degli spettacoli folk a partire da uno dei suoi più grandi eventi, il Newport Folk Festival, nato appunto a Newport, nella sua contea a Rhode Island negli Stati Uniti nel 1959. Negli anni '60, Newport riuscì a riunire i principali artisti della scena folk diventando un importante momento politico riferito a manifestazioni musicali a favore del Movimento per i Diritti Civili. Una delle particolarità di questo film è che esso mostra come la musica folk interagisse con altri importanti riferimenti della musica popolare americana, come il blues e il gospel, a dimostrare comuni radici per un utile e fecondo scambio. Il film di Murray Lerner, con la nomination all'Oscar evidenzia le presenze di importanti figure del panorama musicale del tempo, come Pete Seeger, Peter Paul and Mary, The Staple Singers, Howlin' Wolf, Joan Baez, Odetta, Judy Collins, Johnny Cash e ancora altri. Girato durante gli albori della produzione dei documentari musicali festivaliferi, *Festival* è però ben lungi dal definirsi film di sottogenere. Questo è un film, invece, ambizioso con una forma molto libera nella sua costruzione. Sebbene catturi tanto di quel che avviene durante il festival in questo tempo, tralascia però informazioni generali fondamentali sull'importanza specifica di questi anni. Questo passaggio di tempo è appena accennato attraverso l'evoluzione di alcuni interpreti, come nel caso specifico di Dylan. Nella edizione del 1963, il trio Peter Paul and Mary accompagna il giovane Bob Dylan per eseguire tre brani, tra questi *A hard rain's gonna fall* messo spesso in relazione con la crisi dei missili di Cuba dell'autunno 1962. Dylan qui si presenta come un giovane timido e insicuro che sta provando a farsi strada nel panorama della musica folk. Nell'edizione del festival del 1964, il cantautore appare di nuovo prima con Joan Baez e poi da solo. A quel tempo era già considerato un simbolo delle canzoni di protesta e un autentico idolo tra i giovani. Nell'edizione del 1965, il regista Murray Lerner documenta l'importante episodio cosiddetto *Electric Dylan controversy*. Cioè, dopo aver eseguito tre brani acustici nella serata di sabato, durante la sessione di domenica il cantautore compare sul palco con la Paul Butterfield Blues Band, guidata dal chitarrista blues Mike Bloomfield. Sul palco si esibì con le canzoni *Maggie's Farm* e poi con *Like a Rolling Stone*. Era il primo concerto elettrico di Dylan che apparve assai debole, al punto tale che in modo provocatorio il cantante folk Pete Seeger



cercò di staccare la corrente. Una parte del pubblico iniziò a fischiare perché considerava l'uso della chitarra elettrica un autentico tradimento. Questo episodio è ciò che unisce sia il romanzo *Dylan goes Electric* che il film *A complete unknown*. La genesi del progetto del documentario *Don't Look Back*, da un'altra parte, è collegata allo sviluppo del *direct-cinema* (o cinema diretto) verso il genere dei documentari americani. I metodi di non ingerenza sul filmato e la predominanza dell'osservazione diretta portati avanti dai suoi registi, davano un nuovo e diverso tono al genere dei documentari realizzati. Lo sviluppo del *direct-cinema* è contraddistinto dalla comparsa di telecamere leggere da 16 mm che consentivano il monitoraggio dei movimenti e l'uso del suono sincronico della registrazione per mezzo di nagra, attrezzature svizzere di alta definizione. Il *direct-cinema* determinava una serie di regole che facevano a meno della voce fuori campo tipica dei documentari e di qualsiasi intervento successivo da parte del regista. Non c'era nessuna impostazione certa prima dell'atto di ripresa, la macchina da presa doveva essere predisposta e consapevole degli accadimenti, doveva osservare e catturare, in nessun caso intervenire dopo, né creare una realtà filmica che nascesse da altre considerazioni. Nel 1965, Sarah Lownds, l'attrice prima moglie di Bob Dylan, lavorava presso la rete Time-Life che produsse diverse commissioni dalla Drew Association, una società di produzione di riferimento nel *direct-cinema*. Sarah Lownds propose ad Albert Grossman, il manager di Bob Dylan, di contattare la casa di produzione per girare un documentario sul tour inglese che il cantante avrebbe fatto nella primavera del 1965. Il documentario fu prodotto con pochi soldi, utilizzando come aspetto puramente estetico l'idea che il cameraman dovesse riprendere i diversi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

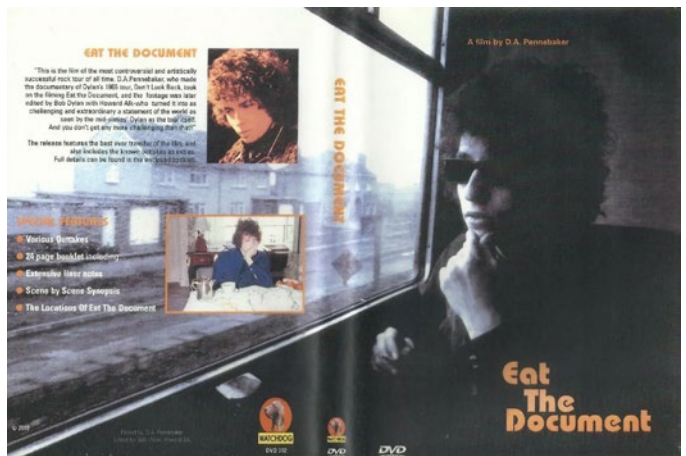
movimenti del cantante durante il tour canoro. Non doveva essere, quindi, un documentario sulla musica, ma sull'esperienza di essere *on the road* e in perenne movimento. Il film fu girato in undici giorni, in undici città diverse del Regno Unito. La telecamera doveva apparire libera e capace di muoversi in qualsiasi momento e in ogni direzione. Fatta eccezione per i momenti finali del film in cui si mostra il concerto di Bob Dylan alla Royal Albert Hall di Londra, durante l'intera opera non si sente nessuna canzone per intero, ma solo spezzoni di esecuzioni. La strategia di D. A. Pennebaker consisteva nel posizionare il cantante in una serie di posti caratteristici utili per svelarne l'attività: il palco, il backstage, i luoghi dove abitava e i saloni degli hotel in cui stazionava. In questi ambienti filma le interviste con i giornalisti, gli incontri con gruppi di persone e i percorsi in tutto il paese con i più svariati mezzi di locomozione. Pennebaker evidenzia col film le precarie condizioni tecniche che accompagnavano i tour di quegli anni e le difficoltà nel connettersi con il sonoro. Importanti del film sono anche i rapporti che emergono tra il cantante e il manager Albert Grossman, nonché con la crescente tensione con Joan Baez. La cantante aveva in quel tempo una relazione con Dylan, essendo stata lei anche una figura importante per il suo ingresso nel panorama del folk canoro e musicale. La Baez si recò a Londra per partecipare con lui ad alcuni concerti, ma Dylan in questo contesto la emarginò. In una scena del film si nota Dylan comporre una canzone con la sua macchina da scrivere, mentre Baez canta con la sua chitarra. Tra loro qualcosa si nota che si sia rotto. Tale rottura risulta evidente quando Baez lascia la stanza sbattendo la porta. A partire dalle differenti sequenze realistiche, risalta del film quel processo creativo dell'immagine pubblica e privata di Bob Dylan. Un percorso che apre una riflessione sulla reale autenticità del documentario e sulle azioni conseguenti del poeta, aspetti che nascono sul personaggio davanti alla macchina da presa. *Don't Look Back* è un documento unico nel suo genere per la sua natura pionieristica. Viene sottolineato nel film: "Per la prima volta in un film di genere rock, allo spettatore è permesso di penetrare nel mondo di un artista, in un modo così particolare che sarebbe stato emulato da tutti i rockumentary che lo hanno seguito". Da un'altra parte, il film rappresenta una sorta di canto del cigno, o di addio alla prima leggenda creata intorno alla figura di Dylan. Potrebbe essere considerato questo come la sepoltura del cantore di protesta della musica popolare, del profeta dei conflitti dei tempi andati. Dylan fece questo suo ultimo tour da solista acustico nel momento in cui aveva già inciso un album con chitarra elettrica, nell'istante in cui pensava già di trasformare la sua musica e superare le sue scelte e impostazioni giovanili. Pennebaker decise di inserire il brano *Subterranean Homesick Blues* in apertura del film, quasi fosse una clip musicale promozionale. Nel 1965, artisti di musica popolare

suonavano già in loro esibizioni in modo simulato in *playback*, cantando canzoni che li rendevano popolari grazie ai loro singoli 45 giri. Queste clip venivano trasmesse nei programmi delle reti televisive musicali. Dylan volle rompere con questa pratica proponendo una registrazione su un unico piano concettuale girato in un'area di servizio del Savoy Hotel di Londra. Il cantante appare sul video insieme a una serie di poster e alcune parole chiave che evidenziano e sottolineano dei versi particolari della canzone. In un'angolo dell'inquadratura compare l'immagine del poeta *beatnick* Allen Ginsberg che osserva quanto accade. Proprio queste prime riprese promozionali, col tempo sono diventate un modello che ha alimentato l'immaginario dei videoclip per diversi decenni.

Tra il febbraio e il maggio del 1966, Bob Dylan organizzò il suo primo tour mondiale accompagnato dai *The Hawks*, una rock band formata da Robbie Robertson, Richard Manuel, Garth Hudson, Rick Danko e Mickey Jones, quest'ultimo come batterista in sostituzione di Levon Helm. I *The Hawks* furono i precursori del gruppo musicale *The Band*, che divennero fondamentali nella carriera musicale di Dylan tra il 1966 e la metà degli anni settanta. La rete televisiva americana ABC propose a Bob Dylan la possibilità di trasmettere la parte europea del tour, per far parte del programma musicale *Stage 66*. Per questa idea Dylan coinvolse nuovamente D.A. Pennebaker, sia per realizzare la trasmissione e sia per documentare nuovamente la presenza *on the road* del cantante, con la differenza che questa volta l'immagine del cantante contestatore fu definitivamente cancellata, facendo emergere finalmente la figura del rocker psichedelico, del musicista stravagante con vocazione di poeta maledetto. Pennebaker girò le immagini con pellicola da 16 mm a colori monocromatici. Il team tecnico era lo stesso del brano *Don't Look Back*, composto da Howard Alk come cameraman e da sua moglie Jane Alk quale responsabile del suono diretto. In un primo momento, lo scopo del film non era altro che quello di cercare di documentare il tour con Dylan colpevole di essere un Giuda traditore da una parte del suo pubblico. Era, insomma, l'occasione questa per mostrare le reazioni del pubblico alla sua nuova immagine di cantautore. Nello sviluppo del documentario emersero una serie di luoghi e temi prossimi a quelli affrontati con il brano *Don't Look Back*, come le discussioni nelle camere d'albergo, gli spostamenti in posti diversi, le relazioni con i fan e la presenza di alcuni invitati amici della troupe del cantante. Tuttavia, fin dall'inizio Dylan chiarì subito che questa volta D.A. Pennebaker non avrebbe dovuto dirigere lui le riprese. Come racconta lo

stesso regista, "Agli inizi cercavo di rispondere a Dylan per tutto ciò che chiedeva. Poi Dylan mi disse: Ti dirigerò io. Prendi la telecamera e decidiamo cosa fare. Rivolgendosi a noi ci disse: potete girare in questo modo.". Una volta terminato il film, capitò l'incidente motociclistico che allontanò Bob Dylan dagli spettacoli musicali portandolo a rifugiarsi nella sua villa di Woodstock. In questo periodo di riposo, e di riavvicinamento familiare, il regista decise di riprendere il progetto assumendosi, insieme a Howard Alk, l'onere del montaggio del film. *Eat the Document* finì così per diventare un primo speciale tentativo di film diretto direttamente da Bob Dylan. Con questo tentativo intendeva rompere con il documentario tipo che D.A. Pennebaker aveva girato del suo tour. Il risultato finale è quello di un film frenetico, sconnesso, esotico, strano e confuso. Tutti questi elementi lo hanno reso un lavoro diverso, lontano dagli esempi commerciali dei documentari rock prodotti in quegli anni Sessanta. Tuttavia, *Eat the Document* è anche però un'opera visionaria, in cui si porta avanti una ricerca incessante di estetica improvvisata che fa appello al caso in percorsi creativi. La conclusione del lavoro fu poco ortodossa rispetto alle convenzioni della musica e della cultura pop, tanto che alla fine fu rifiutata dalla rete televisiva americana ABC, che la trasmise solo in forma limitata sul Channel 13 (National Educational Channel) nel dicembre 1978. La sua anteprima ebbe luogo all'*Academy of Music* di New York nel febbraio 1971, riproposta poi al festival di Toronto per scomparire dal mercato fino alla sua riscoperta nel 1998. D. A. Pennebaker montò personalmente alcune delle scene scartate, mentre altre sono state poi recuperate e incluse nel documentario di Martin Scorsese *No direction home* (2005), dove il grido di Giuda del concerto di Manchester che Dylan non incluse nel montaggio di *Eat the Document*, diventa la base su cui ruota la biografia giovanile del musicista. Per comprendere il campo di sperimentazione portato avanti da Bob Dylan in *Eat the Document*, è necessario partire dal concetto di *écriture automatique* lanciato dai poeti surrealisti e comprendere quale sia stata la loro influenza sui primi scrittori della cultura beatnick.

Bob Dylan ha attinto da queste fonti letterarie
segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

per provare a sperimentare il suo modello di scrittura cinematografica. Il concetto *d'écriture automatique* è precedente allo sviluppo del surrealismo, emergendo per la prima volta nel 1878 quando il filosofo e storico francese Hypolite Taine, nel suo trattato intitolato *De l'intelligence*, parlò di un possibile sistema di scrittura in cui l'autore può scrivere frasi sconnesse senza essere consapevole di ciò che sta scrivendo. Solo dopo, quando l'autore in seguito legge il testo, può prendere coscienza dello svilupparsi del proprio sé. Durante gli anni Venti del XX secolo, è con una ricerca sull'ispirazione poetica che il poeta André Breton formula l'uso di questa tecnica nella creazione letteraria surrealista. La stesura di un testo doveva essere eseguita rapidamente, senza controllo della ragione e senza porsi preoccupazioni estetiche. Le leggi sintattiche e grammaticali scomparivano per lasciare posto agli effetti generati dall'inconscio. André Breton e lo scrittore Philippe Soupault pubblicarono, sulla base di questo metodo, l'opera *Les champs magnétiques*.

Nel 1951, lo scrittore americano Jack Kerouac mise in pratica i principi della scrittura automatica scrivendo il suo romanzo *On the road* (Sulla strada): il libro di riferimento di tutta la cultura beatnik fu scritto compulsivamente su un rotolo di carta in tre settimane. L'esperienza di vita di Kerouac al pari di quella del suo amico Neal Cassady, diventò il substrato di un'opera scritta tutta di getto. Da questo primo lavoro, Jack Kerouac iniziò a teorizzare la sua tecnica di scrittura che chiamò "prosa spontanea", con la quale scrisse il suo romanzo *I sotterranei* in soli tre giorni. Kerouac voleva che la scrittura nascesse direttamente dalle libere associazioni mentali. Tale scrittura doveva comparire sulla carta senza altre caratteristiche se non quelle dai ritmi dell'esalazione retorica, senza soffermarsi su punteggiature tra le frasi ma basandosi solo sulla forza della

vibrazione poetica. Il metodo di Jack Kerouac fu pubblicato nel suo testo *Essentials of Spontaneous prose*, che diventò un manifesto discusso e accettato anche da altri scrittori della cultura beatnik come William S. Burroughs e Allen Ginsberg. A metà degli anni Sessanta, Bob Dylan fu influenzato da tutti questi percorsi che già fecero capolino nella prosa presente nel suo testo di fantasia romanzata, *Tarantula*, scritto tra il 1965 e il 1966, periodo chiave nella creatività di Dylan anche attraverso i suoi primi due dischi *elettronici*. *Tarantula* non ha una trama precisa, né c'è passione e neppure sviluppo strutturale. Il libro funziona come un'opera letteraria disordinata con un insieme di immagini visionarie. Il libro avrebbe dovuto essere pubblicato nel 1966, ma l'incidente motociclistico che coinvolse Bob Dylan ritardò la pubblicazione ufficiale, anche se circolarono di questo molte edizioni pirata. Il libro fu finalmente pubblicato nel 1971, sconcertando il panorama letterario del tempo. Il 1971 è lo stesso anno in cui viene terminato il film *Eat the document*, un'opera anch'essa realizzata a partire da immagini registrate nel 1965, anno in cui viene scritta *Tarantula*. Il caso della scrittura di *Tarantula* è la chiave per capire la ragione per la quale al momento di ragionare sul montaggio di *Eat the document*, l'idea centrale di Dylan non diventò altro che quella di applicare il concetto di prosa automatica o spontanea anche al cinema. E per realizzare questo processo, l'atto fondamentale della scrittura cinematografica non poteva più essere la sceneggiatura, ma il montaggio. Dopo l'esperienza di *Tarantula*, una creazione poetica autonoma non poteva in nessun caso essere convenzionale, ma risultare contrassegnata da un'immanenza realistica. Il regista non poteva documentare ciò che accadde durante il tour del 1965 sulla base dei postulati osservativi del *direct-cinema*. L'opera doveva essere una sorta di film frammentato, come se fosse un collage di immagini familiari disordinate, in cui le dichiarazioni di Dylan stesso e dei musicisti risultavano confuse e incoerenti, in cui non c'era né una topografia dei luoghi, né una temporalità. Guardando *Eat the document* si intuisce che il tour si svolge a Londra, Manchester, Glasgow, Copenaghen o Parigi, perché è chiara l'origine di ogni ripresa. In *Eat the document*, nella sua messa in scena persiste l'effetto documentaristico, ma il suo montaggio non cessa di stabilire una sorta di cortocircuito contro questo effetto. Vediamo volti, contempliamo certi gesti che vengono rimarcati, e sentiamo alcune strane affermazioni sulla salvezza, sul tradimento e sulla condanna. Questi temi sono essenziali nello sviluppo del film. I motivi visivi possono essere simili a quelli di *Don't Look Back* – conferenze stampa, immagini di spostamenti, scene di riposo in hotel, momenti di dietro le quinte di uno spettacolo o di performance –, ma la struttura enigmatica del montaggio porta a rompere con ogni accenno di realismo. Sembra quasi che la scrittura automatica del montaggio funzioni come un sistema volto a ritrovare l'inconscio del tour europeo di Bob Dylan e dei

The Hawks.

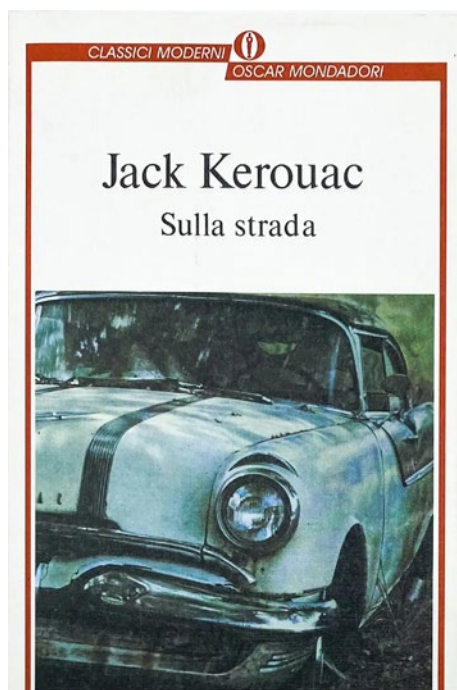
Come in *Don't Look Back*, la musica scandisce la narrazione ma non si integra. Questa volta vediamo solo Dylan da solo nelle immagini finali quando interpreta *Mr Tambourine Man*, in un frammento del suo spettacolo a Copenaghen. Tuttavia, invece di concentrarsi sulla canzone, il film ci fa vedere una dimostrazione della sua bravura con l'armonica a bocca, come se voler mostrare il suo virtuosismo fosse un modo per effettuarne la decostruzione. Durante il tour del 1965, la canzone più riproposta di Bob Dylan fu "Like a Rolling Stone", ma nel film originale si sente di questa canzone una sola strofa, senza darle perciò alcuna importanza. Da un'altra parte, durante l'esecuzione di *Ballad of a thin man* si inserisce un gioco di montaggio e di frammentazione dei versi che danno particolare rilevanza ai temi di *Tell me Mama*, *Baby Let me follow you down* e di *I don't believe you*, che poi costituiscono la parte centrale musicale del film. Durante il tour ci sono delle perle fondamentali utilizzate durante il montaggio. La più bella è l'apparizione di John Lennon in una Limousine che parla con Bob Dylan. Entrambi avevano bevuto vino Beaujaula e fumato marijuana. Dylan non stava bene e Lennon cercava di sostenerlo. Nel film originale si intuisce solo la situazione poiché viene montato appena un minuto di quest'incontro. Viceversa, le immagini scartate durano 22 minuti e ci mostrano un Dylan che si lamenta, mentre Lennon lo costringe al dialogo e all'attenzione. Un'altra immagine importante è quella con il cantante Johnny Cash. L'incontro di Dylan con lui avviene a Londra, perché entrambi si ritrovano in concomitanza a fare un tour nel Regno Unito. Insieme compaiono nel film improvvisando con il pianoforte la canzone *I still miss someone*.

Eat the document funziona più come tentativo di un lavoro originale piuttosto che come risultato definito. Tuttavia, risulta senza dubbio interessante come opera che cerca di stabilire legami chiari tra un ipotetico cinema beatnik e la tradizione della scrittura estemporanea. Emerge una chiara volontà di sperimentazione che a volte appare perfino sovversiva, mentre altre volte funziona perfettamente come opera di particolare vitalità, come specie di evocazione poetica in un'esperienza di vita e di musica. *Eat the document*, ha una durata di 60 minuti, il tempo di una produzione televisiva. Grazie ad essa, Dylan finì per consolidare la sua immagine di poeta maledetto, di cantante ribelle che si rifugiava nella ricerca di nuove forme espressive in cui il cinema avrebbe dovuto svolgere una missione importante.

Anche questo servì a Bob Dylan per deviare una parte fondamentale della sua carriera artistica verso il cinema, aprendo un percorso interessante che avrebbe finito per concretizzarsi nel lavoro di introspezione, trasformazione e maquillage di qualche anno dopo con *Renaldo & Clara*, un altro film nato *on the road*, nel corso di un tour musicale.

Ángel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis



L'influsso dei Nativi americani sulla cultura della Beat Generation



Valeria Consoli

Col secondo Dopoguerra ha inizio per gli Stati Uniti, anche grazie agli accordi intrapresi nel '48 fra Henry S. Truman¹ e Franklin Delano Roosevelt,² di cui era stato vicepresidente, un periodo di prosperità e di conseguente ottimismo. Anche e soprattutto con l'intento di scongiurare la minaccia comunista in altre parti del globo, ha inizio il cosiddetto *American way of life*, che in breve tempo oltre a essere un modello sul piano economico assurge a vero e proprio stile di vita da esportare anche al di fuori degli Stati Uniti. Le case si riempiono di mobili funzionali e soprattutto di nuovi elettrodomestici volti a agevolare il lavoro domestico delle donne mentre si diffonde lo svago specie nei Cinema e nei Teatri. Serpeggia tuttavia dall'*East* alla *West coast* e soprattutto nelle grandi città come New York e San Francisco quello che viene definito il movimento della *Beat Generation*, un movimento che serpeggia in particolar modo fra i giovani fra i diciotto ed i trent'anni, che opponendosi ai cosiddetti *benpensanti*, cercano di esprimere il loro malcontento soprattutto attraverso la scrittura - la poesia e la narrativa in particolare - ma che nei decenni successivi tende a diffondersi anche nella musica, nel Cinema e nel Teatro. Esponenti maggiori di questa nuova corrente sono Jack Kerouac con il romanzo *On the road* ed Allen Ginsberg con la raccolta poetica *Juke Box all'idrogeno*. Non sono da sottovalutare d'altro canto lo scoppio della Guerra di Corea nel '50 ma soprattutto quella del Vietnam nel '64, che promuovono un'ondata di proteste contro l'imperialismo USA mentre alla ribalta musicale, contrapponendosi alla figura ormai in declino di Elvis Presley, idolo incontrastato delle folle per tutto il corso degli Anni Cinquanta, arrivano con i loro canti di protesta - i cosiddetti *Rebel Song* - personalità come Bob Dylan, Joan Baez, Janis Joplin e Jimi Hendrix. L'uso delle droghe, specie quelle definite allucinogene o *psichedeliche*³ come l'*LSD*, dilaga fra le moltitudini di giovani, che ne fanno ormai un uso incondizionato specie durante i concerti *pop* e che hanno il loro culmine nel 1969 a Woodstock. Se l'attenzione e l'interesse per il Buddhismo, come troviamo in Diane Di Prima⁴, la voce femminile più importante anche

se forse meno nota della *Beat Generation*, costituisce una delle caratteristiche salienti del movimento, come si può evincere anche dal titolo di un altro importante libro di Jack Kerouac *I vagabondi del Dharma*, non può sfuggire a questo punto il fatto che siano proprio quelle culture *altre*, il più delle volte scientemente ignorate, ad essere rivalutate dalla mistica *beat*. Forse è proprio la scoperta di panorami inediti come le immense praterie dell'Ovest o come i deserti del Sud ai confini con il Messico, a ridestare l'interesse per i Nativi americani ed in particolare per alcuni loro rituali come lo sciamanesimo con la sua componente di visionarietà, da cui molti di loro hanno tratto ispirazione. Oppure droghe come la mesalina ricavata dal *peyote*, una particolare specie di cactus, dal potere allucinogeno. A questi presupposti fanno ricorso alcuni registi, fra i quali il nostro Michelangelo Antonioni, che nel 1970 ha girato il film *Zabriskie Point*, un *road movie* ambientato nel deserto californiano ed interpretato da due giovanissimi protagonisti, Mark Frechette, morto tragicamente di lì a pochi anni e Daria Halprin, che sia pure per poco tempo è stata la sua compagna. Il film, negli intenti dell'autore un film sulla contestazione giovanile, racconta di uno studente universitario che nel corso di uno scontro con la Polizia uccide un agente. Fuggito a bordo di un aereo privato, che riesce a rubare, atterra a Zabriskie Point dove si innamora di una ragazza. Pentito e deciso a costituirsi e riconsegnare l'aereo rubato, viene a sua volta ucciso dalla Polizia. In un impeto di disperazione la ragazza fa saltare allora un congegno, espressione della società dei consumi. Del '69 è *Easy Rider* realizzato da Dennis Hopper, uno dei protagonisti insieme a Peter Fonda, che a sua volta ha collaborato alla sceneggiatura. Famosa è la colonna sonora *Born to be wild*, diventata un *cult* nel panorama musicale degli Anni Settanta ed oltre. Ispirato al *Sorpasso* di Dino Risi⁵, uscito negli Stati Uniti con il titolo di *Easy life*, per la prima volta sul set di un film viene fumata della marijuana senza che dai

1 - (Lamar, 1884 - Kansas City, 1972) - politico ed imprenditore statunitense, 33° Presidente degli Stati Uniti dal 1945 al 1953

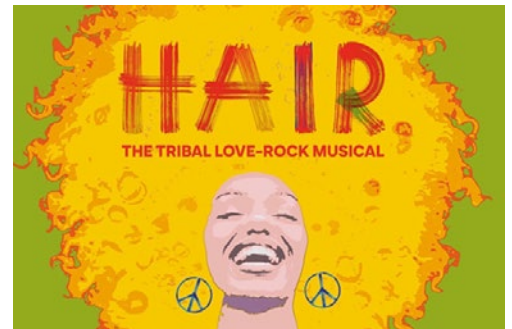
2 - (Hide Park, New York, 1882 - Warm Springs, Georgia, 1945)

3 - (gr.) Psichè, anima e delo, mostrare.

4 - Poetessa statunitense (New York, 1934 - San Francisco 2020) di origini italiane, ha lasciato testimonianze di questa sua esperienza generazionale nel

'Memoires of a beatnik' del 1969.

5 - (1962) Magistralmente interpretato da Vittorio Gassman e Jean Louis Trintignant, vuole essere uno spaccato del miracolo economico italiano a cavallo tra il quinquennio '58 - '63.



Hair: The American Tribal Love-Rock Musical

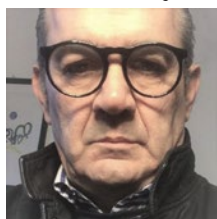
suoi fruitori vengano commessi degli atti criminali. Non avvalendosi di un vero e proprio copione, la gran parte dei dialoghi è stata improvvisata durante le riprese. Nella sequenza ambientata in un Cimitero, per rendere visibili gli effetti dell'acido lisergico, Hopper prende a modello il montaggio eseguito dal suo amico Bruce Conner, regista sperimentale del *found footage*, originario come lui del Kansas. Nel frattempo la controcultura *hippie* ha contagiato il Teatro con il musical *Hair* di James Rado con testi di Gerome Ragni. Racconta di un gruppo politicamente attivo di 'capelloni' (*Tribes*) a New York, che si fa chiamare 'hippies dell'età dell'Acquario' e che si batte contro l'arruolamento per la Guerra in Vietnam, conducendo una vita da bohème. La sua colonna sonora ed in particolare il suo leit - motiv *Let's sunshine*, che canta l'avvento di un'imminente età dell'Acquario, diventerà nel giro di pochi anni un *cult* inneggiante a quei nuovi valori, che ormai si stanno facendo strada in tutto il mondo occidentale.

Valeria Consoli



Valentina Restivo – David Lynch (2015) 70x100 cm, pastello acrilico e smalto su carta, Collezione privata

David Lynch, l'uomo che vede l'indicibile



Fulvio Lo Cicero

perché il regista e sceneggiatore americano (era nato a Missoula, nel Montana) è stato, senza dubbio, un autore esoterico, che nel suo cinema ha narrato una realtà metafisica (nel senso etimologico: μετὰ τὰ φυσικά, cioè "oltre la natura"), storie e personaggi prelevati da un Incon-

scio archetipico. Di David Lynch, morto il 15 gennaio scorso a 79 anni, si possono scrivere molte cose, utilizzando molti aggettivi: smisurato, incomprensibile, misterioso, eccentrico, enigmatico e andrebbero tutti bene,

perché il regista e sceneggiatore americano (era nato a Missoula, nel Montana) è stato, senza dubbio, un autore esoterico, che nel suo cinema ha narrato una realtà metafisica (nel senso etimologico: μετὰ τὰ φυσικά, cioè "oltre la natura"), storie e personaggi prelevati da un Incon-

scio archetipico.

Già con *Twin Peaks* (1990), forse la più celebre serie televisiva fino ad ora apparsa, Lynch aveva reso il "poliziesco" o "thriller" un "metagenere", stravolto nel racconto e nella stessa espressività dei personaggi. Così, nelle indagini sul misterioso omicidio di Laura Palmer si esprimeva una "verità" indicibile, un sotterraneo e inappagabile delirio onirico, le potenzialità dell'inconscio di una intera comunità. Fu, senza dubbio, la serie televisiva più singolare di fine secolo XX.

Con le opere successive, l'enigma del racconto lynchiano era destinato a ingigantirsi e a fare di questo autore una sorta di icona dalle varie facce, disperse nei possibili significati. *Last Highway*

(*"Strade perdute"*, 1997) è un viaggio verso una strada senza destinazione. Il protagonista affronta lo sdoppiamento della persona, l'esemplificazione di una schizofrenia, che impedisce la comprensione del mondo.

Con *Mulholland Drive* (Id., 2001) il suo celebre ermetismo diventa cifra espressiva. I personaggi e le maschere scandiscono i volti di figure parossistiche, la cui storia è un prodotto dell'inconscio e della follia umana. Il suo ultimo lungometraggio, *Inland Empire* (*"L'Impero della mente"*, 2006) è ancora più di difficile interpretazione. Lynch è stato un geniale interprete di realtà invisibili a tutti gli altri, ma che lui vedeva.

Fulvio Lo Cicero

Papas e qualche cardinale – 1° parte

Tre pezzi a mo' di prologo



Natalino Piras

1. Il Papa nella favela di Rio

Il punto più importante è quando là sopra, sul palco pavesato dei colori vaticani, rivolgendosi a “padre Francesco” una coppia di giovani sposi dice che il potere non

si ricorda mai di loro. Che lascia che la favela sia sempre tale. Questa che abbiamo visto in tv a me ha ricordato Cadone, vicinato degli umili, i poveri più poveri, i remitanos, al mio paese, Bitti, in Barbagia. Un fosso nel fosso, una strettoia di sassi aguzzi, le case come tane. Cadone come vicinato non esiste più, non c'è più bolla-tura sociale, emarginazione, abbandono, satira sociale contro i suoi abitanti. Sono stati diasporati da tempo. Li ritroviamo nella favela, nelle favelas di Rio de Janeiro e di tante altre inumane metropoli del Brasile. Ma anche in altre città, in altre parti del mondo, specie il sud. Significativo che il Papa vi si rechi a dire di come la Chiesa deve sentirsi insieme prima con i poveri che con gli altri. Significativo che su questo si crei evento mediatico, se serve perlomeno a scuotere le coscienze. Ma serve? Chi è che riceve scossa? Nella diretta tv, a parte qualche svarione del cronista Rai (a un certo punto parla di Benedetto invece che di Francesco), si avvertiva tensione al passaggio del Papa. Tutto veniva filtrato dalla sicurezza vaticana, bambini, neri, remitanos. E poi infine Bergoglio, prima di andar via quasi quasi dimenticava di salutare il parroco della favela, che per tutto il percorso gli era stato vicino. FB 26 luglio 2013

2. Il prete rosso

Ieri a San Pietro, in Vaticano. Guardiamo il cardinale, grasso, rubicondo, circondato da parenti, sostenitori, fedeli. C'è aria di ufficialità. Dicono che Francesco ha fatto nuovi principi della Chiesa. Stole bianche con impressi i segni del potere temporale. Facce severe, di circostanza, di supporter. Il cardinale è fuori da tutta questa ufficialità. Elegantissimo. È interamente di rosso vestito, ha forte eloquio.



Papa Francesco, eletto Sommo Pontefice il 13 marzo 2013

Parla in francese, si avvicina a un astante, tipo strano, in bandana bianca e occhiali neri, e ripete convinto: “Quebec, Quebec”. Non si può restare indifferenti. O sogghignanti. Come quanto poco prima, cercando tutt'intorno a Borgo Pio avevamo visto porporati gialli e neri. Vecchi. La Chiesa che fu d'oltrecortina e quella di un chi sa se capito post colonialismo. Rassegnazioni. Il prete rosso invece, il cardinale del Quebec, mostra tanta energia. Contagiosa. Non è né umile né superbo. Sapremo dopo che fa di nome Gérald Cyprien Lacroix, arcivescovo di Quebec. Ha 57 anni. Dicono che sia esperto di facebook e twitter e che a queste maniere di comunicare affidi molto. Lo guardavo ieri, in piazza San Pietro. Sembravano modi ruffiani i suoi, come quei pretacchioni di paese e di provincia che resteranno sempre invidi e bigotti. Ma questo qui, il prete rosso, tutto svolgeva, parole e posture, con grande naturalezza. Ero là, osservatore, estraneo. Senza smettere di parlare, il prete rosso ha avanzato, fendendo la piccola – grande folla. Me lo sono visto davanti. Gli ho testo la mano e lui non si è tirato indietro davanti allo sconosciuto. Gli ho fatto auguri. Gli ho detto: “Congratulations”. (FB 23 febbraio 2014)

3. Lettera aperta al cardinale Angelo Becciu

Eminenza, il caldo feroce concede oggi una qualche tregua, le accuse contro di lei nessuna.

I quotidiani fanno cronaca delle parole che il pm del tribunale della Santa Sede usa nei suoi confronti. Fa riferimento alle accuse che lei rivolge ai magistrati che la inquisiscono. Dice a tal proposito Alessandro Diddi, il Promotore di giustizia vaticana, riferendosi al suo linguaggio: “I magistrati, definiti come porci e animali puzzolenti, sono sempre stati l'obiettivo della sua strategia difensiva. Spiace scendere a questo livello ma questo è il piano di confronto che ha scelto”. E sull'ingaggio da parte sua di Cecilia Marogna che si autodefiniva “analista geopolitica” e che tra le altre cose si sarebbe adoperata per la liberazione di una suora colombiana rapita in Mali: “Il cardinale manteneva la



Gérald Cyprien Lacroix, arcivescovo di Quebec

Marogna: scusate la franchezza ma questo è. Becciu cerca di appiccicare la Marogna alla liberazione della suora ma è solo il tentativo di dare una giustificazione all'utilizzo dei soldi della segreteria di Stato”. E poi i soldi alla Spes di Ozieri, la cooperativa di suo fratello. Cento bolle di trasporto del pane alla Caritas della diocesi destinate a opere di carità, poi risultate, dalle indagini della Guardia di finanza, false. Tutto il suo agire, sempre secondo l'accusa di Alessandro Diddi, “per truffare il Papa”.

Lei dice: “Sono addolorato dalle parole del Promotore di giustizia. Ho sempre lavorato per il bene della Chiesa. Non ho mai rubato un soldo né mi sono arricchito né ho arricchito i miei familiari. Mi sento sfregiato come uomo e come prete”.

È di qualche ora fa la notizia che il pm ha chiesto per lei 7 anni di carcere più un risarcimento di 19 milioni di euro.

Eminenza, le accuse contro di lei, non le sembri paradossale, ci riguardano. È un noi che condivide per diversi individui come il sottoscritto il fatto di essere come lei cattolico, pure se non praticante, e sardo. *Semus de iddas guasi a lakana*, paesi a confine, Bitti con Pattada partecipano con lo stesso afflato di vero sentire religioso alla festa grande del Miracolo. Certo, chi scrive non è come lei un cattolico praticante e non viene toccato dal donum fidei. Però c'è la condivisione di appartenenza a una Chiesa, universale, che basa il principio stesso della sua sopravvivenza sul servizio a un Dio umile, che sta principalmente dalla parte dei poveri, degli oppressi, degli emarginati, dei dannati della terra. Una Chiesa che legge la contemporaneità come Gesù che caccia via i mercanti dal tempio, pure una chiesa come preghiera inerente la speranza e la sua organizzazione. Una Chiesa come insieme di solidarietà che non siano trame di potere, accumulo di capitale, spendita illecita dei danari, far passare il falso come vero. Di questa Chiesa, Papa Francesco è carisma. Molti cattolici come me ma

segue a pag. successiva



Cardinale Angelo Becciu, già Prefetto della Congregazione delle Cause dei Santi, è nato a Pattada, Sassari

segue da pag. precedente

pure una moltitudine di atei, di religione laica, pure di altre confessioni cristiane e religioni diverse da quella cristiana fa affidamento su questo carisma. Ci sono dieci anni di pontificato a garantire l'operare di Jorge Mario Bergoglio che prega ma pure lotta con gli ultimi, con i migranti, con le vittime della guerra, con chi soffre la fame e la sete, con tanti giusti perseguitati dalle giustizie di dittatori e criminali, con quanti credono che possa esistere un mondo migliore di questo. Un Papa che basa le sue encicliche sulla coscienza ecologica, per la salvaguardia del pianeta, che smaschera, pur non riuscendovi del tutto, le anime nere che ancora si annidano in Vaticano e in altre parti della Chiesa nel mondo.

È possibile che un Papa come questo sia animato nei suoi confronti da voglia di persecuzione, che lo abbia dimesso dagli incarichi ufficiali da lei ricoperti in Vaticano, che si sia fatto ingannare da quanti sono suoi, eminenza, calunniatori?

Sarebbe un papa diabolico se fosse nell'universalità quanto sopra abbiamo cercato di sintetizzare e nel privato, nei suoi confronti, un inquisitore alla Torquemada. Se le accuse e le richieste di condanna del pm vaticano sono consequenziali alla visione del mondo di Bergoglio dopo il rispetto delle leggi della Santa Sede.

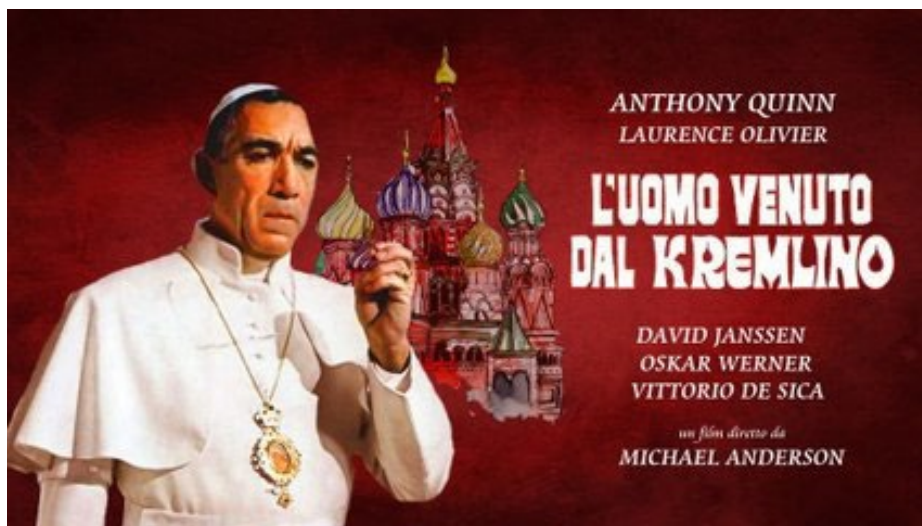
E poi eminenza, è vero che come sardi, nella nostra dignità, nella nostra storia di isolani resistenti alle corruzioni di tutte le dominazioni e poteri, ci sentiamo feriti dal suo comportamento: se le accuse rivoltele sono basate sulla realtà dei fatti e non sulle illazioni, sul malanimo, sulla pratica inquisitoria di un giudice.

È vero, eminenza, che lei è innocente? Che a lei si applica *l'omnia munda mundis*, tutto è puro per i puri?

Deve riuscire a dimostracelo cardinale Angelo Becciu, lei non si può far carico di tutta l'umiliazione che a noi proviene da questo processo. (FB 26 luglio 2023)

Nella storia del cinema che racconta la storia della Chiesa, duemila e passa anni, ci sono due scene ricorrenti nei film che hanno la biografia di questo o quel papa come trama principale. Sono la riunione del Conclave, i cardinali in fila verso la Cappella Sistina al canto del *Veni Creator Spiritus* e la fumata bianca per annunciare che, finalmente, i "signori cardinali hanno scelto". Alla fumata bianca, Piazza San Pietro gremita all'inverosimile si anima, tutti attendono che si apra il finestrone in alto dove un cardinale darà l'annuncio dell' *Habemus papam*. Forte l'attesa della folla per saper chi. È capitato due volte, per Woytila e per Bergoglio, che molti nella folla non sapessero neppure chi fosse, chi fossero. Entrambi i cardinali, il polacco e l'argentino, esordiscono dicendo che "vengono da molto lontano".

Profetico in questo il film *L'uomo venuto dal Kremlino - Nei panni di Pietro* (*The Shoes of the Fisherman*, 1968) di Michael Anderson da un



romanzo (1963) di Morris West. Nel film, Anthony Quinn è Kyril Lakota, russo sovietico, ex internato in un gulag che viene eletto al soglio pontificio e sceglie come nome il suo, Kiryl, il santo che per primo ha evangelizzato la Russia. Da papa, Kyril ritroverà tra gli altri i suoi antichi persecutori. Lavoreranno insieme perché la guerra fredda non porti alla catastrofe nucleare.

Diverso l'andamento storico, quasi il rovescio de *L'Uomo venuto dal Kremlino*, del tempo del primo papa venuto da lontano, Karol Woytila che prende il nome di Giovanni Paolo II, un pontificato durato 27 anni, dal 1978 al 2005.

C'è un film: *La verità sta in cielo* (2016) di Roberto Faenza. È la ricostruzione del caso Emanuela Orlandi, entra nei misteri dolorosi della Chiesa cattolica. Ci sono Marcinkus cardinale e guardia del corpo papale, colluso con mafia, i servizi segreti americani e italiani, la loggia P2, il banchiere Calvi, il faccendiere di Torralba Flavio Carboni, la banda della Magliana di "Renatino" De Pedis: un criminale costui per lungo tempo indebitamente sepolto, dopo il suo ammazzamento, nella basilica romana di Sant'Apollinare, per volere di un prete che manco i diavoli dell'inferno e che per la sepoltura di De Pedis riuscì a ottenere il permesso dal cardinale Poletti. Una Chiesa come schifo. Il Vaticano come latebra, come perversione, come occultamento di verità scomode. Per riuscire

nell'intento, l'apparato di Marcinkus, americano di origini lituane, mette in moto Ior, Opus Dei e altri retaggi del Sant'Uffizio, dell'Inquisizione. Povera Emanuela Orlandi, figlia di un dipendente del Vaticano, scomparsa, rapita dalla banda De Pedis, nel giugno del 1983. Aveva quindici anni. Mai tornata a casa. Rapita, sequestrata, resa ostaggio, uccisa, impastata dentro una betoniera. Si dice (questo il film non lo dice) che Marcinkus l'abbia violentata. Si dice che De Pedis abbia rapito Emanuela perché il criminale era creditore nei confronti del Vaticano che aveva bisogno di un immenso capitale finanziario, soldi mai restituiti, da investire nel piano, riuscito, dell'abbattimento del comunismo (socialismo reale, stalinista e post) in Polonia, patria di papa Wojtila. Povera Emanuela Orlandi, vittima sacrificale. Dolorosa e terribile, nel far emergere il sordido, la sozzura, il male, la figura di Sabrina Minardi, amante di De Pedis. Ha detto Papa Francesco, che pure ha voluto la riapertura del caso che la povera Emanuela "ormai sta in cielo".

Conclave (2024) di Edward Berger, dall'omonimo romanzo (2016) di Robert Harris, segna un momentaneo punto d'arrivo nella lunga elencazione di film che hanno il Papa, il Sommo Pontefice, come protagonista oppure scomparsa. *Conclave*, Ralph Fiennes nei panni del

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

cardinale Thomas Lawrence dopo essere stato pure il boia SS Amon Göth in *Schindler's List* (1993) di Steven Spielberg, è un film distopico, falsamente profetico e pure falsamente contemporaneo. Vi si parla pure di un papa inter-sessuale che più che alimentare dibattito sul gender richiama la papessa Giovanna resa celebre da un sonetto di Giuseppe Gioacchino Belli.

Meglio stare sul classico, con i suoi andamenti in successione cronologica e in diacronia. Tornare magari al primo Papa, San Pietro, come la rende tra gli altri il caratterista scozzese Finlay Currie in *Quo vadis* (1951), 8 Oscar, di Mervin Le Roy, il kolossal tratto dal romanzo (1895) omonimo del polacco Henryk Sienkiewicz, premio Nobel per la letteratura nel 1905. Ci sono stati altri *Quo vadis* all'epoca del muto. Nel film di Mervin Le Roy il mattatore è Peter Ustinov che fa Nerone. Però c'è il martirio del primo Papa, più evocato che visto. Il film termina con Pietro che va incontro al martirio come scelta, dopo aver rinunciato alla fuga. Classica e universale la sequenza: il primo apostolo, che fu Simone prima di essere Pietro, chiede e ottiene di essere crocifisso a testa in giù. Non è degno di morire come morì il Maestro.

Quante croci, quante scene di crocifissione nel cinema. Se ne trova eco, passando dall'Occidente ad altri continenti nell'America latina di *Mission* (1986) di Roland Joffé e nel Giappone di *Silence* (2016) di Martin Scorsese.

Mission, scritto da Robert Bolt, Palma d'oro al 39° Festival di Cannes narra le reducciones che i gesuiti organizzarono sopra le cascate del fiume Iguazú a confine tra Argentina, Brasile e Paraguay. Era un comunismo ante litteram dove gli indios, affrancati dalla schiavitù e recuperati alla dignità di persone vivono del loro lavoro, mettendo a produttiva risorsa quanto la natura, davvero una magnificenza del creato, gli offre. Le reducciones di *Mission*



"Il marchese del Grillo" (1981) di Mario Monicelli

sono frutto del martirio del primo gesuita che anni prima aveva risalito l'Iguazú con in testa e nel cuore il senso della missione. Gli indios guaraní lo crocifissero e lo precipitarono ancora vivo nelle cascate.

Silence, tratto dall'omonimo romanzo (1966) di Shūsaku Endō racconta delle persecuzioni che i cristiani subirono in Giappone nel periodo Tokugawa, verso la metà del Seicento. Dice di come i gesuiti portoghesi padre Sebastião Rodrigues (Andrew Garfield) e padre Francisco Garupe (Adrian Driver) partano da Macao per il Giappone alla ricerca del loro antico padre spirituale Cristóvão Ferreira (Liam Neeson) che di fronte a terribili persecuzioni e torture ha abiurato, passando da cristiano a buddista. Una ricerca che porta Garupe alla morte per annegamento e Rodrigues, che sembrava il più forte, all'apostasia. Al posto degli indios qui sono i poveri pescatori e contadini, costretti al silenzio e a nascondersi come i primi cristiani nelle catacombe, a subire un interminabile martirio. Emblema del cristianesimo è il martirio, della fede sostenuta e da sostenere, da propagare.

Stando in Vaticano, luogo per antonomasia

del cristianesimo, diversa è la visione. Qui conta il potere, per tornare alla *Verità sta in cielo*, più temporale che spirituale, un potere che basa, carisma e terribilità, sulla caritas originaria ma pure su guerre e inquisizioni. Il cinema le narra come in cronaca storica, come tragedia ma pure come commedia. Due esempi. Il primo è il film *Il tormento e l'estasi* (*The Agony and the Ecstasy*, 1965) di Carol Reed, una biografia di Michelangelo Buonarroti interpretato da Charlton Heston. Siamo nel Cinquecento, secolo di scismi e di guerre di religione. Rex Harrison è Papa Giulio II, cardinale Giuliano della Rovere. È un incubo per Michelangelo. Sta sotto le impalcature e si rivolge arrogante, minaccioso, al genio, là in cima: "Quando è che ti decidi a terminare la Cappella Sistina?" Michelangelo non si fa intimorire. Risponde a tono. L'altro esempio è Paolo Stoppa che nel film *Il marchese del Grillo* (1981) di Mario Monicelli fa Papa Pio VII al tempo della conquista napoleonica del Vaticano, continuamente oggetto, nonostante il tono burbero, degli scherzi, molti davvero pesanti, di Alberto Sordi, appunto il marchese Onofrio del Grillo, sediarlo del pontefice.

In letteratura e cinema, molti papi, del Medioevo e del Rinascimento, rispondono alla tipologia del potere temporale della chiesa, i Medici, i Borgia, Bonifacio VIII e lo scisma di Avignone. Da Dante a Dario Fo. Una divaricazione tra il Sommo Pontefice e tanti poveri cristiani, cattolici e protestanti, Lutero, Enrico VIII, Calvino, nel segno della Inquisizione, senza misericordia. I poveri cristiani vedono il papa come non uno di loro.

Emblematico *Il nome della rosa*, il romanzo (1980) di Umberto Eco, il film (1986) di Jean-Jacques Annaud e la miniserie tv (2019) di Giacomo Battiato. Guglielmo da Baskerville, John Turturro regge il confronto con Sean Connery, continua a essere uno snodo, non solo letterario e cinematografico, un termine di paragone con la Storia. Dobbiamo, oltre ogni convinzione ideologica, oltre ogni passione, essere solidali con Guglielmo da Baskerville, con il suo ottimismo della volontà e della ragione nei tempi bui che attraversiamo.

Da qui ripartiremo nella seconda e ultima parte del discorso sul prossimo numero.

Natalino Piras



François Truffaut a quarant'anni dalla scomparsa



Nino Genovese

Regista, soggetto, sceneggiatore, attore, produttore, critico, François Truffaut, considerato, fra l'altro, il padre (e principale rappresentante) della cosiddetta "Nouvelle Vague" ("Nuova Onda"); vale a dire di quel movimento cinematografico francese (il cui termine appare per la prima volta sul settimanale "L'Express" il 3 ottobre 1957), che raccoglie tutti quei giovani registi che – come alcuni anni prima avevano fatto gli autori del Neorealismo italiano – vedevano il cinema non come un mezzo disimpegnato, di intrattenimento, senza altre pretese, ma come uno strumento capace di rispecchiare nel modo più fedele possibile la realtà, nella sua concretezza e quotidianità, cosicché i film che ne fanno parte rispecchiano un nuovo modo di pensare, di agire, di vivere il cinema.

Oltre a François Truffaut, i principali esponenti della "Nouvelle Vague" sono Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Éric Rohmer ed altri, che si accostano alla "Cinematheque Française" (fondata nel 1936 da Henri Langlois e Georges Franju), assistendo alla programmazione di diversi film di alcuni autori, che, poi, sarebbero stati considerati dei veri "maestri", occupando un posto di rilevante importanza nella storia del cinema: da Jean Renoir a Jacques Becker, da Roberto Rossellini agli americani Howard Hawks e Alfred Hitchcock (allora considerato un regista "minore", autore solo di film "di genere")...

Questi giovani registi furono, innanzitutto, critici cinematografici, con una visione del cinema sicuramente diversa e originale rispetto a quella "tradizionale", che espongono le loro idee innovative su una rivista fondamentale, come i poi famosi "Cahiers du Cinema".

Il riconoscimento "ufficiale" della "Nouvelle vague" – che riprende le idee e le realizzazioni del nostro Neorealismo – avviene nel 1959, con il "Premio per la Migliore Regia" al Festival di Cannes di quell'anno, assegnato a *I Quattrocento colpi*, che è proprio il film d'esordio del nostro Truffaut, di cui lo scorso anno ricorreva il quarantennale della scomparsa, essendo morto a Neuilly-sur-Sein il 21 ottobre 1984, all'età di soli 52 anni; era nato a Parigi il 6 febbraio 1932, da una relazione della madre, Jeanine De Monferrand con un certo Roland Lévy, che, in seguito, sposa Roland Truffaut che – pur non essendo il padre biologico – lo riconosce come figlio, dandogli il suo nome.

Poco tempo dopo la nascita, viene mandato in campagna dalla nonna, presso la quale trascorre i primi anni di vita ed acquisisce un grande amore per la lettura, in quanto la nonna gli insegna a leggere e scrivere e lo introduce nel mondo dei libri.

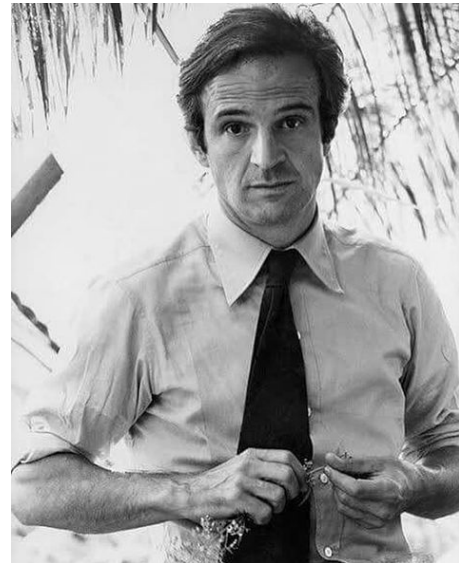
Il ragazzo, però, ha un carattere molto

difficile: esuberante e indisciplinato, insofferente a qualsiasi regola o costrizione, è costretto a frequentare diverse Scuole, dalle quali viene "regolarmente" espulso per i suoi comportamenti.

Dopo aver visto *Paradiso perduto* (1940) di Abel Gance, si accosta al cinema, con grande interesse ed amore, tanto da frequentare assiduamente i vari locali cinematografici, trascurando la Scuola, che, poi, è costretto a lasciare definitivamente.

Ed allora il padre lo manda in riformatorio, dal quale lo fa uscire André Bazin, critico cinematografico, che aveva conosciuto qualche tempo prima; infatti, Truffaut aveva fondato un "cineclub", che era in concorrenza con un altro già esistente, fondato proprio da Bazin; il quale, più grande di lui di 14 anni, ne intuì subito le doti intellettuali e le qualità, divenendo, di fatto, il suo padre spirituale e protettore.

Non avendo come "sbarcare il lunario", essendo scoppiata, nel 1946, la Guerra d'Indocina,



François Truffaut (1932 – 1984)



"I 400 colpi" (1959)

Truffaut decide di arruolarsi; ma alla prima occasione, durante una licenza, non esita a disertare; tuttavia, su consiglio di Bazin, pensa bene di rientrare nel suo reparto, dal quale – dopo un certo periodo di carcere militare per

diserzione – viene espulso definitivamente per "instabilità di carattere" (è questa la motivazione ufficiale)!...

Grazie all'aiuto del sempre presente Bazin – che rappresenta per lui quella figura paterna che gli era sempre mancata – comincia a lavorare come critico cinematografico, presso i già citati "Cahiers du Cinema", fondati, nel 1951, dallo stesso Bazin, insieme con futuri, grandi personaggi come Claude Chabrol, Jacques Rivette, Jacques Demy, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard (che – come abbiamo visto – sono anche tra i principali rappresentanti della "Nouvelle Vague" francese).

Dopo l'esperienza di critico nei suddetti *Cahiers* e in altre riviste specialistiche di cinema, il suo esordio come regista avviene nel 1954, quando realizza il cortometraggio *Une visite* e scrive la sceneggiatura del "mitico" *À bout de souffle* (in

italiano *Fino all'ultimo respiro*), realizzato nel 1960 da Jean-Luc Godard e interpretato da Jean-Paul Belmondo e Jean Seberg. Senza contare i cortometraggi, sono ben 22 le opere dirette da Truffaut, tutte interessanti ed importanti.

Non potendo elencarle tutte, in questa sede ci limitiamo a ricordarne alcune tra le più significative: *Jules e Jim* (1962), con Jeanne Moreau, su un triangolo amoroso con un tragico epilogo; *Fahrenheit 451* (1966), riflessione sul ruolo della lettura e dei mass-media nella società contemporanea; *La Sposa in nero* (1967), tratto da un romanzo giallo di Cornell Woolrich; *La mia droga si chiama Julie* (1969), con Jean-Paul Belmondo e Catherine Deneuve; *Il Ragazzo selvaggio* (1970), il cui titolo è divenuto quello di una bella rivista del "Centro Studi Cinematografici", diretta da Mariolina Gamba; *Non drammatizziamo... è solo questione di corna*, assurdo e ridicolo titolo italiano del più semplice ed elegante *Domicile conjugal* (1970); *Effetto notte* (1973), raro caso di un vero e proprio "film nel film", in cui

segue a pag. successiva



"Jules e Jim" (1962)

segue da pag. precedente

Truffaut interpreta anche il ruolo del protagonista; *Adele H.* - *Una storia d'amore* (1975), con lo stesso Truffaut e Isabelle Adjani; *L'Uomo che amava le donne* (1977), in cui alcuni critici hanno voluto vedere un riferimento indiretto allo stesso regista; *L'ultimo metrò* (1980), con Catherine Deneuve e Gérard Depardieu; *La Signora della porta accanto* (1981), con Fanny Ardant e Gérard Depardieu; *Finalmente domenica!* (1983), con Fanny Ardant e Jean-Louis Trintignant, suo ultimo lungometraggio.

Ma non bisogna dimenticare che Truffaut fu anche attore (non solo in molti dei suoi film, ma anche, per esempio, in *Incontri ravvicinati del terzo tipo* di Steven Spielberg, risalente al 1977) e



"La mia droga si chiama Julie" (1969)

produttore (fondò la Società di Produzione: "Les Films du Carrosse", in omaggio a *La Carrozza d'oro* di Jean Renoir).

In conclusione, vi sono ancora due elementi – a nostro avviso molto significativi – che occorre ricordare quando si parla di François Truffaut. Il primo è il suo rapporto privilegiato con Jean-Pierre Léaud, da lui scelto per la parte di Antoine Doinel ne *I Quattrocento colpi*, con cui, nel corso degli anni, collaborò a una serie di film passati alla storia con la denominazione di *Il ciclo di Antoine Doinel*.



"Fahrenheit 451" (1966)

Il secondo è il suo grande interesse nei confronti di Alfred Hitchcock, a cui ha dedicato una lunga intervista e un libro fondamentale, dal titolo *Il Cinema secondo Hitchcock* (Éditions Robert Laffont, 1967, poi tradotto in italiano e in altre lingue).

A dimostrazione – se ce ne fosse ancora bisogno – di una personalità poliedrica, eclettica, versatile, vicina al cinema in tutte le sue espressioni, che – nonostante la morte avvenuta in età relativamente giovane – ci ha "regalato" dei capolavori, che fanno parte integrante della storia del cinema mondiale.

Nino Genovese

Mia Farrow: profilo di un'attrice iconica, terminata nell'oblio artistico



Roberto Baldassarre

Qual ora si volesse tracciare in pochissimi punti la carriera di Mia Farrow, queste sarebbero le tappe che usualmente si mettono in rilievo: matrimonio con Frank Sinatra; ruolo da protagonista in *Rosemary's Baby* - *Nastro rosso a New York* (*Rosemary's Baby*, 1968) di Roman Polanski; il matrimonio con il direttore d'orchestra André Previn; l'unione artistica e sentimentale con Woody Allen; la separazione e le continue pesanti accuse contro Allen; l'impegno civile come ambasciatrice dell'Unicef. Tra tutte queste "fasi" professionali (e soprattutto sentimentali), quella che ormai è divenuta il suo "tratto distintivo" – e l'ha messa ai margini del cinema – è la sua ridda di gravose accuse contro Woody Allen, inerenti ai supposti abusi sessuali che l'artista avrebbe commesso nei riguardi delle piccole Dylan e Soon-Yi, ambedue adottate (la seconda dalla Farrow con Previn). Una cieca battaglia accusatoria, ritornata in auge con il #metoo e i fattacci sessuali di Harvey Weinstein, che ha dato il definitivo colpo di grazia – produttivo – al regista di New York, con diversi attori che hanno rinnegato le loro partecipazioni nei suoi film, e con Amazon che ha rescisso il contratto che legava la casa di produzione con lui per quattro film. Però queste vicende, sempre smentite, non giovano nel voler tracciare un profilo artistico su Mia Farrow, che ha preso parte a differenti film di valore, e dimostrato pregevoli doti attoriali. Un suo modo di porsi, certamente per la sua esile fisionomia, che ha donato candore, lucentezza e spessore a diversi personaggi femminili da lei incarnati.

Mia Farrow, figlia d'arte e poi giovane moglie d'arte. Nata il 9 febbraio 1945, dal regista australiano John Farrow (1904-1963) e dall'attrice irlandese Maureen O'Sullivan (1911-1998), la Farrow esordisce nel cinema proprio in un film del padre, la biografia storica *Il grande capitano* (*John Paul Jones*, 1959). Ma nei credits non è menzionata. Mentre con la madre avrà modo di lavorare soltanto molti anni dopo, in *Hannah e le sue sorelle* (*Hannah and Her Sister*, 1986) di Woody Allen. Dopo alcuni altri ruoli di seconda fascia, ebbe il primo successo nella Soap Opera *Peyton Place* (biennio 1964-1965) e nel War Movie *Cannoni a Batasi* (*Guns at Batasi*, 1964) di John Guillermin. L'attrice ricopre il ruolo di una segretaria delle Nazioni Unite. Una parte non da protagonista, però l'interpretazione è convincente e si aggiudica il Golden Globe. Ma sebbene questi lusinghieri primi inizi potessero offrire maggiori ruoli alla Farrow, la notorietà raggiunta conquistò invece Frank Sinatra (1915-1997), con cui si sposò nel 1966. Un matrimonio che destò scalpore per l'enorme differenza di età tra i due: 30 anni.



Mia Farrow "Rosemary's baby" (1968) di Roman Polański.

Una relazione che si dipanò rapidamente non per la discrepanza anagrafica, ma per il cinema. La Farrow, benché con Sinatra potesse vivere nell'agio, voleva giustamente continuare la sua incoraggiante carriera cinematografica. E quando le fu offerto il ruolo da protagonista per *Rosemary's Baby*, accettò subito, con conseguente divorzio chiesto da Sinatra (che le inviò le carte sul set del film).

Rosemary's Baby

Esordio americano del polacco Roman Polanski, il film è una pietra miliare del cinema horror. Un "Low Budget", prodotto da William Castel, che è tratto dall'omonimo romanzo di Ira Levin, pubblicato l'anno precedente. Pellicola seminale, che fa da apripista per i successivi film incentrati sul satanismo. Di genere horror, ma senza mostrare l'orrore se non attraverso l'angoscia che l'atmosfera del luogo trasmette e le caratterizzazioni dei personaggi che circondano – e soffocano – la protagonista Rosemary. L'efficacia del film è merito principalmente di Polanski, ma l'unicità del film è anche per le interpretazioni degli attori: un John Cassavetes ambiguo e una Farrow mogliettina minuta. Ecco, l'aspetto fisico della Farrow, a partire da questo film, è quello che ha prevalso maggiormente nei successivi ruoli. Rosemary è una timida e mingherlina figura femminile che cerca di accontentare il marito, senza fare troppe discussioni. Anche se le sue rimostranze le fa (il fastidio di avere dei vicini troppo presenti). Piccole proteste che confermano un suo carattere tenace, che si palesa quando si accorge di essere al centro di una setta satanica, e cerca di fuggire. Questa fisicità minimale, tendente verso un

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
atteggiamento remissivo, pare anticipare, senza nessuna venatura horror, al suo personaggio in *Un'altra donna* (*Another Woman*, 1988) di Allen. Una giovane moglie incinta che non è soddisfatta del matrimonio.

Mia Farrow: 1968-1980

Sebbene la sua performance in *Rosemary's Baby* fu molto apprezzata, ottenendo diverse candidature, la seguente carriera attoriale della Farrow, seppur variegata, pare in un certo qual modo discreta, senza sussulti. Anche in questo caso, quello che risalta di più in questa porzione di vita è legata a una relazione sentimentale. Nel 1970 si sposa con il noto direttore d'orchestra André Previn, maggiore di 16 anni. Matrimonio, ugualmente da gossip, perché Previn era ancora sposato con la cantautrice Dory Langan. Una relazione durata 9 anni, con la nascita di tre figli e l'adozione di altri tre bambini, tra cui Soon-Yi. Cinematograficamente i film più significativi sono: *John e Mary* (*John and Mary*, 1969) di Peter Yates e con Dustin Hoffman; *Trappola per un lupo* (*Docteur Popaul*, 1972) di Claude Chabrol e con Jean-Pierre Belmondo; *Il grande Gatsby* (*The Great Gatsby*, 1974) di John Clayton e con Robert Redford; *Un matrimonio* (*A Wedding*, 1978) di Robert Altman; *Assassinio sul Nilo* (*Death on the Nile*, 1978) di John Guillermin; *Valanga* (*Avalanche*, 1978) di Corey Allen; *Uragano* (*Hurricane*, 1979) di Jan Troell. Una lista di film che mostra come la Farrow, tranne nel minimalista e intimista film di Yates e nel laccato adattamento dell'omonimo romanzo di Francis Scott Fitzgerald, era soltanto un'attrice di pregio in un cast corale. In particolare, si evidenziano come gli ultimi due film citati rientrano nell'allora fecondo genere del Disaster Movie. Pellicole incentrate principalmente sugli effetti speciali, e gli attori erano, in un certo qual modo, corredo di pregio. Ma in tutti questi diversificati film, la Farrow ha sempre incarnato la figura di donna minuta e fragile. Con a volte punte di caparbietà. Tra tutti questi ruoli, spicca quello nel film di Robert Altman, nel quale è la promessa sposa Elizabeth 'Buffy' Brenner (altra mirabile figura femminile nel cinema popolato da donne di Altman), e in *Uragano*. Quest'ultimo è un Disaster Movie doppiamente autoriale, poiché remake dall'omonimo film di John Ford (*The Hurricane*, 1937), e girato dal regista svedese Troell. Questo doppio aspetto lo si nota per una maggior cura della messa in scena e per l'attenzione verso i personaggi, che si ritrovano coinvolti in un funesto uragano. Da precisare che questo film catastrofico (flop al cinema), prodotto da Dino De Laurentiis, inizialmente era stato proposto a Roman Polanski. Forse con il regista polacco, anche la tesa interpretazione della Farrow sarebbe stata migliore.



"Cannoni a Batasi" (1964) di John Guillermin



"Un matrimonio" (1978) di Robert Altman



"Alice" (1990) di Woody Allen



"Dark Horse" (2011) di Todd Solondz

Mia Farrow e Woody Allen

Il loro primo film assieme è *Una commedia sexy in una notte di mezza estate* (*A Midsummer Night's Sex Comedy*, 1982), ma la loro relazione era cominciata nel 1980. È attraverso i film di Allen che la Farrow diviene definitivamente iconica, con Allen che la esalta amorevolmente in ogni fotogramma, almeno fino a *Ombre e nebbia* (*Shadows and Fog*, 1991). Questo affetto, registico e sentimentale, lo si nota nel primo - romantico e sognante - film, in *Crimini e misfatti* (*Crimes and Misdemeanors*, 1989),

nel quale interpreta Halley Reed, passione dell'imbronato regista Cliff Stern, e culmina in *Alice* (1990), film che attinge in parte dalla vita della Farrow (il suo impegno civile) e dall'altra si ispira a *Giulietta degli spiriti* (1966) di Federico Fellini e con Giulietta Masina. In questa parabola, che dura proficuamente una decina d'anni, la Farrow ha modo di interpretare diversi personaggi, usualmente da commediante, e un paio di volte in ruoli drammatici (*Settembre*, realizzato nel 1987). In un altro paio di occasioni, figure femminili dall'aspetto minuto e remissivo, come ben attestano *La rosa purpurea del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) e il già citato *Un'altra donna*. Nel primo è una moglie sognatrice, che vede nel cinema, e nella passione per il divo Gil Sheperd (Jeff Daniels), l'unica via di fuga a una triste e grama vita (affettiva e lavorativa). Mentre ruolo completamente opposto è quello di Tina Vitale in *Broadway Danny Rose* (1984), che la vede come "Femme Fatale" avvenente e volgare. Il lavoro con Allen non è solo nel dover recitare ruoli stratificati, ma adattare la sua recitazione allo stile del regista/consorte, che per ogni film adotta una messa in scena differente, come ad esempio nel mockumentary *Zelig* (1983), nel quale deve recitare (impostando anche l'intonazione della voce) un personaggio inesistente come se fosse realmente esistito. Osservando a posteriori quel decennio filmico, si osserva con una certa ironia come quell'osservazione tenue, amorevole e "bergmaniana" presente all'esordio collaborativo tra i due, diviene violento scontro in *Mariti e mogli* (*Husbands & Wives*, 1992). E quest'ultima nevrotica pellicola pare un instant movie sulla reale situazione della coppia. La collaborazione artistica tra i due si chiude con un altro prezioso tassello filmico, mentre il rapporto, come è ancor ben visibile, in maniera disastrosa.

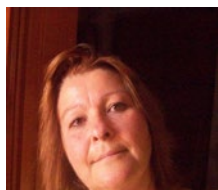
1992 - 2025

Il post Woody Allen, come scritto nell'introduzione, vede Mia Farrow principalmente protagonista nel reiterare le solite accuse. E a latere, il suo prestigioso ruolo di ambasciatrice per l'Unicef. Dopo il brusco e violento divorzio con il regista, la Farrow, anche per questioni d'età, non ha avuto più ruoli sostanzialmente validi. È divenuta soltanto una comprimaria di lusso. La partecipazione al remake *Omen - Il presagio* (*Omen*, 2006) di John Moore, è una chiara strizzatina cinefila a *Rosemary's Baby*. Come ugualmente *Be Kind Rewind - Gli acchiappafilm* (2008) di Michel Gondry, dove interpreta l'anziana e affabile Mrs. Falewicz. Ultima interpretazione cinematografica, nel tagliente *Dark Horse* (2011) di Todd Solondz, ma anche qui in un ruolo secondario.

Roberto Baldassarre

Lo sguardo femminile lungo la rotta di Gian Maria Volonté

Mi hai ingabbiato nella salsedine della tua lingua...
Alda Merini



Maria Procinò

Ho bisogno del mare perché m'insegna: non so se imparo musica o coscienza: non so se è onda sola o essere profondo o sola roca voce o abbacinante supposizione di pesci e di navigli.

Il fatto è che anche quando sono addormentato circolo in qualche modo magnetico nell'università delle acque.

Con questi versi di Pablo Neruda, in un bizzarro gioco di identità, si può ricomporre l'immagine "increspata" di Gian Maria Volonté, un artista dei più straordinari nel mondo, il cui linguaggio, assolutamente internazionale, si è plasmato nel tempo, frutto di osservazioni, di studio accurato e continuo, ma anche di esperienze personali, di vibrazioni esistenziali che hanno filtrato la sensibilità interpretativa, sgombrando il campo da ogni atteggiamento mimetico della realtà. Volonté ha lasciato un mosaico che diventa un viaggio che tutti conoscono e in cui molti si possono riconoscere, perché il passato alla fine è un mondo da cui ogni tanto provengono segnali; rivela una linea e un orizzonte al quale arrivare e solo così allontanarsene.

Gian Maria amava il mare, la sfida del vento, la calma delle acque che a volte, sole, possono addormentare parafrasando Foscolo "quello spirito guerrier" che dentro alcuni non smette mai di "ruggire".

Per questo nel suo archivio, oggi al Museo del cinema di Torino, sono conservate mappe e quaderni di navigazione. Disegni che insieme ai libri, ai copioni e alla documentazione (appunti, lettere ecc.), creano un *unicum*, un diario segnato da una ricerca, rigorosa e scrupolosa fin nei minimi dettagli, che ha permeato la sua vita.

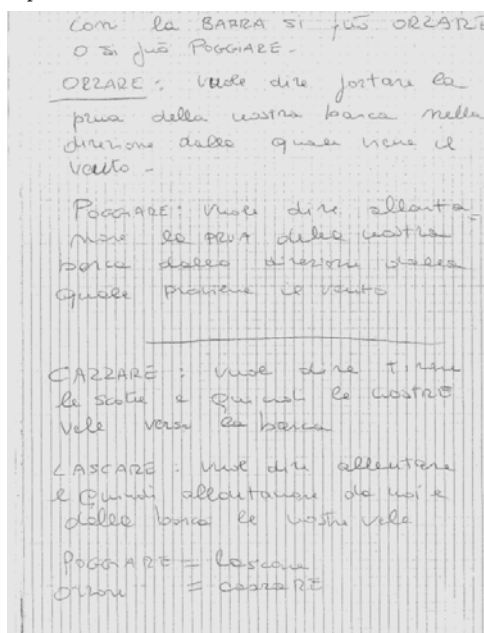
Eppure il percorso umano e artistico di Gian Maria probabilmente sarebbe rimasto 'afono' senza la presenza femminile che ha attraversato e completato la sua parabola esistenziale. Donne fragili e determinate allo stesso tempo, simili a venti che cambiano continuamente direzione e forza, creando correnti a volte vorticosi, a volte dolcissimi, quei venti che lui conosceva, cercava e temeva. Donne che ha incontrato, amato, respinto e ritrovato, simili a quel mare il costante *continuum* che riusciva a generare in lui quella *distentio animi*, necessaria per affrontare le responsabilità della partecipazione nella sfera privata e pubblica, anche quando non era facile.

Una doppia modalità di intervento perché sono state accanto a lui, compagne, senza rinunciare alla loro personalità, alla loro indipendenza intellettuale e visibilità artistica e non si sono mai percepite come soggetti emarginati; anche per questo, Gian Maria le ha amate profondamente,

proprio come amava il suo mare a bordo dell'Arzachena, la sua barca, incontrando e scontrandosi con i venti che a volte lo aiutavano a navigare, a volte soffiavano sui labirinti della sua anima, intervenendo spesso a indicargli la rotta.

Alto, fisicamente possente, affascinante, generoso, curioso, divertente, ma separato dagli altri da una sorta di corazza che gli si era cucita addosso anno dopo anno, Volonté resta uno dei più grandi e geniali interpreti del cinema e della scena non solo italiana, anche quando in seguito alle sue scelte etiche e politiche, nella vita professionale viene allontanato dai produttori; quando si alza un muro silenzioso di ostilità che si infrange però davanti all'amore, al rispetto che il pubblico gli riserva.

Aveva bisogno di contrasti dichiarerà Ugo Pirro in una intervista. Gian Maria ama le donne, ne è incuriosito e con loro crea un gioco di seduzione fatto proprio di contrasti, di provocazioni ma anche di complicità, cercando inconsciamente compagne che non gli permettano di travolgerle. È una sorta di *gegenüber* fisico, artistico, intellettuale che condiziona vicende complesse e straordinarie, influenza le tappe di percorsi interiori e di un tracciato culturale preciso.



Appunti dai Quaderni di navigazione

Nelle donne Gian Maria ammira la decisione e allo stesso tempo i dubbi, forse ritrova l'eco di quell'amore materno spezzato a metà dagli avvenimenti della sua infanzia, il ricordo di sua madre, lui che da ragazzino l'ha vista rimboccare le maniche crescendo i figli; lui che ha cercato di proteggere la famiglia nell'assenza attonita di suo padre. Le foto ingiallite dal tempo non cancellano il sorriso di Carolina Bianchi, la raccontano esile, elegante, bionda. Carolina è figlia di un imprenditore milanese



Carla Gravina e Gian Maria Volonté

e, nonostante i dubbi dei parenti, sposa il suo Mario che fa parte di una famiglia agiata di Saronno. Vivono in una villa a Torino, hanno due figli Gian Maria e Claudio. Via via le foto rimandano uno sguardo sempre più teso, malinconico: Mario che ha combattuto contro i partigiani viene arrestato, condannato a 30 anni di carcere, nel 1946 escluso dall'amnistia. Sono anni duri, ma Carolina non si arrende: il sabato va a trovare il marito, gli scrive, affitta le camere della grande casa. Deve proteggere i suoi figli da un dramma che non sarà facile dimenticare.

Gian Maria inizia a lavorare, a sedici anni va in Francia per la raccolta delle mele e tornato in Italia, si aggrega e viaggia con un Carro di Tespi, attore e trovarobe, fino al 1953 quando entra nella compagnia di Alfredo De Santis.

Tiziana Mischi la incontra nel 1957 a Milano durante le rappresentazioni teatrali di *Fedra* con Diana Torrieri. Tiziana e Gian Maria sono giovanissimi, entrambi attori: lei proviene dalla scuola del Piccolo Teatro; si sposano due anni dopo, il 6 giugno 1959 pur non credendo affatto nel matrimonio. "Non so se fossimo innamorati, ma stavamo bene insieme ed eravamo molto complici [...] all'epoca lui era un po' impacciato con le donne, non sapeva come gestirle, era terrorizzato. Ho sempre avuto l'impressione che avesse un senso di colpa con le donne, era come se fosse disarmato". Il lavoro di lei però diventa ben presto un ostacolo all'unione e Tiziana rinuncia al teatro: "Secondo Gian Maria quando si stava con una persona, bisognava stare insieme. Aveva paura di stare da solo. Per Gian Maria la prima cosa era il lavoro e nessuno doveva interferire, ma non riusciva

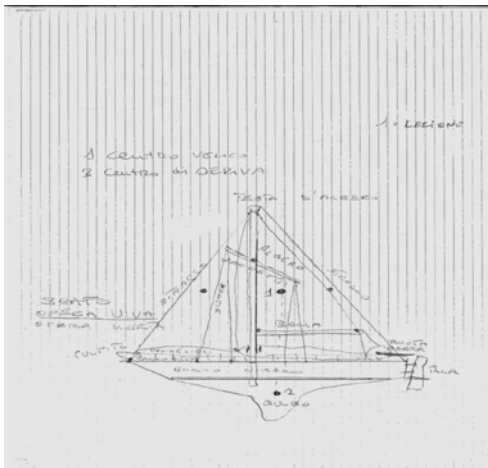
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente a stare senza una donna". Si separeranno, divorzieranno: Tiziana più tardi creerà una famiglia. Si frequentano dopo la fine del loro rapporto, anche quando non riuscirà a gestire la storia con una donna che avrebbe voluto sposarlo: "Per Gian Maria ero una specie di difesa perché raccontava che era sposato con me e quindi non poteva risposarsi. Lei gli propose di andare in Messico, si diedero un appuntamento all'aeroporto ma lui non si presentò. Non aveva il coraggio di tirarsi fuori da queste situazioni".

1960: Franco Enriquez al Teatro Romano di Verona mette in scena *Giulietta e Romeo* nella versione di Salvatore Quasimodo, trova il suo Romeo in Gian Maria che arriva da varie esperienze ma soprattutto dall'interpretazione televisiva di Rogozin ne *L'idiota*. È bello ed introverso, pieno di talento. Giulietta è Carla Gravina non ha ancora vent'anni ma è già famosa: in televisione per essere stata insieme a Patrizia Della Rovere una delle "cognatine" di Mario Riva ne *Il musicchiere*; nel cinema dove ha un contratto di sette anni firmato con De Laurentiis, che l'ha mandata per ben due volte a Londra per imparare l'inglese, che non concorda con quell'esperienza teatrale e le concede quattro mesi. Quando si alza il sipario nel Cortile di Castelvechio a Verona Gian Maria e Carla sono ormai innamorati.

Carla è nata a Gemona in Friuli, quarta di ben cinque figlie: Giuliana che sposerà Romolo Runcini una delle grandi personalità della cultura italiana, Silvana, Franca e Diana. Carla trascorre la sua infanzia nella casa del nonno paterno a Moggio, "Vivevo molto per strada. Giocavo, saltavo, correvo". Mal sopporta invece il padre, la sua severità, anche se sotto sotto sa di somigliargli: "Papà era di un rigore spaventoso. Orgoglioso, duro testardo". Quando suo padre, impiegato al Ministero della difesa, deve trasferirsi da Gemona a Roma, la famiglia lo segue: è il 1953. "Pilo" così viene soprannominata Carla, continuerà ad avere nostalgia delle sue montagne e di quella casa dove è stata felice. A Roma frequenta le scuole medie D'Azeglio in Via Asmara e un giorno del mese di giugno del 1957, mentre esce da scuola, viene fermata da un signore che l'ha osservata camminare, così alta e bella, colpito da quei capelli rossi e da quella manciata di lentiggini che le danno un'aria ribelle e dolce allo stesso tempo. È il regista Alberto Lattuada che in lei vede la protagonista della sua pellicola *Guendalina*. È il primo film per Carla anche se la parte principale verrà poi affidata a Jacqueline Sassard. Quell'anno viene notata anche da Alessandro Blasetti che la vuole per *Amore e chiacchiere*-*Salviamo il panorama* con Gino Cervi, Vittorio De Sica, Elisa Cegani. Nel 1958 al Festival internazionale di Locarno, riceve la Vela d'argento per la migliore interpretazione femminile. L'antidiva come verrà chiamata, inizia una carriera cinematografica straordinaria, tra i primi titoli: *Primo amore* (1959) di Mario Camerini *I soliti ignoti* di Mario Monicelli (1958); *Esterrina* di Carlo Lizzani, *Policarpo, ufficiale di scrittura*

ra regia di Mario Soldati (1959). Tra lei e Gian Maria nasce un rapporto coinvolgente fisico ed intellettuale. Pensando al mare si potrebbe dire che vanno in bolina controvento, procedono a zig-zag, sfidando le convenzioni. Il loro è un amore osteggiato dalla famiglia ma anche dalla società bigotta e falsamente perbenista di quel periodo, un mondo che non



Disegno di Volonté dai Quaderni di navigazione

li perdona. Il 3 luglio 1961 nasce Giovanna. "Nei primi anni Sessanta non era tollerata una storia d'amore con un uomo sposato e una figlia nata fuori dal matrimonio. Ci fu uno scandalo e il cinema mi chiuse le porte". La carriera di Volonté non si ferma, mentre Carla vede sfumare tutte le offerte cinematografiche. Eppure non cede e, nel periodo in cui le donne continuano a combattere per la parità di diritti, perché le leggi cambiano anche quando hai un figlio al di fuori del matrimonio, si ritrova a minare quell'epiteto dispregiativo che era stato per anni 'ragazze madri'.

Carla contro una morale ipocrita, frantuma tutte le convenzioni ancora prima di altre donne famose; lotta, non si arrende nemmeno quando viene accusata di concubinato. Diventerà l'esempio dell'empowerment femminile. Carla e Gian Maria vanno a vivere insieme ed anche in questo caso è Carla la più volitiva, ferma nell'intento di creare una famiglia, di vivere la sua avventura di madre. Ammetterà l'attore: "Confesso che io, quando si è trattato di vivere insieme, ho esitato, ho avuto molte perplessità: mi sembrava un passo grave. Invece Carla ha agito con limpidezza, con fermezza, senza alcuna titubanza [...]. Del resto quello che in lei mi colpì fin dal primo giorno che la incontrai fu proprio questa chiarezza di idee, questo essere sempre presente a se stessa".

Se il cinema le volta le spalle, il teatro no: il 10 giugno 1963 insieme a Corrado Pani, Gian Maria, Ilaria Occhini e Luca Ronconi costituisce una compagnia teatrale che la stampa battezzò dei Nuovi giovani (distinguendola dalla Compagnia dei giovani ovvero De Lullo, Falck, Albani, Valli). Mettono in scena *La putta onorata* e *La buona moglie*, due commedie di Carlo Goldoni fuse in un unico spettacolo che debutta al Teatro Verdi di Pisa il 7 dicembre 1963 con la regia di Luca Ronconi. Nel 1964 ancora una esperienza

di gruppo: Carla, Volonté e Carlo Cecchi, Giancarlo Bonuglia, Claudio Meldolesi ed altri, sono impegnati in una compagnia di teatro militante e sperimentale, il Teatro Scelta. Passata la bufera personale, Carla e Gian Maria si ritroveranno spesso a lavorare insieme, nel cinema da *Quien sabe* il film di Damiano Damiani a *I Sette fratelli Cervi*, diretto da Gianni Puccini; in Tv nel *Caravaggio* con la regia di Silverio Blasi. In anni politicamente complicati, loro due sono in prima fila nelle battaglie degli attori, portando solidarietà agli operai nelle fabbriche e a chi in quei giorni occupa le case popolari. Ma il rapporto tra due personalità così spiccate non è facile, certo Carla gli offre un equilibrio di cui Gian Maria ha bisogno, ma questo si frantuma quando si interrompe la loro unione. "Ho amato tanto Gian Maria, ma anche lui mi ha amato tanto, anche se me ne ha combinate di tutti i colori. Pensavo di passare la vecchiaia accanto a lui". Sul palcoscenico tornano ancora una volta nella stagione 1981-82 con la Compagnia di prosa del Teatro Eliseo in *Il girotondo* di Arthur Schnitzler con la regia di Gian Maria. Ricorderà Carla: "L'idea dello spettacolo dal Girotondo di Schnitzler l'ebbe a casa mia. Ero la prima donna dell'Eliseo, ma era come se volesse distruggere [...] stravolse il Girotondo, era un suo delirio [...] Avevo una rabbia tale dentro che a un certo punto passandogli vicino gli diedi una sberla, al punto che le serate successive faceva qualche un passo indietro [...] Una volta al Manzoni di Milano c'erano venti persone, mi chiese di darmi malata, gli risposi: "Vaffanculo, datti malato tu, hai fatto questa cosa, la porteremo avanti fino in fondo".

Nel 1968 nell'anno delle contestazioni delle lotte operaie che lo vedono in prima fila Volonté incontra un'isola dal nome di donna La Maddalena e se ne innamora, è in qualche modo la sua Zante che riesce a placare il suo "spirito guerrier"; là ritrova sé stesso. La creatività dipende anche dagli incontri, dalle influenze nella vita: in quello stesso anno in un caffè di Piazza Santa Maria in Trastevere a Roma conosce Armenia Balducci. Nata a Roma, anche lei era diventata attrice casualmente, interpretando, giovanissima, film come *Un giorno in pretura* di Steno, *Anni facili* di Luigi Zampa al quale si era legata allontanandosi dal mondo cinematografico. Armenia è una donna forte, caparbia, non ha paura di contraddire Gian Maria, di tenergli testa; lui rispetta le sue idee, la segue, con lei partecipa al clima politico degli anni Settanta e alla sua narrazione artistica. Come se insieme "bolentinassero", pescassero, in uno scambio reciproco che crea poche frontalità; tra loro prevale un percorso fatto di intenti comuni e intenso lavoro creativo. Con lei nel 1969 parte per Cuba: è uno degli attori più amati da Castro e da Alfredo Guevara direttore dell'ICA l'istituto che si occupa di cinema. Recitano in *Sacco e Vanzetti*, scrivono nel 1980 la sceneggiatura del film *Stark Sistem* si sposeranno e divideranno dieci anni, vivendo tra Fregene e Roma.

Anche il rapporto con Armenia però non è
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
destinato a durare: nel 1977 sul set di *Io ho paura* di Damiano Damiani, ha conosciuto Angelica Ippolito con la quale nasce subito un legame forte ma complicato; Angelica entrerà definitivamente nella sua vita nel 1984. Nata a Napoli è figlia di Felice Ippolito una delle menti scientifiche più brillanti in Italia e di Isabella Quarantotti scrittrice e traduttrice, nipote del banchiere mecenate Raffaele Mattioli, conoscerà Eduardo De Filippo nel luglio del 1956 e, dopo vent'anni di convivenza, si sposeranno nel 1977 entrambi al terzo matrimonio.

Angelica è una donna bellissima, introversa, riservata, attrice teatrale, cinematografica e televisiva; dopo l'Accademia la sua carriera inizia nel 1969 quando insieme a Paolo Graziosi, Aldo Pugliesi, Isabel Ruth e Carlo Cecchi porta sul palcoscenico una pièce di Dacia Maraini *Ricatto a teatro*. Frequenta un gruppo di giovani artisti intellettuali che spesso si vedono in un bar di Piazza Navona, per incontrare la scrittrice che più amano: Elsa Morante. Insieme ad Angelica, Ginevra Bompiani, Patrizia Cavalli, Alfonso Berardinelli, Paolo e Stella Graziosi lo stesso Cecchi. Nel 1977 per il film *Oh Serafina* vince il David di Donatello. Lavora poi con Eduardo De Filippo, prendendo parte a numerose commedie come *Napoli milionaria*, *De Pretore Vincenzo* continuando una lunga attività artistica che la porterà negli anni duemila a condividere di nuovo il palcoscenico con Carlo Cecchi nella messa in scena di altre due opere di Eduardo: *Sik-Sik l'artefice magico* (che l'aveva vista già protagonista femminile con Eduardo e suo figlio Luca negli anni Ottanta) e *Dolore sotto chiave*.

Angelica nasconde dolcezza e timidezza dietro un guscio di inquietudine che non è facile alterare; non ama raccontare di sé stessa, preferendo che per lei parlino i personaggi che interpreta. Nel 1986 Gian Maria si trasferisce con lei a Velletri nella casa di campagna che era stata di Eduardo e Isabella, ma l'amore per il mare lo riporta alla Maddalena. Dopo aver venduto l'Arzachena si fa costruire un gozzo, una barca da pesca di circa otto metri. Il suo spirito guerriero sembra placarsi: Angelica è come un maestrale impetuoso e intenso ma anche

rassicurante; insieme vivono lunghi mesi sull'isola sarda e sul gozzo. Rammenterà Angelica: "Vivevamo in barca, nelle varie baie. Sistemati sottocoperta con due materassini di gomma, delle pile per leggere al buio, un fornello a gas. Un'esperienza scomodissima, però meravigliosa".

Con lei ritrova equilibrio, placa le ansie: "Oggi m'interrogo. Ma mi interrogo sulla vita e sulla morte". Con lei continua il suo percorso interpretativo e non distoglie lo sguardo dall'impegno politico ed etico. Il 1° luglio 1994 mettono in scena *Tra le rovine di Velletri* tratto dal diario di padre Italo Mario Laracca, che ricorda le giornate che tra il 1943 e il 1944 devastarono la città laziale; lo spettacolo prova a divulgare un messaggio di speranza, di pace.

Angelica lavora molto in teatro nella compagnia di Eduardo De Filippo ma condivide con il suo compagno un'altra fatica: *Il canto sospeso* di Luigi Nono dando voce alle lettere dei condannati a morte della Resistenza.

È lei quel vento che lo accompagna nel porto. E sarà lei che andrà a prenderlo a Florina in Grecia dove Gian Maria muore il 6 dicembre 1994 mentre sta recitando in un film: *Lo sguardo di Ulisse* di Theo Angelopoulos. Angelica lo riaccompagnerà nella sua isola dove in una cerimonia semplice e ricca di emozioni, sarà salutato da tutti i suoi amici, dagli attori che lo hanno seguito, dalle donne che lo hanno amato. In quella terra riposerà per sempre con le spalle all'isola di Santa Maria e lo sguardo a Caprera, protetto da una piccola lapide di granito a forma di vela.

Ma anche dopo la morte non sarà solo: alla Maddalena infatti continua a vivere sua figlia Giovanna che accanto a lui da bambina aveva imparato a guardare al mare senza paura: "Mi aggrappai ad un lampione di Cala Gavetta per non prendere il volo, da allora mi ritengo malata di sindrome di ponente". Giovanna gli somiglia, nel volto che sembra tratteggiato dalle onde, nei capelli dove sembra vivano elfi marini ribelli a qualsiasi imposizione; gli somiglia nella timidezza, nella ritrosia, nel modo di affrontare la vita; e come la madre è testarda e polemica e non si arrende facilmente.

Sull'isola ogni anno, in nome di suo padre superando le incertezze del sostegno pubblico,

crea una manifestazione, un incontro per la cultura, per i ragazzi che rischiano di perdere la memoria del grande cinema, *La valigia dell'attore*. Consapevolmente o no, Giovanna è stata per Gian Maria quella bussola che nella navigazione costiera o di altura, nelle virate di bordo, non gli ha mai permesso di perdere la rotta e spesso l'ha determinata, anche se lui non glielo avrà mai confessato.

Volonté ha modificato l'arte interpretativa lasciando la sua traccia indelebile con la quale tutti coloro che fanno il mestiere dell'attore si dovranno sempre confrontare, così come non potranno eludere la consapevolezza del ruolo civile e sociale del cinema.

Ma l'esperienza artistica non deve essere separata dalla vicenda dell'individuo, per evitare il rischio di innalzare un monolite fasullo. La grande Arte nasce anche dall'iterazione con il proprio vissuto e con l'ambiente; è con *Einfühlung*, con empatia che si sviluppa il processo creativo. In questo itinerario Gian Maria Volonté uomo ed artista non è mai stato solo: nella ricerca emotiva ed intellettuale non priva di lacerazioni, di conflitti e di contraddizioni, ha avuto accanto una presenza attiva non sfumata che con lui ha condiviso esperienze intime e professionali dal forte significato sentimentale e relazionale.

Queste donne sono state in modi e tempi diversi, protagoniste, con un profilo ben delineato non solo lavorativo. Con le proprie specificità hanno partecipato attivamente alla storia del cinema e del teatro in Italia, ai cambiamenti dello statuto femminile, contribuendo al disfacimento degli stereotipi, anche se la disparità di genere sulle tavole di un palcoscenico o dietro e davanti la cinepresa, come nel quotidiano, è un problema non ancora risolto. Hanno rappresentato un indicatore del progresso dell'emancipazione che ha riguardato e riguarda tutti.

Per Gian Maria sono state forse come il mare, quella linea di un confine che non ha confine ma che mai diventerà un nulla geografico; o come il vento, cercato desiderato ma arduo, faticoso da tenere: "io continuo ad avere una grande curiosità, perché ancora guardo una nuvola, guardo il mare, mi piacerebbe raccontare il vento. Ma è difficile".

Maria Procino



Gian Maria con sua figlia Giovanna

Nota bibliografica:

- A. Todisco, *Bellezza sobria, all'acqua e sapone*, "La Stampa" 28 agosto 1959.
E. Costantini, *La Gravina e Volonté si confessano*, "La Settimana Incom" 9 aprile 1961.
M.P. Fusco, *Un paese in guerra sul palco con Volonté*, "La Repubblica" 28 giugno 1994
F. Deriu, *Gian Maria Volonté Il lavoro d'attore*, Roma 1997.
A. Merini, *Fiore di poesia 1951-1997*, Torino 1998.
Gian Maria Volonté: *lo sguardo ribelle*, a cura di F. Montini e P. Spila, *Fandango*, Roma 2004
M. Capozzoli, *Gian Maria Volonté*, Torino 2018.
A. Pirima, *La seconda vita di Giovanna nell'isola amata dal padre*, "La Nuova Sardegna", 12 marzo 2018.
F. Canessa, *Io e Gian Maria felici nelle baie della Maddalena*, "La Nuova Sardegna" 5 aprile 2023.

Mati Diop, un cinema di origini e attualità



Benedetta Pallavidino

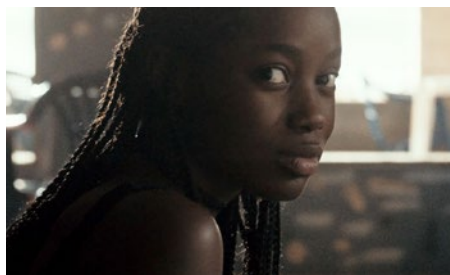
Il ritorno e la ricongiunzione con le proprie origini sono temi caldi che da sempre hanno creato un netto e solido filone cinematografico, dove le immagini superano le parole nella rappresentazione di nostalgie e richiami lontani che permettono di non perdere coscienza del chi si è e del da dove si viene. Tra le più recenti adesioni al filone vi è quella della francese Mati Diop, che sin da giovanissima si era fatta notare ai festival, prima come attrice, poi come regista di corti. Nel 2019 è approdata ai lungometraggi guadagnandosi il Premio Speciale della Critica a Cannes con il suo *Atlantique*, e lo scorso anno L'Orso d'Oro a Berlino con il documentario *Dahomey*.

Le origini senegalesi di Diop e il suo legame di parentela con il documentarista Djibril Diop Mambéty sono, certamente, due elementi chiave per approcciarsi alla sua produzione, estremamente chiara e onesta, priva di inganni e trovate sensazionalistiche, politica nell'accezione più impegnata e pura del termine. Diop sa cosa vuole mostrare e si impegna perché il suo intento possa essere compreso e apprezzato tanto dalla critica quanto dal pubblico. *Atlantique*, che è lo sviluppo di un cortometraggio girato nei primi anni Duemila, ci porta nei sobborghi di Dakar, dove la polvere impera alzata da un vento che è metafora di viaggio e di cambiamento, che profuma di magia e di credenze popolari. Souleiman (Ibrahima Traoré) è uno degli operai sfruttati da un costruttore edile che ha investito nella progettazione di una torre futuristica, ingannevole impronta di un progresso che solo marginalmente lascia i segni in Senegal, è innamorato di Ada (Mame Bineta Sane) che lo ricambia, ma che la famiglia vuole sposata al benestante Omar. La ribellione degli operai sfocia nella partenza verso l'Europa alla ricerca di fortuna, le loro donne restano sole, almeno finché improvvisamente e sconosciute malattie, insieme a spiriti maligni, vengono a render loro visita. Diop si immerge nella cultura del suo paese di origine e mescola tra loro magia e realismo, così da poter mostrare le due facce – anche contraddittorie – di uno stesso mondo che tenta di guardare avanti senza riuscire a scardinare miti e superstizioni. Da un lato mostra la lotta per il diritto al lavoro, il rischio del viaggio in mare, la morte nell'Atlantico che sopraggiunge a poche miglia dalle coste spagnole, dunque i sacrifici del genere maschile, comparati a quelli della donna che per spezzare le catene delle volontà famigliari rischia di essere accusata di tentato omicidio, mentre dall'altro l'apparizione profetica ed inquietante dei deceduti in mare che tornano a casa a possedere i vivi per concludere le questioni terrene rimaste aperte e ottenere la propria rivalsa. Precisa e chirurgica, la sceneggiatura – acerba hanno scritto alcuni critici italiani – non lascia scampo e spazio per fantasticherie, sostiene dove necessario la potenza

delle immagini che, con cura documentaristica filmano le invasioni di campo di drammi privati che vanno pubblicamente restituiti per capire da dove ha origine l'attualità da cui ogni giorno veniamo, ormai asetticamente, bombardati. I mezzi che veicolano i messaggi politici sono i generi che maggiormente arrivano e piacciono al grande pubblico: romantico e orrorifico che si fondono in un connubio di eros e thanatos capace di amplificare la potenza del messaggio. L'andata e il ritorno riflettono per Diop il bisogno di cambiamento, di emancipazione, di libertà decisa e non imposta. I giovani vedono libertà nella stessa identica presa di posizione che i saggi del villaggio vedono come un atto avventato, nefasto e rovinoso. E invece è dalla morte che germoglia la speranza del miglioramento: gli spiriti dei defunti perseguivano il loro aguzzino costringendolo a pagare alle loro famiglie i salari arretrati, la morte di Souleiman spinge Ada a rifiutare il destino che qualcun altro ha scritto per lei, ad affrontare a testa alta la sconsideratezza di una scelta che la sua



"Dahomey" (2024) di Mati Diop



"Atlantique" (2019) di Mati Diop

società non accetta e condanna. Primissimi piani, panoramiche e riprese a camera fissa scandiscono la narrazione, dando enfasi alla ciclicità di una vicenda da favola nera che si ripete finché il lieto fine non giunge a portata di inquadratura. Diop affascina e lascia penetrare nello spettatore la calma inquieta delle sue immagini che trasportano nel qui ed ora echi ancestrali di culture millenarie inscalfibili.

Al viaggio si apprestano anche i protagonisti di *Dahomey*, ovvero ventisei manufatti appartenenti al regno di Dahomey (attuale Benin) trafugati dai francesi durante la colonizzazione del 1892. In 68 minuti la regista riesce a condensare una complessa rete di riflessioni che riguardano l'attualità e le prospettive future del paese africano, per diramarsi in più fini dissertazioni filosofiche sul valore dell'arte nell'identificazione culturale e di un popolo. Manufatti prendono vita: su schermo nero voci cavernose amplificate da musiche primitive si



Mati Diop (1982)

identificano con i pensieri degli oggetti stessi che temono di non essere più riconosciuti e amati dal popolo che ha dato loro vita, lanciano provocazioni riguardanti il numero che li identifica e che annulla la loro identità di cui si riappropriano solo una volta giunti sul tavolo degli storici beninesi. La seconda parte del documentario, invece, si focalizza sull'assemblea di studenti universitari che discutono animatamente partendo proprio dalla loro attualità del rimpatrio delle opere d'arte. C'è chi la ritiene una mossa strategica del governo francese, un "contentino" che non risarcisce il Benin di tutte le perdite accumulate nel corso degli anni, altri riflettono su quanto quelle opere contribuiscano a ricostruire un pezzo di storia che alle giovani generazioni non è stata tramandata e che dagli anziani è stata rimossa nella speranza di rimarginare una ferita aperta. La macchina da presa di Diop indugia sui volti, analizza nel dettaglio le opere d'arte, assiste pazientemente al passaggio dei primi visitatori che affollano il museo dove le opere sono state esposte. Non dà risposte, non ne suggerisce, piuttosto apre ulteriormente lo sguardo sulla possibilità che il destino dei reperti possa essere analogo a quello di tutte le opere esposte nei musei europei: diventare sfondo di selfie di turisti che di arte e storia non ne capiscono nulla, ma che vogliono fare colpo ed essere "instagrammabili". Mati Diop, ancora, come in *Atlantique*, lascia che siano il vento e la polvere a trasportare i pensieri, i desideri e le speranze di uomini e oggetti che "lavorano" per il miglioramento e lo sviluppo del loro paese, per un futuro che si possa erigere saldamente su un passato glorioso e coraggioso che non deve e non merita di essere cancellato.

E' dunque una rivelazione potente, saggia ed evocativa quella del cinema di Mati Diop che con sguardo fiero e deciso racconta se stessa e il suo sentire che passa anche attraverso le origini, fondamentali per non perdersi, per migliorarsi, guardare avanti e mettere sul piatto della bilancia le urgenze che non vanno sottovalutate o normalizzate.

Benedetta Pallavidino

Fumetti

Keiko rivista, gli oneri e onori della critica

C'è spazio per la critica fumettistica nel dibattito culturale? Intervista ai curatori di Keiko



Ali Raffaele Matar

Nel manifesto della rivista autoprodotta *Keiko*, "Bedroom Comics Criticism", i giovani fondatori dell'iniziativa, Matteo Caronna, creatore di *Terre illustrate*, e lo sceneggiatore Paolo Toti, scrivono che l'obiettivo di *Keiko* è raccogliere

scritti e spunti interessanti, così da valorizzarli. In un oceano frammentato fatto di post, video, articoli, conversazioni nei commenti, nelle chat di gruppo e nelle dirette, dove il contenuto più frivolo si alterna al lavoro più elaborato senza alcuna soluzione di continuità, la discussione attorno al fumetto si articola soprattutto su internet. *Keiko* è, dunque, un insieme di pagine rilegate che riunisce interpretazioni, pensieri sparsi, visioni e discorsi differenti sapendo di non rincorrere nessuna oggettività di sorta, ma solo di voler portare una visione laterale su un medium che ha bisogno, soprattutto in Italia, di una critica che voglia sporcarsi di fumetto e di inchiostro.

Consapevoli del clima di saturazione in cui versa il mercato editoriale, con un'infinità di proposte di ogni sorta legate all'universo del fumetto e a tutto ciò che gli gravita attorno, tra internet, librerie, edicole (le poche rimaste), fumetterie fisiche e non – senza dimenticare le fiere e i circuiti underground – avete avuto l'audacia di lanciare una rivista a cui avete associato persino una mascotte. Una vera scommessa. Dopo essere riusciti a vendere (quasi esclusivamente per corrispondenza) tutte le copie del numero di lancio, credete che la scommessa sia stata vinta?

M: È vero che il mercato editoriale è attualmente saturo di proposte, ma la critica del fumetto sembra essere comunque una grande assente in libreria e in edicola. Ci sono riviste di informazione come *Fumo di China* o proposte culturali di stampo generalista come *Linus*, ma manca uno spazio critico per come lo concepiamo noi (forse quello che più ci si avvicina è *Manga Accademica*, che però si muove in una dimensione ancora diversa, quella accademica). Per questo, nonostante non ci aspettassimo neanche lontanamente un risultato del genere, sento che per ora abbiamo avuto gioco facile e che il numero zero sia andato bene soprattutto perché ha generato curiosità, al di là della validità o meno del nostro progetto. La vera sfida adesso sarà riuscire a costruire un pubblico che ci segue e sostiene nel lungo periodo, solo allora potremo essere sicuri di star lavorando nel modo giusto.

P: Mi piace buttarmi in cose nuove e mi piace l'euforia che si crea, ma quando si parla dei miei lavori ho sempre i piedi per terra, quindi non so quando potrò parlare di scommessa vinta. Quello che vorrei è che il pubblico di *Keiko*, ma anche in generale, pretendesse di

più da case editrici e dalle figure che ruotano intorno al mondo del fumetto e non pensasse che un fumetto abbia detto tutto quello che poteva dire nel momento in cui lo chiudi. Per quanto riguarda il sold out del numero zero siamo sicuramente contenti, ma la sfida vera comincia cercando di far rimanere le persone che si erano avvicinate solo per curiosità.

Partendo entrambi da retroterra differenti, siete riusciti a trovare un punto di convergenza in Keiko. Non è inusuale, per esempio, che artisti e illustratori si uniscano per dar vita a fanzine e riviste autoprodotte con cui far conoscere i propri lavori e il proprio stile; per creare, invece, una rivista di sola critica come Keiko, che approccio avete intrapreso, partendo da zero?

P: Non è stato difficile trovare un punto in comune con Matteo. Oltre ad essere amici, parliamo costantemente di quello che ci piace e di quello che vorremmo vedere nel panorama italiano sia per quanto riguarda la critica sia



Matteo Caronna e Paolo M. Toti

meglio il diretto interessato. Avendo collaborato a diversi progetti e collettivi di autoproduzione, Paolo è quello che conosce più persone e che sa muoversi meglio nell'ambiente; quindi, il suo apporto in questa fase è fondamentale. Tra i due è anche il più risoluto, per questo è quello che tiene di più le redini della gestione della rivista. Nel frattempo, oltre a disperarmi sui miei articoli, io lavoro a stretto contatto con gli illustratori delle copertine che inondo di appunti e considerazioni un po' bislacche su cosa disegnare. Il resto lo facciamo alternandoci e collaborando alla giornata senza troppe programmazioni.

P: L'organizzazione della rivista si basa proprio sulla condivisione di tutti i ruoli tra me e Matteo. Siamo entrambi co-fondatori e co-direttori. Anche durante lo sviluppo della struttura che volevamo far avere alla rivista ci siamo inondati reciprocamente di idee che non sempre hanno visto la luce, ma non ci sono stati mai momenti di stallo o di litigi. Caratterialmente – penso di poter parlare anche per Matteo – siamo risoluti nelle nostre idee, ma anche molto interessati al dialogo per voler prevaricare l'altro.

Avete pensato di dare un perimetro ai contenuti della rivista o non vi siete dati linee rosse, volendo concedere uno spazio libero a critici e appassionati su ogni tema e genere, senza alcun vincolo?

P: Decisamente la seconda. Penso che alla base della nascita della rivista ci sia anche un sano egoismo. Quello che ci premeva di più era creare uno spazio dove parlare e far parlare chi volesse andare oltre le consuete recensioni o i consigli dei fumetti appena usciti. Difatti, proprio grazie alla rivista abbiamo potuto fare la conoscenza di persone che non conoscevamo di persona e che si sono rivelate delle piacevoli sorprese, sia lavorativamente parlando che umanamente, come Carlotta Vaccelli. Per quanto riguarda il perimetro dei contenuti di cui parli, non è ben definito, anzi: è in continua evoluzione. Abbiamo intenzione di aggiungere delle rubriche che possano alleggerire la lettura e abbiamo anche pensato di aggiungere la posta dei lettori per allargare ancora di più lo spazio di dialogo che per noi rimane sempre centrale in questo progetto.

segue a pag. successiva

KEIKO
bedroom
comics
criticism

per quanto riguarda la scena fumettistica. Anzi, penso che la rivista sia nata perché ci fidavamo l'uno dell'altro e sapevamo di andare in una direzione simile.

M: *Keiko* nasce anche dal desiderio mio e di Paolo di trovarci per una volta nella stanza dei bottoni e dar vita a un progetto editoriale tutto nostro. L'obiettivo principale era quello di realizzare il tipo di rivista che noi in primis come lettori speravamo apparisse nel panorama italiano. Motivo per cui l'approccio iniziale, una volta constatata una generale sintonia di idee, è stato quello di dar sfogo ai nostri gusti e interessi.

Come avete suddiviso tra voi l'organizzazione e lo sviluppo del progetto? Ci sono state idee divergenti o scelte di uno che non convincevano l'altro, che hanno provocato momenti di stallo?

M: Di base, con Paolo siamo in contatto 24 ore su 24 per aggiornarci su qualunque cosa e prendere ogni decisione di comune accordo. Una volta selezionati gli artisti e gli articolisti di un numero della rivista, ci dividiamo il compito di contattarli in base a chi conosce

segue da pag. precedente

M: Ci sono modi di fare critica e storiografia che proprio non ci piacciono ma che sono molto diffusi e direi che l'unico perimetro che abbiamo definito per Keiko ha lo scopo di tenere fuori questi approcci. Per il resto, siamo aperti ad articoli di tutti i tipi, sugli argomenti più disparati. Vorrei che la rispettabilità della rivista non derivi dai fumetti di cui scegliamo di parlare ma unicamente da come scegliamo di farlo. Che si parli di underground, fumetto d'autore o storie popolari, poco importa. Anzi, quando possibile, sono persino felice di sfidare i preconcetti che i lettori potrebbero avere sul tipo di fumetto di cui vale la pena parlare in un testo critico.

Che criterio vi siete dati per scegliere gli articoli e gli illustratori di ogni numero?

M: Per quanto riguarda gli articolisti, il primo passo è stato quello di contattare persone dell'ambiente che conoscevamo già e dar loro carta bianca. Non ci sono stati particolari criteri, solo il desiderio di vedere queste persone confrontarsi con un articolo di una certa lunghezza e dare loro lo spazio per farlo. Da lì abbiamo iniziato ad allargarci inseguendo principalmente un criterio di varietà. Tra l'altro, lo spazio su una rivista cartacea non è tanto e, per la verità, molte delle persone a cui avevamo pensato all'inizio dobbiamo ancora trovare il modo di contattarle. Per quel che riguarda gli artisti, Danilo Manzi (l'unico disegnatore del numero zero, nonché creatore del design della mascotte di Keiko) è un nostro amico. Apprezziamo molto il suo stile, quindi è stata la scelta più ovvia. Quando lo abbiamo contattato, avevamo già in mente un'atmosfera molto precisa che desideravamo comunicare con le copertine della rivista e, per fortuna, ci siamo trovati in perfetta sintonia con lui. Per scegliere i copertinisti successivi ci limitiamo a valutare la compatibilità del loro stile con le nostre linee guida. Gli artisti che lavorano agli interni della rivista, novità del numero 1, li scegliamo invece con meno paletti, l'importante è che ci piaccia il loro lavoro. Sempre per i motivi di cui avevo parlato in un'altra risposta, Paolo ha una conoscenza molto vasta degli artisti di questo ambiente e grazie a lui riusciamo a trovare sempre le persone giuste. Da solo, probabilmente, finirei invece per affidarmi sempre alla stessa manciata di persone (ride).

P: È stato abbastanza semplice, in realtà. Dopo anni a parlarne in vari gruppi e con varie persone, avevamo molti nomi in mente e già una buona parte sono stati pubblicati sul numero zero e sul numero uno. Per quanto riguarda gli illustratori e i copertinisti, mentiremmo se parlassimo di strategie di marketing o simili; tutti gli artisti chiamati in causa sono tutte persone di cui stimiamo molto i lavori e che volevamo coinvolgere nel progetto.

Francesca Ghermandi ci tiene spesso a ribadire che, se si è troppo attenti, troppo colti, troppo adulti, troppo seri, si finisce per perdere il filo e il senso del

fumetto. Fare critica, al contrario, significa soffermarsi e analizzare anche i minimi dettagli, finendo per accostare il fumetto, di qualunque genere e provenienza, al romanzo e al cinema, conferendogli una complessità spesso non contemplata nemmeno dai fumettisti stessi. Come si suol dire, l'importante è parlarne. Ma è importante capire anche come.

P: Per come la intendo io, la critica è intuizione, curiosità e scoperta. Spesso e volentieri, l'idea che ci si fa è quella che ci sia una "seriosità" di fondo che tende irrimediabilmente a lasciare fuori qualcuno a scapito di altri. Pensò che questo pensiero non passi per la testa

sfugge all'attenzione, quello della conservazione nel tempo appare come il presupposto qualificante alla base di Keiko, nella sua natura di rivista cartacea, in un periodo storico in cui i periodici e i maggiori quotidiani cercano di puntare sempre più sul digitale. Tuttavia, i costi tipografici in costante aumento non potrebbero rappresentare un deterrente per ampliare il numero di lettori?

M: I costi tipografici sono un bel problema e sono d'accordo che possano essere un ostacolo all'ampliamento del nostro numero di lettori. Rimane però, per me, un fattore molto più rilevante l'atteggiamento diverso che abbiamo nei confronti della carta stampata rispetto al digitale. Scrivo per Terre Illustrate, il mio sito personale, e collaboro con altri siti da più di un decennio e in tutto questo tempo ho avuto modo di capire bene cosa significa gettare il proprio lavoro in pasto al web. Dato che vorremmo che Keiko non fosse un prodotto usa e getta ma una rivista che inviti a essere letta e riletta abbiamo scelto di pagare lo scotto di stamparla e farci carico dei problemi che questo comporta. Comunque, è un progetto con cui non puntiamo a guadagnare nulla, per questo la vendiamo a un prezzo davvero incomparabile rispetto agli standard di ciò che oggi giorno finisce in libreria.

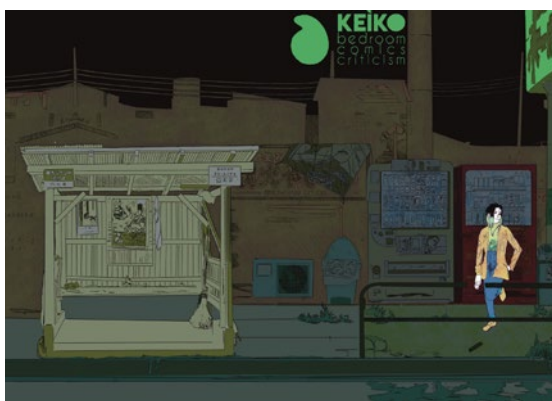
P: È stata una scelta dolorosa da un punto di vista economico, difatti, all'inizio stavamo andando verso la direzione più contenuta della fanzine in bianco e nero, ma fortunatamente sono riuscito a convincere Matteo (ride). Molti di noi, per lavoro o per svago, si salvano sul PC tantissimi siti o link di articoli che ci interessano, ma probabilmente solo un decimo verranno riaperti o riletti e quantomeno non in breve tempo. Vogliamo che la rivista venga letta più che, paradossalmente, comprata. Vogliamo che gli articoli circolino, che se ne parli e si parli sempre di più di fumetto. Abbiamo ovviamente anche un sito che aggiorniamo e dove, di tanto in tanto, carichiamo gratuitamente qualche articolo per far conoscere il progetto, così come abbiamo anche un canale Instagram, ma sono sempre costole della rivista che è al centro di tutto.

Avete già stabilito quanto durerà Keiko e come si trasformerà nel tempo o siete in balia dell'ignoto?

P: Sinceramente non ne abbiamo idea, dipenderà molto se questo spazio di cui parlavamo prima verrà accolto come necessario o superfluo. La rivista potrebbe durare altri due numeri soltanto oppure durare, serenamente, altri anni. È la prima volta che gestiamo qualcosa del genere prendendoci oneri e onori e, tra l'altro, non contento io quasi per caso sono entrato nel direttivo di un'altra rivista che spero possiate vedere a breve (ride).

M: Navighiamo totalmente a vista. Ci sono molti altri progetti che mi piacerebbe intraprendere nel mondo dell'editoria, ma al momento l'unica cosa che posso fare è continuare a fare un passo alla volta con Paolo e vedere dove ci porterà Keiko. Finora è andata bene.

Ali Raffaele Matar



Keiko rivista



di chi fa critica. Anzi, di solito, prendendo ad esempio gli articoli pubblicati su Keiko, ho l'impressione che questi testi vogliano mostrare qualcosa a cui non si era pensato o visto in un primo momento, con un intento di condivisione di fondo.

M: Per quel che mi riguarda, fare critica significa voler capire perché apprezziamo qualcosa e, così facendo, arrivare ad apprezzarla ancora di più. Il critico è qualcuno che "punta il dito" e "unisce i puntini"; una figura che ci aiuta, quindi, a indirizzare lo sguardo verso la direzione giusta e a vedere le cose con occhi diversi. Il giudizio è un aspetto secondario che per me può anche rimanere implicito, l'importante è il desiderio di offrire un nuovo punto di vista sull'opera. In questo, la serietà (che non deve essere seriosità) si fa necessaria non certo per darsi un tono, quanto per rispettare il lettore e il fumetto stesso. È una serietà che riguarda il metodo e l'onestà con cui lo si applica, non l'atteggiamento. Per il resto, ci si può divertire parecchio facendo critica, basta saperlo fare.

In un contesto in cui tutto si perde, si rinnova e

L'audiodescrizione di Maria (2025): rabbia, curiosità e amore

"Vissi d'arte, vissi d'amore"
Tosca, Giacomo Puccini



Laura Giordani

Il 2025 si apre con un film di eccezionale qualità: *Maria* (2025), del regista cileno Pablo Larraín. Il film è uscito nelle sale italiane il 1° gennaio e racconta gli ultimi giorni della primadonna Maria Callas, deceduta il 16 settembre 1977 nel suo lussuoso appartamento di avenue George Mandel, a Parigi. L'eccezionalità di quest'opera è data anche dal cast, che unisce una fuoriclasse internazionale come Angelina Jolie – nel ruolo della protagonista – con figure di spicco provenienti dal cinema italiano, come Pierfrancesco Favino a vestire i panni del suo maggiordomo Ferruccio, e Alba Rohrwacher nella parte della sua domestica, Bruna.

Questo film si inserisce in una sequenza di altre opere di Larraín, che nel corso della sua carriera pare occuparsi di due filoni diversi. Da un lato, ha diretto film incentrati sulla storia e sulla cultura del suo Cile, lo stretto Paese che si estende lungo la costa occidentale del Sudamerica. Dall'altro, ha curato film biografici che lo hanno portato alla ribalta del cinema internazionale. Analizzando la sua filmografia, si può evincere come il *trait d'union* tra i due filoni sia stato il biopic *Neruda* (2016): nel film, Larraín si occupa dell'esilio che il celeberrimo poeta cileno subì a seguito della famigerata *Ley de Defensa de la Democracia* con la quale il presidente Videla soppresse il Partito Comunista. È stato, questo, il film che ha unito la storia del suo Paese natio ai vari biopic che hanno sancito la fama di Larraín nel mondo. Da quel momento, infatti, il regista si è concentrato principalmente su film biografici, nonostante un iniziale scetticismo nei confronti del genere. Nello stesso anno, si è aperta così una trilogia dedicata a grandi donne, con *Jackie* (2016) – incentrato sulla vita di Jackie Kennedy Onassis subito dopo l'assassinio di suo marito, il presidente Kennedy. Larraín decide di girare il film per quel senso di "rabbia, curiosità e amore" scorto nella vita di Jackie dopo la morte del marito. Arriva poi *Spencer* (2021), che segue il percorso che portò lady Diana a divorziare dal futuro re del Regno Unito. Con *Maria* (2025), approdiamo al terzo film di questa serie. In tutte e tre queste donne "rabbia, curiosità e amore" abbondano, calati nell'esperienza di vita di ognuna.

La sottoscritta ha avuto l'opportunità di lavorare a quest'ultimo film in fase di post-produzione, avendone curato il testo descrittivo. È un copione vero e proprio che, a differenza di quello della lista dialoghi, descrive le azioni in scena per rendere l'opera accessibile ai disabili visivi mediante l'ausilio dell'audiodescrizione

(da ora abbreviata in AD). Questa operazione risente estremamente della natura dell'opera audiovisiva su cui agisce: una regola aurea è quella di non accavallarsi mai ai dialoghi. Pertanto, il genere e lo stile del film caratterizzano il copione di AD anche e soprattutto per quanto riguarda la maggiore o minore densità di dialogo. In questo caso, la profondità del film passa anche da lunghi silenzi che necessitano di essere colmati da frondose clip descrittive.

Maria è un film che si gioca interamente su profondi contrasti. Vi è una costante e dolorosa contrapposizione tra la divina Maria Callas nei suoi anni più floridi e la donna rappresentata poco prima della morte: un obiettivo perseguito con il sapiente utilizzo di analessi e ricordi che una primadonna in declino, rintanata nella sua gabbia d'oro, vive giorno dopo giorno mentre si approssima alla fine della sua esistenza. Maria Callas, provata dalla vita e dalle pressioni della fama, cerca in tutti i modi di rimettersi in carreggiata: desidera ritornare al canto nonostante le condizioni di salute precarie che la vorrebbero a riposo. Ma la 'ragazza ateniese' spinge il suo corpo deperito all'estremo, imbottendosi di farmaci come il



Mandrax pur di riuscire a cantare. Callas entra in un vortice pericoloso in cui più prova e più fa i conti coi suoi limiti fisici. Sono tre i personaggi che la accompagnano in quest'ultima fase della vita:

- il maggiordomo Ferruccio che, premuroso, le assicura una protezione quasi paterna;
- la domestica Bruna, che diventa la sua vera e propria ombra, sorgente di ogni complimento e adulazione (attenzioni che una donna in declino come la Callas necessita come l'aria);
- Mandrax, ovvero il metaqualone (farmaco depressivo di cui abusava) che prende le sembianze di un giovane giornalista (interpretato da Kodi Smit-McPhee, il cui volto dai tratti così particolari gli conferisce quell'aria rarefatta che ben si confà alle allucinazioni farmacologiche che tormentano la diva).

Al microfono di Mandrax, la Callas si abbandona a racconti che consentono allo spettatore di immergersi nella miseria della sua infanzia,



poi nella gloria degli anni Cinquanta, durante i quali girò il mondo di teatro in teatro, nell'innamoramento per l'imprenditore greco Aristotele Onassis, con il quale visse una relazione tormentata e finita per il tradimento con la *first lady* statunitense Jackie Kennedy, che da amante divenne sua moglie. E ancora, l'aborto dell'unico figlio, l'addio a Onassis al suo capezzale, il rapporto con il suo corpo, i fan delusi dalle sue assenze e indisposizioni.

Nel mio ruolo di audiodescrittrice filmica, ho dovuto intercettare tutti i *desiderata* del regista e assicurarmi di rendere accessibili quelli che passano esclusivamente mediante il canale visivo. Grande attenzione, per esempio, hanno richiesto le ambientazioni:

"Una settimana prima. È giorno. Al di là di eleganti porte impreziosite da rilievi, in una lussuosa stanza, la luce del sole filtra copiosa da lunghe tende che coprono alte finestre. Nell'arredamento classico spiccano una pregiata cristalliera in legno e un tavolino con un abat-jour acceso. Nella stanza attigua, una toeletta da trucco con sgabello. Dall'alto soffitto, pende un lampadario di cristalli su un letto matrimoniale dalla testata imponente. La carta da parati presenta motivi floreali".

Dal momento che lo spettatore vedente può apprezzare lo sfarzo dell'ultimo domicilio della diva, è auspicabile che tale lusso arrivi anche al fruitore dell'AD.

Ovviamente, essendo questo un film che si regge su ricordi e analessi, è bene che questi vengano chiariti immediatamente al fruitore, così da facilitare l'esperienza:

"Maria si dispone di fronte all'isola su cui Bruna, la domestica, continua a cucinare. Canta e si ricorda sul palco, vestita da Norma: tunica e

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

drappo sulla spalla che le cinge il corpo. Il teatro è gremito. Nel presente, Bruna è ai fornelli. Maria canta a occhi chiusi. Bruna salta un'omelette e la guarda incerta. [...] In cucina, Bruna accenna un sorriso intenerito. [...] Maria si ricorda a teatro. Ai piedi del palco, un'orchestra e il direttore. (rumore) Bruna spegne i fornelli”.

È vitale dunque introdurre le clip con formule chiare e concise come “ricorda”, o chiarire subito il luogo: qui la cucina è il presente, mentre il teatro equivale al passato.

Un altro importantissimo elemento che rende il film estremamente delicato da ‘maneggiare’ è il tema delle allucinazioni che assillano la povera Callas. Il regista cerca di accompagnare lo spettatore in maniera rarefatta, lasciando che l'inizio e la fine di ogni visione passi quasi inosservata, come di sicuro accadeva nella mente della divina che ne soffriva. Sono solo dei minimi dettagli a chiarire la natura fittizia di quelle visioni: li può cogliere chi possiede quella punta di linguaggio filmico che si necessita per apprezzare opere come questa. Tali dettagli, in un'AD di qualità, vanno intercettati e inclusi nel copione: altrimenti, il fruitore rimane indietro e finisce per fraintendere i vari eventi che scandiscono la narrazione del film. Ecco un esempio:

“(ciak) Maria, ora vestita elegante, riceve un giovane con registratore e un cameraman. Si baciano sulla guancia. Dalla cucina, Bruna e Ferruccio la fissano preoccupati. (rumore) Il cameraman avvia il registratore. Mandrax, munito di microfono, siede di fronte a Maria. [...] Si alza. [...] Ferruccio e Bruna la spiano allarmati”.

Queste clip si insinuano in un dialogo appassionato tra l'intervistata lusingata e l'affascinato giornalista. Nella scena, in salotto, intervengono solo loro. Ma il regista, di tanto in tanto, interrompe visivamente lo scambio dei due concedendo allo spettatore un'occhiata nella cucina attigua: la preoccupazione dei domestici deve suscitare un dubbio in chi guarda il film. Inoltre, la specifica del pronome *la* in “la fissano” o “la spiano” spinge i più attenti a chiedersi: “perché non *li*?”. Evidentemente, perché lui non esiste e lei sta parlando da sola, immersa nella sua immaginazione alimentata e offuscata dal Mandrax.

L'audiodescrizione, essendo una forma di traduzione intersemiotica¹ dal linguaggio visivo a quello verbale, deve necessariamente porsi la questione del registro. È l'ennesima prova che siamo dinanzi a una vera e propria opera dell'ingegno. A un ausilio che è anche arte. Pertanto, in tutte quelle scene in cui la regia si fa più raffinata e la materia del film più alta, è bene che ciò si rifletta in un registro linguistico

¹ Definizione data dal linguista Roman Jakobson a quella forma di traduzione che si oppone a quella interlinguistica e intralinguistica perché non agisce tra due lingue diverse – o all'interno di una stessa lingua – bensì tra due sistemi segnifici differenti (per es., la rappresentazione teatrale di un romanzo, che vede una traduzione dal linguaggio della lingua scritta al linguaggio dell'arte performativa teatrale).



più alto nel copione. Ecco l'esempio dell'AD di una scena in cui Maria Callas è la geisha Cio-cio-san, protagonista di *Madama Butterfly*:

“Di sera, decine di geisha accorrono con ombrellini e lanterne di carta verso l'orchestra che suona ancora. Indossano raffinati kimono. Tra i capelli neri raccolti, dei fiori a impreziosirli. Si chiudono a cerchio e puntano le lanterne verso una di loro, dal kimono più



chiaro ed elegante: è Maria. Lascia cadere l'ombrellino sul tappeto di foglie. Straziata, si inginocchia portandosi le mani al petto. Gocce di pioggia si infrangono copiose sul suo volto candido. Le sciolgono il trucco, rigandole le gote. Maria è di nuovo sola ai piedi della scalinata: pioggia, orchestra e geisha non ci sono più. Si reca dal pianista”.

È una questione di fusione: quando l'atmosfera del film si fa più elevata, è la stessa opera che esige un cesello più adatto nel proprio testo descrittivo, affinché si possa raggiungere lo stesso pregio visivo della pellicola e la traccia sonora dell'AD possa fondersi con armonia alle musiche e ai dialoghi di questi capolavori.

Lo stesso grado di solennità va mantenuto in

altri momenti ‘forti’ del film, come l'ultima apparizione di Maria Callas. Questa, ormai scheletrita, in camicia da notte, si abbandona al canto nel suo appartamento vuoto, fino a che non si consegna alla morte:

“(ACC canto) Maria, emaciata nella candida camicia da notte, si aggira per casa abbandonandosi al canto. Fa il suo ingresso in una stanza affollata da un'orchestra di archi e fiati. In fondo, un'arpa. Tra i numerosi busti marmorei, compare Onassis che fuma un sigaro e ascolta l'amata. In cucina, Mandrax è poggiate al lavandino. Da una porta finestra aperta in salotto, entra una luce pallida e un filo di vento. [...] Maria, in lacrime, intona il canto in mezzo alla sua orchestra immaginaria. Nella stanza con i busti, Onassis, occhi chiusi, si dissolve nel nulla. Maria, dolorante, si tocca la gola. In cucina, anche Mandrax svanisce. [...] Maria, in ginocchio a mani giunte, si accascia vicino a una poltrona”.

Verbi come *abbandonarsi*, *apparire*, *svanire*, *accasciarsi* danno l'idea delle allucinazioni e del canto d'addio che la divina intona prima di consegnarsi all'aldilà. L'orchestra, definita *immaginaria*, affolla l'appartamento che in realtà è vuoto. Intonando l'aria *Vissi d'Arte* (Tosca, Giacomo Puccini) con la sua voce provata dalla malattia ma ancora gloriosa ed emozionante, Maria Callas riempie le sale dell'appartamento fino al suo ultimo respiro.

Una perla dalla bellezza e dall'estetica uniche, che coglie tutto il senso di smarrimento e inadeguatezza che deve aver sentito una diva in decadenza come Callas alla fine della sua incredibile esistenza. Era doveroso che un film incentrato sull'arte tutta sonora dell'Opera disponesse di un'AD che permettesse di ‘ascoltare’ il film, non solo per le sue arie ma anche per le azioni. Grazie a questo ausilio, il film è ora perfettamente fruibile con il solo senso dell'udito, che nella ricezione dell'Opera – sia quella con la o minuscola che quella con la o maiuscola – è tutto.

Laura Giordani

Fumetti e giochi

Avrei voluto fosse mio padre



Nicola Santagostino

Uno dei grandi problemi del mondo attuale, chiaramente riscontrabile per chi è abbastanza a contatto con il mondo di internet, è una enorme crisi del concetto di mascolinità.

Tema indubbiamente delicato, facilmente frainteso e ben spesso sfruttato per i più meschini e biechi interessi del capitalismo, ma che non si può negare emerge sempre più ferocemente all'interno della cultura pop in varie forme. Se dovessimo però discutere di uno dei temi che emerge con maggiore preponderanza sarebbe sciocco negare che la figura del padre è una di quelle più importanti che emerge all'interno della narrazione fin dai tempi più antichi, basti pensare al rapporto tra Zeus e Crono ad esempio, e che riemerge ciclicamente.

Se è vero che il cuore di un uomo viene frantumato dalla madre è anche vero che la sua autostima viene demolita dal padre, e che tutto questo viene assai comodo al sistema capitalistico che necessita di droni mossi solo da illusioni di potere e di facile guadagno. Non è infatti un caso che sui social e nei media l'idea tipica di "maschio di successo" corrisponda spesso all'equivalente di un robot privo di sentimenti, il cui valore passa soltanto dai risultati che riesce a ottenere, che vanno messi in mostra con uno stile di vita sgargiante e da smargiassi. Concetti come "Maschio Alpha/Beta/sigma" et similia sono ormai sulla bocca di chiunque e termini come "valore sul mercato sessuale" vengono spesso pronunciati con una normalità disarmante. Alla fine l'ideale maschile capitalistico è un uomo con abiti eleganti, un fisico scolpito e un bel veicolo, auto o moto importa poco, come strumenti atti a fungere da personalità, il tutto incorniciato da un bel paio di occhiali da sole, da tenere rigorosamente anche al chiuso e di notte. Perché gli occhi sono lo specchio dell'anima, e qualcosa dovrà



All might, il simbolo della pace, con Midoriya, il suo erede

pur nascondere quel vuoto privo di speranze ma colmo di tristezza e ansia da prestazione. In tutto questo però sentiamo il bisogno di altro, perchè è nei silenzi dell'anima che emergono le richieste più sincere, ed è proprio lì che la cultura pop, la cultura più vicina al popolo, raccoglie quelle richieste e le trasforma in storie. Parliamo quindi di padri, simbolici o meno, attraverso uno dei manga di maggior successo degli ultimi anni: *My Hero Academia*,

di Kōhei Horikoshi.

La storia è ambientata in un mondo in cui la maggior parte della popolazione possiede dei superpoteri noti come Quirk, che possono variare da abilità straordinarie a capacità più bizzarre e narra la vicende di Izuku Midoriya, un ragazzo nato senza nessuna abilità speciale, un caso più unico che raro in un mondo in cui praticamente tutti hanno una qualche forma di potere. Nonostante tutto, Midoriya sogna di diventare un eroe alla stregua del suo idolo All Might, il cosiddetto "simbolo della pace".

Nel corso della serie, mentre seguiamo il percorso di Midoriya e dei suoi compagni di classe alla U.A. High School, un'istituzione dedicata alla formazione di futuri eroi, vengono affrontati temi come il sacrificio, l'amicizia e la crescita personale, attraverso l'esperienza corale di un gruppo di eroi e di villain adolescenti che portano sulle spalle, volenti o nolenti, l'eredità della generazione precedente. Ed è proprio sul rapporto tra passato e presente e sulle "colpe che ricadono sui figli" che diviene interessante approfondire il punto di vista, parlando specificatamente da tre figure che sono effettivamente tre esempi di padri.

All Might, il cui vero nome è Toshinori Yagi, è uno dei personaggi principali di "My Hero Academia"

segue a pag. successiva



Endeavor e suo figlio Todoroki

segue da pag. precedente

e rappresenta il prototipo dell'eroe ideale, la cui straordinaria forza e carisma hanno lo scopo di mantenere la pace nel mondo, facendolo diventare un simbolo che ispira gli altri a seguirlo.

All Might possiede un Quirk chiamato "One For All", che gli consente di accumulare e trasferire potenza a un successore. Questo Quirk aumenta incredibilmente la sua forza, la sua velocità e le sue capacità fisiche, rendendolo praticamente invincibile in battaglia. Tuttavia, il potere di All Might non è senza limiti; durante le sue battaglie, subisce danni permanenti che compromettono gravemente la sua salute, lasciando un segno indelebile del suo eroismo.

La sua vera forma è quella di un uomo orribilmente magro e debole, che mostra i segni di un grave problema di salute, come se la sua vera natura fosse nascosta sotto la sua imponente presenza eroica. In realtà, è proprio questa doppia natura che lo rende così spettacolare e carismatico. Nella sua forma eroica, All Might indossa un costume caratteristico che simboleggia il suo ruolo di protettore e guida per i più giovani eroi.

Tuttavia, All Might è anche più che un semplice simbolo: è un vero mentore e ispiratore, sempre ottimista e incoraggiante e pronto a spronare gli altri a superare i propri limiti e perseguire i propri sogni. All Might è mosso dalla motivazione di ispirare le giovani generazioni di eroi, incluso il protagonista Izuku Midoriya, a diventare la migliore versione di sé stessi, fungendo loro sia da esempio che da protettore, e andando per alcuni di loro ad assumere un ruolo più simile a quello di un genitore che di una figura di mentoraggio.

Se All Might è quindi un vero e proprio "padre nobile" ben diversa è la storia di Endeavor, il cui vero nome è Enji Todoroki, una delle figure di spicco tra gli eroi professionisti, e dotato di un Quirk chiamato Hellflame, che gli consente di generare e controllare fiamme dall'intensità estrema.

Noto per la sua feroce determinazione, Endeavor è un personaggio complesso che si distingue non solo per il suo potere straordinario ma anche per la costante lotta per ottenere riconoscimento e rispetto, una vera e propria ossessione che, con il tempo, ha sempre di più eroso i rapporti con la sua famiglia. La sua disperata ricerca di un erede capace di scalzare All Might come "Numero 1" lo ha spinto sempre di più a forzare i suoi figli, trattati alla stregua di strumenti in alcuni casi, a puntare a diventare eroi di successo fino a peggiorare sempre di più la sua relazione con essi. Ciò è particolarmente vero per quello che reputa il suo "figlio perfetto", Shoto Todoroki, che deve affrontare l'eredità, e con essa le colossali aspettative, del padre. Endeavor è un padre che ha perso di vista il suo ruolo, una persona fin troppo umana nel suo essere incapace di comprendere i suoi difetti



Il temibile All for One

e il suo aver perso di vista il suo ruolo, al punto tale che Todoroki non ha nessuna simbolica eredità da portare addosso, se non quella di andare oltre i limiti del proprio padre.

Se però Endeavor resta un personaggio fallace ma con ancora spazio per la redenzione, il terzo "padre" di cui andiamo a parlare non ha nessuna possibilità di salvezza perché All For One, uno dei principali antagonisti di *My Hero Academia* rappresenta il male assoluto nel mondo degli eroi. Questa figura manipolatrice dal nome sconosciuto possiede un omonimo Quirk altrettanto impressionante, che gli consente di rubare i poteri degli altri e di trasferirli a sé stesso, creando una combinazione di abilità che lo rendono praticamente invincibile. La sua ambizione è senza limiti e, nel corso della storia, si rivela un vero maestro nel seminare il caos da dietro le quinte.

Creando un vero e proprio sistema di criminalità e disperazione dalle ombre, le sue azioni lo mettono in diretta opposizione a All Might e al suo ruolo come Simbolo della Pace, rendendolo, assieme al suo Quirk, un avversario temibile.

L'erede di All For One, un altro figlio simbolico è Tomura Shigaraki, leader della Lega dei Villain e destinato a diventare il principale antagonista della storia fin dalla sua introduzione. Shigaraki è un individuo problematico, cresciuto in un ambiente familiare disfunzionale, abbandonato a sé stesso e trasformato dalla sua tragica storia personale e dalla manipolazione subita dai suoi mentori. Il suo Quirk, "Decay", gli permette di distruggere qualsiasi cosa

tocchi, rendendolo una minaccia letale con una facilità disarmante. Questo suo potenziale distruttivo, combinato con i suoi traumi passati, contribuisce a plasmare la sua personalità e gli ideali che lo muovono. L'incontro con All For One rappresenta un punto di svolta per lui: il villain lo riconosce come un potenziale successore e inizia a plasmare la sua visione del mondo.

Man mano che la trama avanza, Shigaraki sviluppa sempre di più una propria identità, sempre più segnata dalla crescente consapevolezza delle ingiustizie nel mondo degli eroi e dai propri desideri personali, distaccandosi dall'ombra di All For One.

Nel corso della serie, infatti, la trasformazione di Shigaraki non è solo fisica, ma anche psicologica, diventando con il tempo un avversario sempre più insidioso, capace di tenere testa anche agli eroi più forti in circolazione, ma che allo stesso tempo vede emergere con sempre maggiore forza i traumi e le ferite del suo passato.

E così davanti a questo trio di "padri" e al rapporto con i loro eredi, figli simbolici o meno che portano sulle spalle il peso di ambizioni, risentimenti, errori e rimpianti, non ci resta che apprezzare come anche oggi, in un mondo che pare fatto di superficialità e apparenze, la cultura ci ponga davanti alla responsabilità che abbiamo rispetto a chi verrà dopo di noi. Perché essere padri o essere mentori sono due ruoli ben diversi, ma altrettanto importanti, e se il secondo si preoccupa di essere da guida verso il destino di chi ha deciso di seguirlo, il primo dovrebbe fungere da esempio sull'uomo che si potrebbe diventare facendo certe scelte. Decidere di essere un esempio positivo o negativo, però, sta solo a noi stessi, perché mentre un mentore deve dimostrarsi degno di essere scelto da chi decide di seguirlo, essere padre è più simile al premio di un biglietto della lotteria. E certe volte è già tanto riuscire a essere un premio di consolazione.



Tomura Shigaraki, l'erede di una storia nata sbagliata

Nicola Santagostino

Mario Maffei: esploratore e artigiano del cinema italiano e l'epifania degli incontri



Lucia Baldini

Mario Maffei non l'ho mai incontrato, ma l'ho conosciuto intensamente attraverso il figlio Stefano Maffei e a una comunità variegata, colta, delicata e fortemente riconoscente della forma che il vivere il proprio percorso ha costruito.

Ho conosciuto Stefano Maffei oramai una decina di anni fa in un festival di fotografia sul lago di Bolsena, dove esponevo una mia mostra fotografica che racconta il sogno cubano poco dopo la morte di Fidel: fotografie in bianco e nero dense di vita e di utopia sfumata, uomini e donne sospesi in una pesantezza effimera, delicata e spossata. Un omaggio profondo a quella terra e a quella gente che tanto hanno costruito nel mio immaginario... ma questa è un'altra storia.

Stefano si è presentato alla mia mostra con un sorriso schivo con i suoi occhi azzurri pungenti, penetranti e colmi di luce stratificata e nella sua minuta magrezza mi ha stretto la mano e mi ha chiesto se potevamo prenderci cinque minuti per raccontarmi una cosa. Aveva l'urgenza di condividere il senso di responsabilità di voler gestire, a suo modo, la memoria di suo padre: Mario Maffei: aiuto regista di Mario Monicelli, Francesco Rosi e Vittorio Gassman, Mario Camerini, Valerio Zurlini, Duilio Giuseppe Tornatore etc, ma anche regista lui stesso, per il cinema e per il teatro, attore. Insomma un uomo poliedrico del fare e del costruire cultura.

Stefano voleva dare voce a una larga manciata di fotografie che Mario Maffei ha scattato sia



Anna Magnani in "Risate di gioia" (foto Mario Maffei)

professionalmente che come cristallizzazione di un tassello della propria vita. Si raccontano set cinematografici, epopee del cinema italiano, registi geniali e attori con lo sguardo penetrante. Un bianco e nero vero, concreto, decisamente analogico che ha saputo conservare dettagli, aliti di vita, profondità, ma che ha anche raccolto graffi, sbalzi di temperature, umidità sgradite. Insomma questi supporti vinilici ricoperti di sapienti sali d'argento sono divenuti una meta-memoria: memoria di sé e memoria del tempo dell'oblio, del silenzio



Alberto Sordi in "La Grande Guerra" (foto Mario Maffei)



Vittorio Gassman in "La Grande Guerra" (foto Mario Maffei)

dei cassetti o degli armadi in terrazzo. Questa è un piccolo tesoro, pur con le sue profonde cicatrici, dal valore ampio che tocca la storia del cinema, la fotografia, la Storia, ma soprattutto racconta un'umanità cristallizzata in un periodo storico irripetibile, fatto di genialità, arte, forza narrativa e sguardo largo all'orizzonte pur raccontando storie.

Un inesplorato sonno quello degli archivi di famiglia, sia essi legati a epistolari romantici, sia scatolati di istantanee familiari. Momenti di vita raccolti con pazienza e cura, con l'idea di preservare esperienze, di trasmettere visioni e emozioni, una memoria del sé da trasmettere a nuove generazioni: insomma l'illusione di rimanere indelebili, immortali. Invece spesso la realtà è più cinica e distratta; in pochi hanno il desiderio di metterci le mani, di scoprirne i contenuti, rispolverare momenti di vita e di esplorazioni. L'oblio, la polvere e spesso ahimè i cassonetti o frettolosi abbandoni in un mercatino, senza nessuna volontà di confronto o di conoscenza.

Inutile aggiungere che come fotografa che lavora da oltre quarant'anni mi pongo spesso la

questione della gestione del mio archivio e di cosa ne sarà dopo la mia dipartita e allora, quasi come antidoto, mi sono immediatamente appassionata all'idea e ho deciso di aiutare Stefano a dare voce a quel piccolo tesoro dell'archivio del padre e ci siamo inventati editori, abbiamo costruito un libro e una mostra dedicati alle fotografie scattate sul set de *La Grande Guerra* e ad un altro progetto editoriale ed espositivo che racconta, in maniera più ampia, i vari film e set in cui ha lavorato Mario Maffei. Il regalo più bello è stato scopri-

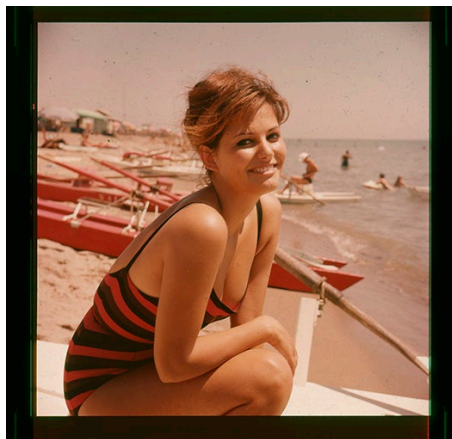


Mario Monicelli, al centro, con alcuni elementi della troupe del film "La Grande Guerra", durante una pausa di riprese (foto Mario Maffei)

re che Stefano Maffei, nella sua vita rocambolesca, non da meno di quella del padre, ma in ambiti molto diversi, è amico fin dalla giovinezza di Daniele Costantini, il quale molto affettuosamente ha collaborato al nostro progetto scrivendo un delicato e potente testo ad omaggio di Mario e Stefano Maffei. Un cameo speciale, prezioso, luminoso.

Molto felici poi nel vedere che questo nostro entusiasmo e fiducia nel dare supporto alla potenza dei piccoli passi ha portato la mostra a presentarsi in contesti prestigiosi e rappresentativi come ad esempio il sacrario legato, alla prima guerra mondiale di Redipuglia in Friuli, oppure ad Alba, nel Cuneese, all'interno della bellissima chiesa de La Maddalena. Anche questa in fondo è una piccola forma di Resistenza. Viva gli archivi di famiglia e chi se ne prende cura.

Lucia Baldini



Claudia Cardinale in "La ragazza con la valigia" (foto Mario Maffei)

Anni '50. A Hollywood trionfa il musical!



Pierfranco Bianchetti

1950. Gli Stati Uniti d'America stanno vivendo una trasformazione sociale, culturale e politica inevitabile dopo la fine della seconda guerra mondiale. Anche Hollywood è in qualche modo travolta da un mondo in

evoluzione. Il pubblico americano che frequenta le sale cinematografiche è calato di 60 milioni di unità per settimana e contemporaneamente nel '51 gli americani hanno acquistato circa dieci milioni di apparecchi televisivi per un totale di 15 milioni di abbonati al piccolo schermo.

Ma fortunatamente vi è un genere che a Hollywood tiene alto il fascino del grande schermo, il musical che insieme alle commedie, porta il cinema d'evasione alla ribalta come negli anni Trenta.

L'esplosione del musical ha inizio nel 1949 quando Gene Kelly e Stanley Donen debuttano come registi in *Un giorno a New York*, un film delizioso che vede gli interpreti ballare e cantare per le vie della metropoli americana. Seguono tre capolavori nel decennio tre i più amati e ricordati: *Cantando sotto la pioggia* (1952), *Spettacolo di varietà* (1953), *È nata una stella* (1954). Grandi registi, coreografi, interpreti, si radunano nella MGM del produttore Arthur Freed.

Nel 1950, come scrive Alvis Saporì, esperto massimo della grande Hollywood su *La Repubblica* del 20 agosto 1985: "Due sono i fatti fondamentali dell'anno per il Genere. Da una parte l'ingrata Metro Goldwyn Meyer ha licenziato Judy

Garland (definitivamente) dopo la contrastata lavorazione di *L'allegria fattoria*, veicolo sommariamente modesto per l'arte di Judy, la quale, comunque, tenta maldestramente il suicidio: viene salvata e comincia a curarsi tra le più frequenti testimonianze d'affetto del suo pubblico. Da un'altra parte, e cioè alla cerimonia per la consegna degli Oscar, Ginger Rogers porge a Fred Astaire un premio speciale 'per la sua abilità artistica unica per i suoi importanti contributi alla tecnica del film musicale'. Fanno a tempo sì e no a consegnargli il premio che Fred inventa una nuova diavoleria e, nel film che interpreta subito dopo, introduce il famoso numero della stanza che gira su se stessa in cui egli appare danzante sulle pareti e sul tetto: 'You're All the World to Me' da *Royal Wedding* (Sua Altezza si sposa) con l'infelice Jane Powell (il film esce nel 1951). Così, abbiamo le due figure carismatiche, i due più grandi artisti del musical (Garland e Astaire) in situazioni molto diverse: Judy, per la prima volta in vita sua si riposa e anche si rende conto di quanto sia amorosa la popolarità di cui gode; Astaire, in piena forma nonostante la mezza età si è ritirato, è tornato e ricomincia, partendo dall'alto, una carriera. C'è poi una terza personalità importante: Gene Kelly. Ballerino completamente opposto nello stile e nei mezzi a Fred Astaire, atleta completo e forse un po' troppo insistente sulle sue ampie possibilità atletiche, cantante non eccelso, ma piuttosto gradevole, attore molto semplice, ma con un suo dono per la commedia; durante il ritiro di Astaire era diventato il numero Uno".

La MGM guidata da Arthur Freed raduna intorno a sé tutti i talenti del Genere: i registi Vincente Minnelli, Charles Walters, Busby Berkeley, Stanley Donen; gli sceneggiatori Betty Comden e Adolph Green che lavorano in coppia, i coreografi Michael Kidd Hermes

Pan, Robert Alton, Eugene Loring e ovviamente Gene Kelly.

Quasi tutti i grandi musical di quel periodo escono dalla Factory di Freed: *Un americano a Parigi*, *Anna prendi il fucile*, *Show Boat*, *Cantando sotto la pioggia*, *Spettacolo di varietà*, *Brigadoon*, *È sempre bel tempo*, *La bella di Mosca*, *Gigi*, *Uno straniero fra gli angeli* e poi *Baciami Kate!*, *Sette spose per sette fratelli*, *Les Girls*.

Incentrato su di un problema di reduci è l'opera *È sempre bel tempo* (1955), mentre *Sette spose per sette fratelli* racconta di alcune ragazze bloccate nella neve dopo un rapimento, mentre da un adattamento della *Carmen* di Bizet è *Carmen Jones* (1954) e da una saga di mandriana e cowboys nasce *Oklahoma!* (1955). Di grande successo sono anche *Il re ed io* (1956) e la divertente commedia *Gli uomini preferiscono le bionde* (1951).

"Considerato da molti critici - scrive ancora Alvis Saporì - da moltissimo pubblico il Musical dei Musical, *Cantando sotto la pioggia*, ha a che fare con la Nostalgia che, in quegli anni e in forma di nostalgia per gli anni Venti o Trenta, si comincia a scrivere con la maiuscola e comincia ad eccitare le elucubrazioni dei tuttologi. Perché Nostalgia? Erano forse quegli anni migliori di questi? Saggiamente, il film di Stanley Donen e di Gene Kelly, si guarda bene dal fare paragoni o apprezzamenti, ma mette in scena l'evocazione di un passato già mitico nonostante la breve distanza negli anni. Il caso vuole (o l'infernale abilità degli autori?) che *Cantando sotto la pioggia* sia, in realtà, l'adorabile somma di tutti gli stereotipi hollywoodiani compresa la *Dumb Blonde*, il Vaudeville, e l'inarrestabile *Cenerentola* che qui danza con il tip tap e canta (doppiata) con il faccino rotondo

segue a pag. successiva



"Cantando sotto la pioggia" (1952) di Stanley Donen e Gene Kelly

segue da pag. precedente
e stupito di Debbie Reynolds”.

Cantando sotto la pioggia si guadagna il decimo posto tra i film di successo del 1952 e sarà considerato un classico capace di non invecchiare mai. Gene Kelly nel ruolo di un divo del cinema muto alle soglie dell'avvento del sonoro (siamo nel 1927), sta rientrando a casa di sera quando viene sorpreso da un acquazzone, ma invece che infastidirsi, inizia a ballare nella strada deserta, davanti alle vetrine dei negozi, a cantare (*Singin' in the Rain*) e infine a sguazzare in una enorme pozzanghera.

Quando un poliziotto di ronda si avvicina insospettito dallo strano comportamento dell'uomo, Kelly gli dice con fare divertito: “*Sto solo cantando e ballando sotto la pioggia*”. Stupende le musiche di Nacio Herb Brown dirette da Lennie Heyton con le parole del geniale Arthur Freed, il produttore della pellicola. Con la sua voce calda e particolare Gene Kelly si conferma uno dei più grandi artisti del musical hollywoodiano.

Nel '53 arriva sugli schermi *Spettacolo di varietà* che comunica al pubblico un concetto molto semplice: lo spettacolo deve essere sempre molto popolare. Fred Astaire interpreta Tony Hunter, una star del teatro leggero al tramonto che accetta di lavorare in una rivista musicale avendo al suo fianco Gabrielle Gerard (Cyd Charisse), una giovane ballerina che ha studiato danza classica. I due, nonostante la differenza di anni e di impostazione culturale, sapranno portare a successo la loro commedia e alla fine si innamoreranno.

Tra le sequenze più riuscite vi è quella di Gerard che canta *I See a New Sun* e quella con i due protagonisti che ballano al Central Park sulle note di *Dancing in the Dark*. Splendide le coreografie Michael Kind. La pellicola diretta da Vincente Minnelli ottiene un successo incredibile, così come il film *La bella di Mosca* (1957) che vede ancora all'opera i due ballerini con la regia di Rouben Mamoulian.

Nel '54 è George Cukor a realizzare il celebre *È nata una stella*, terza e migliore versione di quattro

film incentrati su di un matrimonio fallito tra una giovane artista in ascesa (Judy Garland) e un anziano attore alcolizzato (James Mason). Un classico melodramma che si fonda, come scrive sempre Alvisè Saporì, sul principio: “*non potrai avere il successo e l'amore: o uno o l'altro*”.

Con questo film costato circa 10 milioni di dollari, massacrato da aggiunte e tagli, a soli 32 anni la grande Judy Garland chiude la sua carriera cinematografica da protagonista, soffocata da scandali e crolli nervosi. Nel 1983 a quattordici anni dalla scomparsa dell'attrice e cantante, sono stati ripristinati venti minuti di pellicola tagliata precedentemente contenenti due brani scritti per lei da Harold Arlen e Ira Gershwin.

Alla fine degli anni '50 con l'uscita di scena di diverse coppie del musical, il genere subisce un calo di interesse da parte del pubblico. Stanley Donen gira ancora *Il gioco del pigiama* (1957) e *Damn Yankees* (1958).

“*Le creazioni originali per il cinema, come Sette spose per sette fratelli (1954) e Gigi (1958), venivano generalmente considerate troppo rischiose in una Hollywood costretta a fare i conti con l'impatto della televisione sul pubblico. Negli anni Sessanta, a proposito di commedia e di musical, Hollywood sembrava mirare più al grande formato che alla qualità: era finita per sempre l'epoca dei piccoli e raffinati divertimenti presenti in gran parte dei film degli anni Cinquanta*”. (Il Cinema- Grande Storia Illustrata, Istituto Geografico De Agostini-Novara)

I protagonisti della felice stagione dei musical hollywoodiani degli anni '50

Arthur Freed, nato il 9 settembre 1894 nella Carolina del Sud, autore di testi di canzoni, alla fine degli anni Trenta diventa il più importante produttore MGM di commedie musicali riuscendo a riunire intorno a sé i più grandi artisti del musical quali Vincente Minnelli, Berkeley, Gene Kelly, Judy Garland, Fred Astaire, Stanley Donen, Charles Walters e Cyd Charisse. Vince due Oscar per *Un americano a Parigi* (1951) e *Gigi* (1958), entrambi diretti da Vincente Minnelli. Altri suoi film famosi da

lui prodotti sono *Incontriamoci a Saint Louis*, *Il pirata*, *Spettacolo di varietà*, *Gigi*, *La bella di Mosca*, *È sempre bel tempo* e *For Me and My Gal*.

Muore a Los Angeles il 12 aprile 1973.

Gene Kelly nasce il 23 agosto 1912 in Pennsylvania da una famiglia irlandese. Dopo un'infanzia felice vissuta accanto ai suoi quattro fratelli, nonostante la Grande Depressione che ha colpito l'America, studia alla High School dove si dimostra un ottimo atleta scoprendo però anche il ballo che entra subito nella sua vita.

Nel 1929 si iscrive alla Pennsylvania State College dove si diploma in legge, ma ballando il tip tap conosce l'emozione degli applausi che lo convincono a proseguire questa strada. Nel 1937 Gene è a New York nel musical *Leave it to Me* e successivamente è assunto al Theatre Guild per lavorare in tre spettacoli.

La carriera del ballerino più muscolare e virile rispetto agli standard dell'epoca, va a gonfie vele sui palcoscenici di Broadway (grande successo riscuote il musical *Pal Joey* di Rogers & Hart) e una scuola di danza da lui fondata insieme alla sua famiglia, gli assicura una copertura finanziaria robusta. Hollywood che gli aveva offerto una possibilità di lavoro nel 1933 finita male, torna nuovamente alla carica.

Nel settembre 1941 Kelly firma un contratto con il produttore Selznick come attore (1.000 dollari la settimana) per il film *For Me and My Gal*, al fianco della giovane collega Judy Garland. È in questo film che Gene Kelly esegue il suo primo grande numero di danza e di canto duettando con la Garland.

Dopo una parte secondaria nella pellicola di propaganda bellica *Pilot no. 5* (1943), è fortunato perché il grande produttore Arthur Freed decide di rimmettergli le scarpe da ballo per *Mademoiselle du Barry*. Nel '44 è protagonista di *Fascino* con Rita Hayworth, mentre nel '45 si guadagna una nomination all'Oscar per il film *Due marinai e una ragazza*, dove balla con Jerry, il topo dei cartoni animati.

Ma è l'incontro con il regista Stanley Donen che gli apre definitivamente le porte del successo con i musical innovativi *Un giorno a New York* (1952), *Cantando sotto la pioggia* (1952), *È sempre bel tempo* (1955), girati anche fuori dagli studi cinematografici.

Il suo talento e la sua professionalità emergono anche sotto la guida del regista Vincente Minnelli in *Il pirata* (1948), *Un americano a Parigi* (1951). Nel '56 lui stesso dirige *Trittico d'amore*, tre storie diverse raccontate attraverso la danza.

Nel '69 Gene Kelly firma *Hello, Dolly*, tratto dall'omonimo musical di Broadway, con Barbara Streisand e Walter Matthau. Nel 1951 l'artista viene premiato con un Oscar speciale per il suo contributo nel campo della coreografia. Nel 1974 è il presentatore della grande antologia di musical intitolata *C'era una volta Hollywood*. Muore a Los Angeles il 2 febbraio 1996 all'età di 83 anni.

Fred Astaire nasce il 10 maggio 1899 nel Nebraska. Trasferitosi con la sua famiglia a New York, frequenta una scuola di danza e con i

segue a pag. successiva



“È nata una stella” (1954) di George Cukor

segue da pag. precedente

suoi fratelli mette in scena uno spettacolo musicale molto apprezzato. Il suo modo di danzare elegante e leggiadro, ne decreta presto il successo. Il suo tip tap è irresistibile e il suo stile diventa inconfondibile.

Anche nella vita privata l'attore-ballerino, educato, gentile, riservato e molto affabile con i colleghi, è apprezzato e ammirato da tutti come un vero e sincero gentleman. Dirà di lui Bing Crosby: "Fred è tutto quello che vorrei essere e non sono!".

All'inizio della sua carriera Astaire è affiancato dalla sorella Adele con cui balla fino al 1932, quando lei decide di ritirarsi dalle scene. Preso in prestito dalla MGM, Fred è nel cast del film *La danza di Venere* e poi nel 1933 è nella pellicola prodotta dalla RKO *Carioca*, al fianco della prima volta con Ginger Rogers.

Negli anni Trenta il suo perfezionismo nel realizzare le coreografie lo rende sempre più popolare con *Cappello a cilindro* (1935), *Voglio danzare con te* (1937) e ancora con *La taverna dell'allegria* (1942) e *Non ti posso dimenticare* (1943). Nel 1945 insieme all'amico-rivale Gene Kelly balla un numero in *Ziegfeld Follies*.

La sua carriera prosegue con Judy Garland in *Ti amavo senza saperlo*, 1948, con Cyd Charisse in *Spettacolo di varietà* (1953) e con Audrey Hepburn in *Cenerentola a Parigi* (1957). Negli anni Sessanta dopo un primo ritiro dalle scene, torna al cinema con *L'inferno di cristallo* (1974) e *Storie di fantasmi* (1981).

Muore a Los Angeles il 22 giugno 1987 a 88 anni. Cyd Finklea Charisse, nata nel 1922 nel Texas, è considerata la più grande ballerina della storia del musical americano. Dopo aver studiato danza classica, entra a far parte del Ballet russe di Montecarlo e nel 1939 sposa il suo maestro di ballo, Nico Charisse. Nel '43 debutta sul grande schermo nel film *Nasce una stella* e successivamente interpreta il ruolo di una ballerina del Bolshoi in *Mission to Moscow* di Michael Curtiz.

La strada del successo è ormai aperta per lei che in *Ziegfeld Follies* di Vincente Minnelli balla con Fred Astaire. Nel 1946 è insieme a Judy Garland in *Le ragazze di Harvey* di George Sidney dove dimostra di essere anche un'ottima attrice. Nel 1949 è protagonista del poliziesco *Tensione* di John Berry e di *I marciapiedi di New York* diretto da Mervyn LeRoy. Nel '52 è in *Inferno bianco*, nel ruolo di una donna pellerossa. Nel 1952 ottiene una grande popolarità in *Cantando sotto la pioggia* dove, grazie al suo abito bianco e la pettinatura alla Louise Brooks, stupisce pubblico e critica.

Nel '53 è ancora insieme a Fred Astaire per *Spettacolo di varietà* e poi è nuovamente con Gene Kelly in *Brigadoon* di Minnelli. In seguito è diretta dal regista Stanley Donen in *Così parla il cuore* e *È sempre bel tempo* (co-regista Gene Kelly).

Nel '57 interpreta *La bella di Mosca* di Rouben Mamoulian con Fred Astaire. L'anno successivo è in *Il dominatore di Chicago* di Nicholas Ray. Nel '62 ancora al servizio di Vincente Minnelli è in *Due settimane in un'altra città*. Poi prende parte a varie produzioni televisive e scrive la

sua autobiografia nella quale esalta il diverso talento dei suoi partner principali, Gene Kelly e Fred Astaire. Muore a Los Angeles a 86 anni il 17 giugno 2008.

Ginger Rogers, nata il 16 luglio 1911 nel Missouri (il suo vero nome è Virginia Katherine McMath), studia danza spinta dalla madre e balla sul palcoscenico in coppia con il primo marito Jack Pepper. Nel 1929 è a Broadway dove balla al suono delle musiche di Cole Porter e George Gershwin.

Nel 1930 firma un contratto con la Paramount Pictures per cinque film. Nel '31 gira *L'agguato dei sottomarini* e l'anno dopo *La diga della morte*. Nel '33 è nel musical di successo *Quarantaduesima strada* di Lloyd Bacon e in *La danza delle luci* di Mervyn LeRoy.

Ancora nel '33 appare per la prima volta al fianco di Fred Astaire in *Carioca* (i due interpretano un celebre numero di samba). La RKO scrittura il duo di ballerini per una fortunata serie di musical, come *Cappello a cilindro* (1936) e *Follie d'inverno* (1936).

Dopo il film *La vita di Vernon e Irene Castle* (1939) ancora con Astaire, Ginger si afferma come attrice drammatica in *Killy Foyle, ragazza innamorata* (1940) di Sam Wood, un'interpretazione che le fa vincere l'Oscar come miglior attrice. La sua carriera cinematografica prosegue con i melodrammi *Destino* (1942) di Julien Duvivier, *Eternamente femmina* (1953) di Irving Rapper e nelle commedie *Frutto proibito* (1943) di Billy Wilder e *L'uomo dei miei sogni* (1947) di Rudolph Maté e Don Hartman.

Nel 1949 torna ancora per l'ultima volta con Fred Astaire nel musical *I Barkleys di Broadway* di Charles Walters. Negli anni '50 Ginger Rogers si distingue come attrice in diverse commedie tra le quali *Il magnifico scherzo* (1952) di Howard Hawks e *Le donne hanno sempre ragione* (1957) di Nunnally Johnson. Poi torna al teatro e anche in alcune produzioni televisive. Nel 1969 è interprete del musical *Mame* al Theatre Royal Drury Lane di Londra. Muore a 83 anni in California il 25 aprile 1995.

Stanley Donen, nato nello stato della Columbia

il 13 aprile 1924, inizia a danzare a soli dieci anni nel musical di Broadway *Pal Joey*. In questo spettacolo fa amicizia con Gene Kelly con cui divederà una buona parte della sua carriera artistica.

Due anni dopo si trasferisce ad Hollywood presso la MGM dove opera come coreografo. Diventa l'assistente personale di Gene Kelly nella realizzazione dei suoi numeri musicali e di danza più prestigiosi e nel 1949, ancora con Kelly, dirige *Un giorno a New York* e nel '52 il mitico *Cantando sotto la pioggia*.

Nel 1955 cura la regia di *È sempre bel tempo* e dopo *Tre ragazze di Broadway*, firma *Cenerentola a Parigi* (1957). Donen amante del musical, si rivela anche un ottimo regista nella commedia con *Il giuoco del pigiama* (1957), *Indiscreto* (1958) con Ingrid Bergman e Cary Grant e *Quei due* (1969). Poi dirige altre pellicole di buon livello, quali *Il boxeur e la ballerina* (1978), *Saturn 3* (1979), *In tre sul Lucky lady* (1975).

Nel 1960 è la volta di un suo vero e proprio capolavoro, *L'erba del vicino è sempre più verde*, una commedia di altissimo livello seguita nel 1963 dallo spumeggiante *Sciarada* e dall'elegante *Arabesque* (1966).

L'anno dopo è la volta di *Due per la strada*, interpretato con bravura da Audrey Hepburn e Albert Finney. Stanely Donen, regista dal tocco leggero e garbato, muore a New York il 21 gennaio 2019 all'età di 94 anni.

Vincente Minnelli, uno dei più grandi registi di Hollywood dallo stile elegante, amante della pittura e dell'arte, nasce a Chicago il 28 febbraio 1903 (chi dice invece nel 1910), da padre siciliano e madre francese e in trentatré anni di carriera cinematografica percorre tre generi: il musical, che lui ama particolarmente, la commedia e il dramma.

Vincente cresce in una famiglia di artisti di vaudeville e muove i primi passi in teatro lavorando come scenografo e costumista in diversi spettacoli di Broadway negli anni Trenta. Da subito si mette in luce come un innovatore del linguaggio filmico del musical utilizzando i colori, gli scenari e i costumi per affascinare il suo pubblico. Eccezionale è anche la sua abilità nel dirigere artisticamente il Radio City Music Hall di New York.

Hollywood non se lo fa scappare. L'impresario Arthur Freed gli concede carta bianca e la MGM lo assume dandogli spazio come regista di musical rivoluzionari.

Il suo terzo film *Incontriamoci a St. Louis* (1944) lo gira dirigendo la cantante Judy Garland che diventerà sua moglie nel luglio 1945 e da cui avrà sua figlia Liza, nata nel marzo '46. Il film vede protagonista la famiglia Smith costretta a lasciare St. Louis per New York seguendo il padre per lavoro. La pellicola contiene numeri musicali di alto livello e tra le sue sequenze più celebri vi è quella della piccola Margaret O'Brien che distrugge i pupazzi di neve in un atto isterico.

Ben presto il regista avrà a sua disposizione attori e attrici dalle doti canore e dall'abilità nella danza come la moglie Judy Garland, Fred Astaire, Gene Kelly, Leslie Caron, Lucille Bremer

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

e Cyd Charisse.

Dopo *L'ora di New York* (1946), Minnelli firma nel 1946 *Ziegfeld Follies*, film "nel quale Fred Astaire, romantico vagabondo cinese danza insieme a Lucille Bremer in una sorta di omaggio in rosso al vecchio classico di Griffith *Giglio infranto*" (Ugo Casiraghi, l'Unità 26 luglio 1986).

Nel '48 tocca a *Il pirata* (1948) con le musiche di Cole Porter (*Be a Clown* cantata e coreografata da Gene Kelly è un classico insuperabile).

Nel 1950 il regista si dedica ad una commedia di grandissimo successo, *Il padre della sposa* con Spencer Tracy ed Elizabeth Taylor, seguito nel '51 da *Papà diventa nonno*, che fa il bis di incassi al botteghino in tutto il mondo.

Nel '51 è la volta di *Un americano a Parigi*, ancora con Gene Kelly che canta e danza con le musiche di George e Ira Gershwin in una Parigi da cartolina tra brasserie, chioschi di fiori e pittoreschi appartamenti bohemiens in cui artisti disoccupati vivono felicemente, mentre eseguono numeri musicali ispirati alla pittura di Toulouse Lautrec.

Del '52 è *Il bruto e la bella*, considerata una delle pellicole più straordinarie di Minnelli; ritratto di un produttore cinematografico geniale ma autoritario di nome Johnathan Felds interpretato da un grande Kirk Douglas (il settimanale Newsweek scriverà che "la parte sembra fatta apposta per mettere nei guai qualsiasi attore di Hollywood").

Nel 1953 arriva sugli schermi *Spettacolo di varietà*. "Si partiva con l'idea di Faust-scrittura ancora Ugo Casiraghi - per finire in gloria con un musical più semplice e autentico, e la ballerina Cyd Charisse si convertiva, con Fred Astaire, al celebre *pas-de-deux*, che faceva la parodia del film di gangster".

Nel '54 Minnelli firma *Brigadoon*, l'inizio della decadenza del musical, storia di due artisti (Gene Kelly e Cyd Charisse) che scoprono un villaggio magico in grado di mostrarsi solo una volta ogni 100 anni.

Dopo la seconda metà degli anni Cinquanta Minnelli si butta nella commedia sofisticata con *La donna del giorno* (1957), protagonista Lauren Bacall; *Susanna, agenzia squillo* (1960) con Judy Holliday e nel 1956 con *Tè e simpatia* tocca con eleganza un tema scottante per l'e-

poca, l'omosessualità.

Nel 1956 il regista torna a collaborare con Kirk Douglas per *Brama di vivere*, una discutibile biografia di Van Gogh e nel 1959 con *Qualcuno verrà*, tratto da un romanzo di James Jones interpretato da Shirley MacLaine, Frank Sinatra e Dean Martin. Il film contiene una sequenza rimasta celebre, quella di un inseguimento in un luna-park che si trasforma in un balletto da incubo.

Del 1960 è *A casa dopo l'uragano*, con un grande Robert Mitchum nei panni di un cacciatore che insegue non soltanto la selvaggina ma anche le donne sconfinando spesso e volentieri nei territori di altri "cacciatori".

Nel '62 il regista firma altri due melodrammi, *Due settimane in un'altra città* sempre con Kirk Douglas, tratto da un romanzo di Irwin Show e *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*, un robusto melodramma con un cast stellare formato da Glenn Ford, Ingrid Thulin, Charles Boyer, Lee J. Cobb.

Nel 1970 dirige *L'amica delle 5 e 1/2*, l'adattamento di una commedia musicale di Alan Jay Lerner, con Barbra Streisand, Ives Montand e Jack Nicholson e del 1976 è il suo ultimo film, *Nina*, una sorta di testamento artistico interpretato dalla figlia Liza, da Ingrid Bergman e da Charles Boyer. Il regista muore il 25 luglio 1986 a Los Angeles.

Il suo vero nome è Francis Gumm, ma quello d'arte è Judy Garland. Nata a Grand Rapids nel Minnesota il 10 giugno 1922, è figlia di due attori del varietà. Anche lei ha nel sangue l'arte della recitazione e del canto.

Il suo debutto in palcoscenico avviene a soli tre anni e a undici, dopo aver assunto il nome d'arte di Judy Garland, inizia la sua prestigiosa carriera anche davanti alla macchina da presa con i film *Pigskin Parade* (1936), *Follie di Broadway* (1938) e *Viva l'allegrìa!* (1938).

Nel 1939 l'attrice è scelta da Victor Fleming (il regista di *Via col vento*) come protagonista di *Il*

mago di Oz, in cui canta *Over The Rainbow*. Il successo è travolgente, ma sono anni duri per gli attori e le attrici di Hollywood sottoposti ad un costante e soffocante controllo della vita privata.

Judy, ragazza di appetito e molto golosa, inizia ad ingrassare e subito viene sottoposta ad una devastante cura di anfetaminici per ridurre l'appetito, ma per combattere gli effetti dell'insonnia provocata dai farmaci deve assumere dosi sempre più massicce di sonniferi. Un circuito vizioso sempre più devastante. Nel 1944 Vincente Minnelli la sceglie come interprete di *Incontriamoci a St. Louis*. I due si innamorano, si sposano e mettono al mondo una bambina di nome Liza destinata a diventare anche lei una star. Nel '51 però il loro matrimonio è già finito.

Nel '48 Judy mentre gira *Il pirata* si ammala e viene ricoverata in ospedale. Il suo successo sia in teatro che sul set cinematografico è però inarrestabile.

Nel 1950 gira *L'allegria fattoria* ma la sua vita privata è infelice. Sposa Sidney Luft ha due altri figli, Lorna e Joey e nel '54 è l'interprete del già citato *È nata una stella*, remake di un film celebre diretto da William Wellman. Il regista è George Cukor e coprotagonista è James Mason. La pellicola è la consacrazione ufficiale della Garland, artista inimitabile.

Nel '61 accetta una parte importante nel film *Vincitori e vinti* di Stanley Kramer e nel '63 ancora sotto la direzione di Kramer è sul set di *Gli esclusi* ambientato in una clinica per bambini handicappati.

Nello stesso anno gira *Ombre sul palcoscenico*, un melodramma interpretato al fianco di Dirk Bogarde.

Intanto la salute dell'artista peggiora sempre più, ma anche la sua vita sentimentale fa acqua da tutte

le parti. Dopo un nuovo matrimonio con l'attore Mickey Deane, benché magra e stanca, ottiene in teatro ancora grandi successi.

Il 22 giugno 1969 mentre è a Londra muore per un'overdose di sonniferi. Il mondo dello spettacolo è sconvolto dalla sua tragica scomparsa.

Al suo funerale toccherà a James Mason ricordare il suo talento e la sua vita privata sfortunata. "Judy è stata una donna che ha dato così tanto e generosamente sia al suo pubblico sia agli amici, che non c'era moneta con cui poterla ripagare. E lei aveva tanto bisogno di essere ripagata, aveva bisogno di devozione e di amore in misura tale da superare le risorse di ognuno di noi" (Il Cinema Grande Storia illustrata Istituto Geografico De Agostini- Novara).

Nel 2019 la brava Renée Zellweger sarà la protagonista del film biografico *Judy* diretto da Rupert Goold. Un omaggio commosso di Hollywood all'immenso talento di Judy Garland.



"Il mago di Oz" (1939) di Victor Fleming



"Un americano a Parigi" (1951) di Vincente Minnelli

Pierfranco Bianchetti

In memoria di Jean Seberg. Una bellissima, ma dolente, ragazzina bionda

*I suoi immensi occhi azzurri hanno un luccichio di malizia infantile...
Quando Jean Seberg appare sullo schermo non puoi guardare nient'altro.
Ogni suo movimento è aggraziato, ogni sguardo è preciso.*
Francois Truffaut

*"Ho sempre avuto più a cuore la vita"
Jean Seberg, a proposito del cinema*

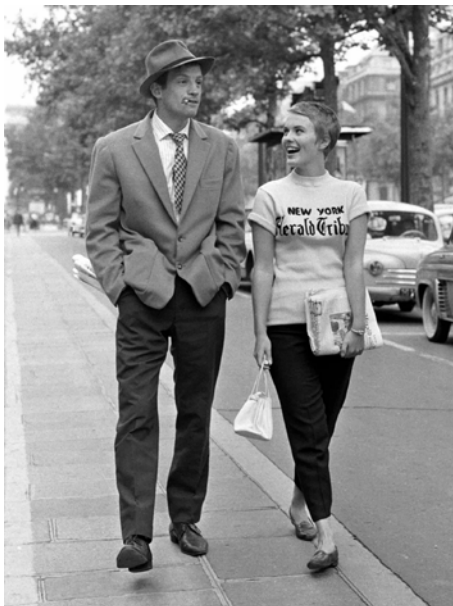


Stefano Beccastrini

Prologo. Un poster molto amato

Il 1973 fu un anno importante per me: mi laureai, mi sposai, divenni padre, festegiai per la vittoria vietnamita nella sporca guerra nel Vietnam, piansi per il golpe cileno e per l'assassinio di Salvador Allende, andai ad abitare con mia moglie e mia figlia nella prima casa - minuscola, peraltro - tutta nostra e che ci divertimmo ad arredare. Quadri, manifesti e poster alla parete compresi.

Fra di essi, c'era anche una locandina - quella dell'immagine sovrastante - che in seguito, con mia moglie, abbiamo continuato a portare con noi lungo tutti i nostri numerosi traslochi. Quella presenza costante, su una parete di casa, è diventata ormai poco più di un'abitudine familiare ma qualche giorno fa mi è capitato, chissà perché, di soffermarmi di fronte ad essa, di riosservarla con attenzione, di commuovermi. Essa mostra un giovane uomo e una giovane donna che camminano, allegramente conversando, lungo un boulevard parigino. Lui si chiama Michel e lei Patricia. Lui è francese e lei americana. Lui è un ladro scanzonato, implicato maldestramente in un omicidio, ricercato dalla polizia. Lei ne è innamorata, ricambiata, ma infine non lo sopporta più e lo denuncia. La polizia lo trova, lo insegue, l'ammazza. La locandina è una di quelle



"Fino all'ultimo respiro" (1960) di Jean-Luc Godard

- forse la più famosa - di *A bout de souffle* - *Fino all'ultimo respiro* (1960), opera prima di Jean-Luc Godard. Il film più famoso della Nouvelle Vague (non il primo: *I quattrocento colpi* di Francois Truffaut, che del resto scrisse anche il soggetto del film di Godard, era uscito l'anno precedente). Fu proprio *Fino all'ultimo destino*, peraltro, che rese contemporaneamente celeberrimi il suo regista (Jean-Luc Godard, appunto), il suo protagonista maschile (Jean-Paul Belmondo), la sua protagonista femminile (Jean Seberg). Ella - "felina e ambigua, sicura e crudele" come ne scrisse Georges Sadoul - divenne l'icona stessa, la donna/simbolo, del nuovo cinema francese. A cominciare dal suo caschetto biondo: il taglio dei capelli alla *garçonne* - emblema di libertà e d'indipendenza - fu imitato dalle ragazze post/sessantottine del mondo avviato a globalizzarsi (anche mia moglie Paola lo chiese subito alla propria parrucchiera). A tutto questo - e alla mia "meglio gioventù" e alle mie speranze di "figlio di Marx e della Coca Cola" - mi son messo a ripensare, stando con nostalgia davanti a quella immagine. Per questo oggi parlo ai lettori di *Diari di Cineclub* di Jean Seberg. Non è l'anniversario della sua nascita né quello della sua morte né altri eventi del genere. Semplicemente, mi son commosso e perciò ve ne parlo.

Scoperta da Otto Preminger

Otto Preminger - cineasta austriaco fattosi hollywoodiano - decise nel 1957 di girare un film, che si sarebbe intitolato *Santa Giovanna*, tratto dalla omonima *piece* teatrale di George Bernard Shaw. Decise anche, uomo creativo e coraggioso qual era, di affidare il monumentale ruolo della Pulzella di Orleans a una fanciulla che non avesse alcun precedente cinematografico e fosse dunque, come suol dirsi, "proveniente dalla strada" (modalità di selezione degli attori piuttosto diffusa in Europa ma rarissima a Hollywood). Furono diciottomila le giovani americane che risposero al concorso indetto dalla produzione del film. Dai sacchi stracolmi di fotografie provenienti da tutti gli Stati Uniti emerse il faccino dolce ma deciso, angelicamente fragile ma anche cupamente irrequieto, di una diciannovenne proveniente da una piccola città dello Iowa, Marshalltown, nel profondo Midwest (non fu lei, ad avere l'idea di inviare la foto bensì, a sua insaputa, un conoscente) e nata in una famiglia di fede luterana di origini svedesi. Preminger la chiamò subito a Hollywood, le fece tagliare i capelli e la sottopose a un provino, restandone entusiasta. Aveva trovato la Santa Giovanna - dolce ma

con un fondo di durezza - che cercava. Si chiamava Jean Seberg e mantenne il suo nome di battesimo anche da attrice cinematografica.

Nonostante la genialità del regista (in verità, più amato in Europa e soprattutto in Francia, che in America) e malgrado la sceneggiatura scritta appositamente da Graham Greene, il film si rivelò un clamoroso fallimento. La critica, in particolare quella americana, si accanì soprattutto contro l'interpretazione di Jean Seberg ("farebbe bene a tornare nella fattoria



"Santa Giovanna" (1957) di Otto Preminger

da cui proviene") ed ella fu davvero tentata di chiudere lì la propria avventura nel mondo del cinema. Non aveva fatto, però, i conti con la geniale testardaggine di Otto Preminger che la volle di nuovo quale protagonista del proprio film successivo: *Bonjour Tristesse*, versione cinematografica del romanzo di Françoise Sagan. Sperava fosse, per entrambi, l'occasione di rovesciare l'opinione della critica la quale invece, testardamente, confermò il malevolo giudizio sulle doti recitative della giovanissima attrice (spesso certa critica cinematografica si dimostra stoltamente miope: Jean Seberg, in *Bonjour Tristesse*, ci propone una Cecilie a un

segue a pag. successiva



"Bonjour Tristesse" (1958) di Otto Preminger

segue da pag. precedente
tempo radiosa e crudele, solare e dolente: meravigliosa, insomma).

Da Jean-Luc Godard (1959) a Philippe Garrel (1979) il fenomeno più clamoroso che si sia rivelato nel cinema europeo sul finire degli anni Cinquanta fu, senza alcun dubbio, quello della Nouvelle Vague francese, esplosa con il farsi registi dei redattori della più agguerrita e innovativa – a favore di un “nuovo cinema moderno” – critica cinematografica d’Oltralpe (i Truffaut, i Godard, gli Chabrol, i Rivette, i Rohmer e così via, tutti quanti diventati “autori” dopo aver teorizzato un nuovo modo di fare cinema dalle pagine dei *Cahiers du Cinema*, la rivista fondata e diretta da André Bazin, il loro maestro). Il regista cinematografico diventava un autore, appunto, ossia un poeta, un creativo scopritore di temi e di linguaggi. Il primo film della Nouvelle Vague fu nel 1958, come ho già detto, *I quattrocento colpi* di Francois Truffaut ma l’opera che, della neonata corrente, rappresentò nel mondo il “manifesto”, il “certificato di nascita” fu proprio, nell’anno successivo, *Fino all’ultimo respiro* di Jean-Luc Godard. Tale film diede fama mondiale anche ai suoi due protagonisti, Michel/Jean-Paul Belmondo e Patricia/Jean Seberg (va notato che la Patricia di Jean Seberg ricordava molto, per aspetto e carattere, la Cecile di *Bonjour Tristesse* ed effettivamente Godard, come tutti i baziniani, amava molto il cinema di Preminger a cui volle, così, rendere omaggio). Negli anni successivi, sia Belmondo che la Seberg interpretarono molti altri film ma mentre i personaggi impersonati dal primo restarono nella mente degli spettatori (*Leon Morin, L’uomo di Rio, Borsalino, Stavisky* e altri ancora), la seconda (nonostante la trentina di nuovi film girati) restò per sempre, ossessivamente, “quella di *Fino all’ultimo respiro*”. E’ vero, d’altra parte, che piuttosto pochi tra i film successivi della Seberg – i cui registi furono assai vari per nazionalità e qualità – risultarono memorabili (tra di essi, a mio avviso, va contato *Lilith-Dea dell’amore* del 1964, regia di Robert Rossen, cineasta americano perseguitato dal maccartismo: Lilith è, ancora una volta, una donna bellissima ma psichicamente disturbata, bisognosa d’amore fino alla ninfomania, tormen-

tatissima). L’ultimo film girato da Jean Seberg fu poi, nell’anno stesso in cui si uccise, un cortometraggio di Philippe Garrel: *Les hautes solitudes*: vederlo è straziante.

Vita privata e impegno politico

Non ho intenzione di annoiare i lettori spulciando tra i molti amori (ebbe quattro mariti, tra cui l’ex partigiano e romanziere Romain Gary che si uccise due anni dopo di lei, e molti amanti tra i quali lo scrittore latinoamericano Carlos Fuentes) e le troppe e devastanti depressioni e farmaco-dipendenze da cui fu caratterizzata la troppo breve ed infelice vita di Jean Seberg. Occorre, però, che faccia menzione almeno di un aspetto (anzi, del duplice



volto di un medesimo aspetto) di essa. Il primo volto è il suo impegno politico - cominciato quando era ancora bambina - a favore delle minoranze di colore che, dopo ormai quasi un secolo dall’abolizione della schiavitù, continuava a pesare sulle condizioni di vita dei cittadini afroamericani (Jean, in tal senso, non ha mai smesso di stare a fianco dei movimenti contro la segregazione razziale, di solidarizzare apertamente con le loro battaglie, di finanziare apertamente partiti come il Black

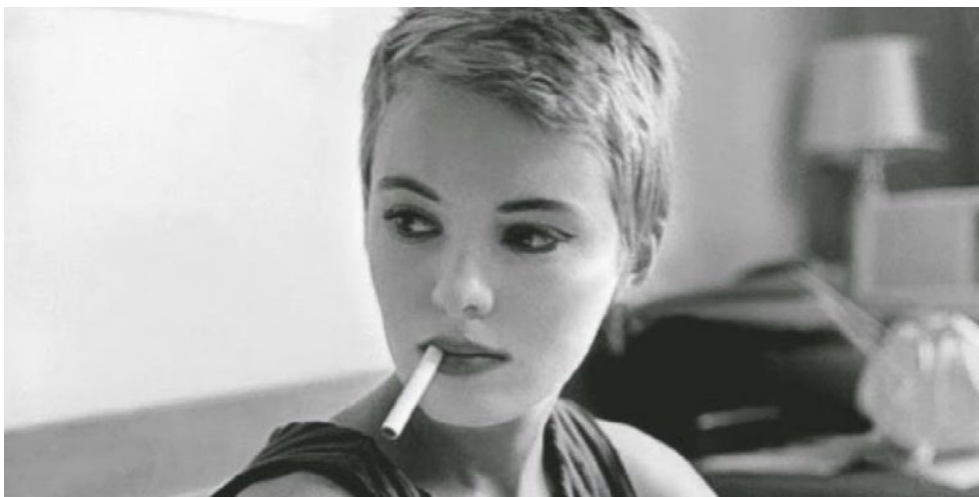


Panther Party). Il secondo volto, e conseguente, fu la “guerra segreta” proclamata contro di lei dal FBI, che la iscrisse nel *Security Index* dando inizio, a suo danno, a un Counter Intelligence Program ossia a un programma di infiltrazione e controspionaggio interno dell’FBI e in parte illegale, attivo tra il 1956 e il 1971. Esso prevedeva azioni di sorveglianza, di discredito e di diffamazione nei confronti di organizzazioni o persone ritenute nocive per gli USA. Anche a danno di Jean Seberg cominciarono così i pedinamenti, le provocazioni, le lettere anonime e la diffusione di Fake News (quand’ella rimase incinta per la seconda volta – era ancora sposata con Romain Gary, con cui aveva già concepito il figlio Diego - l’FBI diffuse la notizia che la bambina che poi sarebbe nata e alla quale sarebbe stato messo il nome di Nina, era figlia di un militante del Black Panther e per questo Jean finanziava quel partito: la Seberg, straziata dalle malevole campagne di stampa costruite ad arte, perse la figlia che nacque bianca ma morta).

Epilogo. Verso il suicidio (e l’oblio?)

Il 30 agosto del 1989 Jean uscì di casa nel cuore della notte. Il suo corpo verrà ritrovato solo il 9 settembre, sdraiato sul sedile posteriore della sua auto. La morte risaliva a dieci giorni prima, causata da un eccesso di barbiturici e di alcool. Le trovarono in mano un biglietto indirizzato al figlio Diego: “Perdonami, non ce la faccio più a combattere contro i miei nervi”. Fu sepolta a Parigi, nel cimitero di Montparnasse. Ci fu chi – pochi giornalisti, pochi parenti, pochi amici - parlò di omicidio da parte dell’FBI. Più probabilmente fu un suicidio eterodiretto, pianificato e promosso con odiosa e maligna pazienza ed efficienza. Almeno noi cinefili opponiamoci, dunque, allo scender dell’oblio su Jean Seberg: ricordiamola, cerchiamo i suoi film, vediamoli (o rivediamoli) e promuoviamone la visione.

Stefano Beccastrini



Teatro

Natale in casa Cupiello - spettacolo per attore cum figuris

di Eduardo De Filippo, da un'idea di Vincenzo Ambrosino, Luca Saccoia. Regia Lello Serrao - Teatro di Rifredi



Andrea Verga

Si racconta che 801 anni fa nell'Alto Lazio, a Greccio, Francesco d'Assisi durante la notte di Natale convinse gli abitanti del paese a mettere in scena la natività. Teatro o presepe? Tutti i personaggi erano interpretati da persone vere

tranne Gesù, un pupazzo che però, secondo la leggenda, prese vita durante la rappresentazione per poi tornare inanimato subito dopo.

Chissà se Vincenzo Ambrosino e Luca Saccoia hanno pensato a questo episodio quando hanno deciso di utilizzare il talento attoriale di quest'ultimo per dare vita ai personaggi di questo classico intramontabile sotto forma di pupazzi.

Racconta Vincenzo Ambrosino: "Quest'idea è nata originariamente in uno spazio molto particolare di Napoli, a San Biagio dei Librai: in un piccolo luogo tutto nostro, un teatrino-bottega, situato nel cortile che sta al piano terra di uno storico e importante palazzo incastonato nel cuore di Napoli. Purtroppo abbiamo dovuto abbandonare questa sede dopo la pandemia, lì in San Biagio dei Librai ci sono tante botteghe di artigiani che fabbricano presepi tutto l'anno. E noi per il teatro, come loro per essere pronti invece a Natale con le loro creazioni, abbiamo lavorato a fianco per anni, ciascuno nella propria bottega".

La scena si apre sulle bellissime scenografie di Tiziano Fario in cui compaiono come presenze magiche o sognate, come nella smorfia, una sedia, un presepe, una tazzina di caffè... Ecco artisticamente enumerati i pezzetti di realtà di questa povera famiglia che si

trova ad affrontare il Natale tra freddo e drammi familiari. Ad accompagnare quest'apertura non poteva che esserci "Quanno nasceste ninno", lunghissimo canto in napoletano da cui poi derivò "Tu scendi dalle stelle". La canzone, rielaborata da Luca Toller, è cantata da Saccoia ma il suono è spazializzato, ci abbraccia, coi riverberi, gli archi, le zampogne, tutto questo ci porta in un'atmosfera fuori dal tempo, sospesa. La silhouette del volto di Saccoia è quella di un pupazzo. Semplicemente arte. Come ha detto Fario in un'intervista "il teatro deve uscire dall'ambito dell'intrattenimento e rientrare in quello dell'arte".



Nel primo atto Saccoia interpreta Lucariello mentre gli altri personaggi sono impersonati da pupazzi a cui Saccoia sembra prestare la sua voce, inizialmente registrata. Nel secondo atto invece dà voce dal vivo a tutti (tutti!) i

personaggi della commedia, ognuno con una voce diversa. Li segue in dialoghi serrati che sono una grande prova umana e teatrale. Nel terzo atto diventa Tommasino, il figlio fannullone. I manovratori sono seduti nella parte bassa della scena, si vedono, partecipano, si sentono anche le loro voci. Saccoia già dal secondo atto interagisce con i pupazzi, li accarezza, li guarda. Lui stesso



diventa un pupazzo oppure sono i pupazzi che diventano umani, per un momento, come nel presepe di San Francesco.

Non si scherza con De Filippo infatti il testo rimane integro, con le sue 86 pagine dell'edizione Einaudi.

Di quel testo tutto è arte, anche le didascalie: "Tommasi', te piace' 'o Presebbio? - Tommasino (superando il nodo di pianto che gli stringe la gola, riesce solamente a dire) Sì. (Ottenuto il sospirato "sì", Luca disperde lo sguardo lontano, come per inseguire una visione incantevole: un Presepe grande come il mondo, sul quale scorge il brulichio festoso di uomini veri, ma piccoli piccoli, che si danno un da fare incredibile per giungere in fretta alla capanna, dove un vero asinello e una vera mucca, piccoli anch'essi come gli uomini, stanno riscaldando con i loro fiati un Gesù bambino

grande grande che palpita e piange, come piangerebbe un qualunque neonato piccolo piccolo...").

Cosa rappresenta questo "sì" di Tommasino? Un semplice e patetico accontentare il padre sul letto di morte? Per il regista Lello Serrao le cose potrebbero stare diversamente: "È proprio da quest'ultima affermazione che siamo partiti: cosa è diventato quel Tommasino, "Nennillo", così come lo appella la madre, considerandolo un eterno bambino? Come si è trasformato dopo quel fatidico "sì" sul letto di morte del padre? A queste risposte abbiamo provato a dare corpo immaginando che Tommasino abbia pronunciato quel "sì" convinto e che, da allora in poi, dovesse esserci un cambiamento, pensando che non fosse solo un modo di accontentare il padre morente, ma che fosse l'inizio di un percorso nuovo, di una nascita, così come il Presepe racconta".

Andrea Verga

(foto di Anna Camerlingo)

Le molte vie del cinema

La visione alternativa alla cara sala cinematografica



Tonino De Pace

Sarebbe interessante fermarsi a riflettere, anche da un punto di vista strettamente legato a quelli che sono gli interventi culturali dei gruppi e delle associazioni che in qualche misura fanno riferimento a questa testata, su cosa sia diventata la fruizione del cinema in

questi anni. Una fruizione che dalla sala si è progressivamente spostata ai dispositivi casalinghi e personali. Un incremento di possibilità che ha ridimensionato, nel senso di dare nuova dimensione, i detti dispositivi allargando gli schermi casalinghi – si intende proprio in termini di misure come larghezza e altezza – in una rincorsa agli schermi del cinema che restano, però, irraggiungibili.

Le vie del cinema, dunque, si sono moltiplicate in un crescendo di luoghi virtuali, piattaforme, siti, cataloghi e ogni altra soluzione, utile a diffondere il cinema, anche di qualità, ma spesso con scarso appeal sul grande pubblico, restando queste esperienze appannaggio di pochi appassionati e seguaci. In altre parole si riproducono gli stessi meccanismi del cinema laddove si trovano piene le sale dei film più aiutati dal battage pubblicitario e semideserte le sale dove, coraggiosamente, si programmano film che con altro atteggiamento utilizzano il cinema scevro da ogni incanto spettacolare.

Su questa fruizione che in realtà non è mutata nei suoi atteggiamenti *istintivi* varrebbe la pena di riflettere, perché in fondo l'approccio al cinema non cambia con un utilizzo domestico, restando per lo più luogo di evasione dal quotidiano, spazio divertente tra un problema e l'altro di ogni giornata. Sono quindi principalmente richiesti i film di genere: commedie, thriller e noir e per le fasce più giovani gli horror, luogo privilegiato di ogni immaginario favolistico. Di questa programmazione se ne occupano ad esempio Sky che ha molto mutato la sua offerta rispetto al passato in fatto di cinema da fruire in ambiente casalingo, Netflix che ha creato un modulo di realizzazione di film che per lo più restano relegati a quel circuito on demand con poche e misurate eccezioni. Se ne occupano poi tutte le altre piattaforme che trovano alloggio su quelle più potenti, come ad esempio Disney plus, Prime video di Amazon, Infinity piattaforma Mediaset o RaiPlay per la quale in verità andrebbe sviluppato un discorso a parte, vista la ricchezza potenziale degli archivi dell'azienda di ogni genere di prodotto cinetelevisivo.

Ci sono poi le piattaforme più *segretamente* legate a quel cinema che tutti chiamiamo di qualità, quel cinema autoriale, che suscita altre suggestioni rispetto a quelle immediate della risata o della paura. Sentimenti per la verità da non trascurare, anzi essenziali nel rapporto con la narrazione e per questo dovrebbero essere trattati con cura diversamente da come spesso accade. Quel cinema di maggiore qualità – per tornare al ragionamento – esiste ed è facilmente rintracciabile con gli stessi mezzi disponibili ormai a tutti: tv, pc o altro, che assicurano la visione in home video. Tra queste va annoverata anche Mymovies che con MyMovies one offre ai suoi iscritti una variegata gamma di cinema che va dal recupero di film del passato a quelli, anche di natura non fiction, che hanno vita più recente. Un servizio che nel rapporto qualità prezzo – 2 euro al mese con possibilità di disattivare in ogni momento l'abbonamento – rappresenta una più che valida alternativa per la visione casalinga del cinema. Più specialistiche sono invece altre piattaforme come ad esempio MUBI o Artè che assicurano ad esempio una fruizione di cinema ricercato, a volte davvero *invisibile*, mai distribuito in Italia e altrimenti non visibile. Si tratta di due piattaforme che trovano spazio anche nella distribuzione in sala con una concezione molto rigorosa e di massimo rispetto per l'opera concessa in visione. MUBI, la cui sede è in Inghilterra, ideata dal turco Efe Cakarel e Artè francese, nata come tv via cavo e poi diventato canale europeo associato con altri enti televisivi e in Italia con la RAI. Entrambe le reti assicurano ormai da anni, soprattutto la seconda attiva da più di trent'anni, la possibilità di sguardi alternativi sul cinema con incursioni in territori davvero sconosciuti e arditi per soddisfare curiosità su generi o autori, su fiction o non fiction per ogni possibile incremento delle opportunità e delle curiosità.

L'unica differenza sta nella modalità di accesso poiché MUBI è una piattaforma a pagamento e prevede un canone annuo di poco meno di 100 euro, dunque una spesa che spalmata su un intero anno non è poi così onerosa, mentre il canale francese è gratuito e offre, con una ricerca approfondita e mirata, una serie di possibilità di visioni sorprendenti. Al momento ad esempio è disponibile una retrospettiva del cinema di Robert Guédiguian. Ma cercando ancora si trovano programmi in

varie lingue europee, diventando la piattaforma quello che in realtà vuole essere, un canale televisivo europeo di largo respiro, adatto a chiunque abbia voglia di curiosare dentro una poliedrica possibilità di accesso ad un diverso consumo del prodotto cinematografico o televisivo.

È proprio su Artè che da qualche anno con rigorosa puntualità nel mese di dicembre è offerta al pubblico la visione di 12 film in forma assolutamente gratuita, senza iscrizione o registrazione al sito, scelti per un Festival online la cui giuria è composta dal pubblico europeo che accede alla visione dei film. Il festival ArtKino raccoglie una selezione di film di autori europei proposti al pubblico in lingua originale, ma con la scelta dei sottotitoli nelle lingue più diffuse, compreso l'italiano. Un'opportunità preziosa, non solo per le modalità con cui la proposta è praticata, ma per la buona, a volte ottima, qualità dei film che solitamente non

hanno alcun circuito in Italia, neppure quello televisivo a pagamento.

A rappresentare l'Italia quest'anno è stato *Amanda* di Carolina Cavalli che peraltro ha vinto, grazie ai voti della giuria popolare, il Premio del Pubblico Europeo. L'altro premio quello assegnato da una giuria giovanile, al quale soprattutto l'iniziativa è rivolta, è invece andato a *Pink moon* di Floor van der Meulen, coproduzione tra Slovenia e Paesi Bassi. Entrambi i film premiati sono ancora visibili



sul sito di ArtKino (<https://artekinofestival.arte.tv/>).

Questa offerta di qualità rintracciabile grazie al nostro televisore domestico, ci pare sia una via d'uscita interessante e tutto sommato anche non costosa, per i canali a pagamento, che il mezzo offre agli appassionati di cinema. Un'opportunità, tra l'altro, per recuperare film o autori invisibili e di cui si conoscono solo i nomi dopo i premi ottenuti ai festival internazionali.

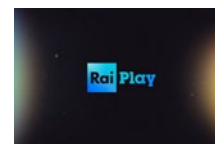
Si moltiplicano in positivo le vie del cinema e si aprono scenari che non immaginavamo, scoprendo per strada film che sorprendono per la loro qualità e che stupiscono per la loro modernità quando la curiosità ci porta a rimpiangere tra le pieghe del passato che spesso abbiamo letto solo sui libri o sulle riviste. Le possibilità sono a portata di mano è necessario essere curiosi e buttarsi su un piatto così ricco.

Tonino De Pace

MYMOVIES.it
IL CINEMA DALLA PARTE DEL PUBBLICO

MUBI

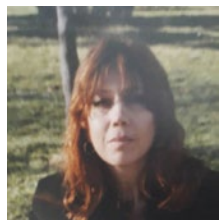
arte



sky

La bagarre della Dolce Vita

Pia Di Marco intervista Mirella Delfini (1926-2023), inviata speciale nelle zone calde del mondo, ha ideato e condotto in Italia e all'estero fortunate trasmissioni radiofoniche di divulgazione scientifica, ha lavorato per i quotidiani "Il Giorno", "Paese Sera", "L'Unità", per i settimanali "Oggi", "Rotosei", "Tempo", "Famiglia Cristiana"



Pia Di Marco

Ah no, lei è troppo giovane! Mi diceva, dall'alto di una scala a gradini vertiginosi, come ce ne sono nelle case di Trastevere. M'ero bloccata sul portoncino; avevo suonato, timidamente, al 70 di via della Lungaretta, l'in-

dirizzo me l'aveva dato il giornalista di piazza Santa Maria in Trastevere: avrei trovato lavoro e alloggio in un colpo solo - diceva - e per me, sbandata, da poco separata, era la terra promessa. Avevo visto qualche bugigattolo nei dintorni a prezzi astronomici, ma non era solo la cifra mensile a svariati zeri che mi scoraggiava: era l'idea di chiudermi dentro una scatola e restare sola. Sola di giorno, sola di sera, sola di notte. Sola. Una giornalista cerca una persona che le faccia da assistente? Bene. Affitta una stanza? Bene.

E poi... tutto finisce in una bolla di sapone.

- Aspetti, magari mi accompagna, devo fare delle fotocopie qui in piazza. Scende le scale: veste come una ragazza degli anni Cinquanta, una gonna ampia, di tela grigia, una camicetta, scarpe ballerine che le consentono di affrontare i gradini con agilità. Mi saluta di nuovo, rovesciando leggermente la testa all'indietro: ha un viso magro, occhi da orientale, sorriso travolgente, ricci corti, bianchi. Quando usciamo dalla copisteria, le porto la busta piena di fotocopie fino a casa.

-Vuole salire? Ma... sì, proviamoci. Mi serve qualcuno che mi aiuti a raccogliere i materiali per una storia che vorrei raccontare.

- Quale?

La mia. Non è facile, sa? E poi dovrebbe leggere e annotare i libri che mi mandano per una recensione, sono troppi e io non ho tempo. Però, lei smetta di portare i capelli arricciati. ... li intreccio di notte...

- Non lo faccia più. Odio i capelli ricci. I miei, soprattutto.

E' nata così la mia collaborazione con Mirella Delfini, durata anni, fino al giorno in cui l'ho perduta. Scrivendo a quattro mani la sua autobiografia, *Andrà tutto bene* (Abel Books, Roma, 2011) e mille altre cose, abbiamo trascorso un tempo "altro" di ricerche, di gioco, di condivisione di pensieri e parole, che mi manca sempre di più.

Il testo che presento, è la prima stesura di un capitolo di *Andrà tutto bene* dedicato a Federico Fellini. Il libro conta molte interviste a personaggi noti, che mi piacerebbe proporre via via a **Diari di Cineclub**. Sono pagine scritte con eleganza e umorismo, secondo lo stile di questa decana del giornalismo - e nel caso di Fellini, l'umorismo si accresce di una dimensione surreale.

- Signora Delfini, lei ha una storia molto carina da raccontare su Federico Fellini alle prese con la censura.

- Padre Arpa, vuole dire?

- Non so, pendo dalle sue labbra.

- Fellini era un buon amico e una volta l'ho intervistato dicendo 'non mi va di partire questa settimana. Raccontami una bella storia con qualcosa di nuovo così la caccio in bocca al Direttore e lui sta zitto per un po'.' Fellini, sospirando e facendo la faccia da vittima (in realtà



gli piaceva tanto raccontarsi), s'era messo a parlare. Però la sua storia era alquanto complicata e allora per capire meglio avevo dovuto parlare anche con Indro Montanelli che di quel film ne sapeva abbastanza, così, alla fine, già che c'ero, avevo scritto due pezzi invece di uno. In quel periodo stavo ancora facendo 'l'inviata a Roma'.

- Come lo intitoliamo questo pezzo, "La bagarre de La dolce vita"?

- Perché no? oppure "il gioco delle parti (tra Fellini e Montanelli)". Fellini aveva confidato a Indro Montanelli con quali arti sottili era riuscito a far passare *La dolce vita* alla censura, ma io non l'avrei mai saputo se l'altra sera a pranzo non avessi chiesto a Indro cosa pensava di Federico. 'E' un attore nato ed è l'essere più bugiardo che conosco'. Per spiegarmi quanto fosse bugiardo m'ha raccontato una storia che non ha mai potuto scrivere perché 'Federico non vuole e se lo sa m'accoppa'. A rischio della vita di Indro mi sono spacciata a scriverla prima che ci ripensasse.

La storia incomincia con padre Angelo Arpa, direttore spirituale di Fellini, consulente ecclesiastico dei suoi film e costretto suo malgrado a convivere con i maghi e le fattucchiere

di cui Federico non può assolutamente fare a meno. Padre Arpa è un prete dalle vedute larghe, che si trova a suo agio anche nell'ambiente licenzioso del cinema e ama combattere col demone a distanza ravvicinata. Dopo avere visto diversi spezzoni del film ha detto che secondo lui quella era una chiara accusa all'immoralità corrente e un dito puntato sul male. Ha aggiunto che magari serviva a estirparlo così che gli scellerati potessero "redimersi". Fellini si è fregato le mani e ha tirato dritto, ma quando il film è stato montato s'è accorto che i censori ufficiali non ragionavano come padre Arpa e tutto restava bloccato davanti alla barriera del loro 'no'.

Federico allora è corso da padre Arpa, gli ha detto che era nei guai e che gli serviva un miracolo. Il padre l'ha ammonito: 'Solo i santi li possono fare, io no, ma forse qualcuno ti può aiutare.' Ha mormorato a voce bassa il nome del cardinale Siri, Arcivescovo di Genova, onnipotente almeno quanto si può esserlo sulla Terra. Federico s'è precipitato fuori, ha preso il film, le macchine, il telone bianco, gli operatori ed è andato a Genova.

Il gruppo è arrivato alla stazione a mezzanotte. Lui è corso a suonare alla porta dell'Arcivescovo e ha convinto il personale a svegliarlo: questione di vita o di morte. Quando il cardinale è arrivato in vestaglia e ciabatte lui si è buttato per terra e gliene ha baciata una appassionatamente, singhiozzando che la sua vita era finita, sigh, che gli restava solo il tubo del gas, sigh, e che tutto era successo solo perché aveva cercato di additare i peccati ai peccatori per redimerli, sigh. Poi lasciò la ciabatta, alzò gli occhioni in modo che si vedessero le lacrime e si mise a sbacucchiare la mano del cardinale, quella con l'anello, facendo scorrere fra dito e dito rivoletti di lacrime, sigh, sigh, sigh.

'Figliolo, calmati e dimmi cosa posso fare per aiutarti.'

'Vedere il mio film, Eminenza. Il mio film parla.'

'Come no, - ha detto il cardinale che aveva sonno - lo so che i tempi del muto sono finiti, che il tuo è un film parlato. Domani lo vedo, intanto calmati, prega e abbi fede.'

'Eminenza - ha singhiozzato Fellini - il film parla nel senso che riuscirà a convincere vostra Santità. Lo veda subito, sigh.'

'Figlio mio, - disse il cardinale lasciando correre sulla parola 'santità', o forse prendendola come un augurio - ma ti pare il momento di andare al cinema? E' quasi l'una, sono tutti chiusi. Se ne riparla domani.'

Con un gesto da grande regista, come quando è sul set e muove una marea di gente facendo scaturire una scena dal nulla, Federico aprì la porta agli operatori e a tutto ciò che aveva nascosto in anticamera. Il salotto del cardinale

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

divenne di botto un cinema con due sole sedie, una per il regista e una per il padrone di casa, il quale fu subito edificato da una statua di Gesù che – sorretta da un elicottero – attraversava il cielo di Roma (devo aggiungere che anche il pilota era un mio amico, Mario Pennacchi, un asso del volo a pale e che la scena era da batticuore, tanto che lui, Mario, m'ha confidato di ricordare quell'impresa come un'acrobazia da incubo). Dopo due ore, appena riaccesa la luce, si vide il cardinale con una lacrima all'occhio e lo si udì mormorare: 'Dovrebbero vederlo i miei seminaristi 'sto film, così capirebbero com'è sporco il mondo. Bisogna salvare questi peccatori'. 'E da allora, dice Indro, il Cardinale Siri è diventato il protettore di Federico. Capisci che razza d'attore è?'

Io non so se questa sia una favola, né se l'abbia inventata Federico e poi raccontata a Indro o se l'abbia inventata Indro e poi raccontata a Federico perché gli stava a pennello e poi a me perché la divulgassi, ma è lo stesso: tutti e due sono dei gran bugiardi e a stabilire chi ha mentito per primo c'è da perdersi. Lo posso dire con certezza perché in quei giorni di gran bagarre per *La dolce vita* ho chiesto a Fellini se la storia l'avesse inventata Indro oppure lui.

'Non lo so - ha risposto Fellini - non mi ricordo. Ma credo che l'abbia inventata Indro.'

'Era molto divertente.'

'Allora mi sa che l'ho inventata io.' Non si ricordava proprio di avergli proibito di raccontarla. 'Vedi - ha sospirato Indro quando gliel'ho detto - vedi com'è? Ora però danno la colpa solo a padre Arpa e a Siri. Anzi l'Espresso li chiama l'Arpa siriana. Federico è un bastardo, ecco cos'è.'

Poi m'ha raccontato che tempo fa gliene aveva combinata una grossa. Aveva detto a Rizzoli – il quale si lamentava perché *La dolce vita* costava centinaia di milioni e non finiva mai – che Montanelli aveva visto il materiale girato e l'aveva trovato ottimo. 'Mi sono sentito gelare, ma che potevo rispondere? Oramai quel demonio m'aveva fatto suo complice' - 'Daglieli, i soldi, - ho detto - il film sarà un successo'. Ma se fosse andato male che figura faceva? Appena arrivato a Roma ho insultato Federico. Sai cosa m'ha risposto quella faccia di... ha detto: 'Ma Indro, come fai a dire che non l'hai visto? Te lo posso giurare che l'hai visto, te l'ho fatto vedere io.' Mi voleva ipnotizzare, quel mostro. Fortuna che gli voglio bene, sennò...'

'Eh sì - dice Colette, la moglie di Montanelli - anche a me ne ha combinata una. Pretendeva che facessi una parte nel film.' - 'Una parte magnifica - diceva - vedrai che meraviglia. Mi devi fare una granduchessa, senza te non so come andare avanti, va tutto a rotoli.' Lo sai com'è fatto, Mirella, non riesci a dirgli di no. La granduchessa c'era nel copione, ma che roba, era lesbica. Sono fuggita. E lui dietro, a dire che la parte l'avrebbe rivoltata come un guanto, mi potevo fidare. Fidarsi di lui!'

E' stato proprio nei giorni della bagarre che non volendo partire sono andata a chiedere

aiuto a Federico. Ma si può intervistare un banco di nuvole, un groviglio di sogni e bugie? Poi m'è venuto un dubbio: e se non fosse un bugiardo? Se nessuno l'avesse mai capito? Per saperlo sono andata a prenderlo in Via Archimede dal barbiere, poi mi sono rassegnata a lasciargli guidare la mia macchina, a vederlo infilare tutte le direzioni vietate che c'erano, ad accompagnarlo dal radiologo perché voleva farsi fare una lastra al cervello (chissà cosa



Mirella Delfini con Piero Angela e Fulco Pratesi alla presentazione del suo libro "senti chi parla". Roma, settembre 1992

se poteva uscire) e poi anche a lasciarlo frugare nella mia borsa perché secondo lui non si può fare un'intervista se non c'è reciprocità. Alla fine, quando siamo arrivati a casa sua, da Giulietta (che conoscevo dal tempo del Teatroguf) per fare colazione, avevo risposto a tutte le domande che m'aveva fatto e ora lui poteva scrivere un bell'articolo su di me. In fondo non fa il giornalista con la macchina da presa? Sfoga nel cinema la sua ambizione di cronista mancato. Ma perché è mancato? Perché è ignorante, di un'ignoranza assoluta. Non legge, se ne infischia dei libri, è Diogene, cerca soltanto l'uomo.

E alla fine è una fortuna che sia così ignorante perché almeno abbiamo un regista pieno d'umanità invece che di intellettualismo, uno che non farà mai un film come *L'annee dernière a Marienbad*, e via. Critici specializzati si affannano a trovare aggettivi per il suo realismo, dicono che i suoi film toccano 'un naturalismo di tipo kierkegaardiano' ('e chi è Kierkegaard?' - domanda lui), però verrà un giorno in cui per definire un tipo di cinema come il suo si dirà 'felliniano' e significherà qualcosa in cui tutte le bugie si saranno sciolte nel mare della verità. E' un'illuminazione, la mia, mentre lo penso mi sento toccata dall'ala del genio.

'Federico - gli dico di colpo mentre siamo di nuovo in macchina - io credo che tu non abbia mai detto una bugia in vita tua.'

'E' così - fa lui e mi accarezza una mano - ma nessuno lo capisce. Un giorno o l'altro si accorgeranno che invento solo cose vere, anche se non so in quale universo si trovano. Ma di sicuro è un universo parallelo.'

'Credo che quando hai inventato d'essere nato in treno, d'essere fuggito da piccolo con un circo, poi sedotto da un'incantatrice di serpenti e tutte le balle che hai detto a quelli che volevano scrivere la tua biografia, tu quelle co-

se le abbia davvero vissute.'

'E' così.'

'E quando abbracci ogni persona che incontri e frughi nelle loro borse per sapere i fatti loro e dici 'ho sentito tanto la tua mancanza' anche se non le avevi mai viste, non è perché sei un cialtrone bugiardo, ma perché t'innamori di tutti.'

'E' così', dice e per la contentezza dà un'accelerata al mio motore proprio davanti a un semaforo rosso.

'Federico, c'è un semaforo.' 'Ah, c'è un semaforo?'

'Sì, rosso.'

Frena in mezzo all'incrocio, si fermano tutti, il vigile fischia, i clacson ululano, nessuno ci capisce nulla però nel frattempo ritorna il verde e lui va via tranquillo facendo ciao ciao al vigile che lo guarda, sputa il fischietto e resta a bocca aperta perché l'ha riconosciuto.

'Federico, non abbiamo ancora parlato di cinema.'

'Che ne so, io al cinema non ci vado mai. Come si fa a parlare di cinema con uno che non ha mai visto un film?'

Non capisco perché l'abbiano accusato di plagio, tempo fa, lui non può copiare, non è possibile perché non ha mai visto i film degli altri. Così a volte capita che rifaccia una scena già fatta da qualcun altro. 'Allora vuol dire che era una scena felliniana', risponde lui quando lo accusano.

'Come sarà il tuo prossimo film, Federico?'

'Felliniano. E poi la domanda è sciatta. Che modo è di chiedere le cose? Sono sicuro che agli scrittori non fai domande così sciatte. Ora che parli solo con un povero regista, con me, credi di potermi trattare come uno scimmunito.'

'Federico, di la verità, non è che questa domanda sia più sciatta di un'altra, è che non vuoi parlare del tuo prossimo film. Credo che il viaggio di g. Mastorna sia un'invenzione dietro la quale ti nascondi da anni. Non lo farai mai, quel film, è vero?'

Sospira. Guarda le foglie che volano nell'aria con ali gialle e verdi, le rade gocce di pioggia che si rompono sul parabrezza e dice: 'Senti? Senti il carnevale?'

'Che carnevale?'

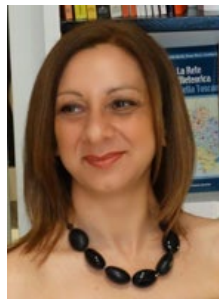
'Dai, parlo del mondo, della gente. Negli anni passati c'è stato come un gran silenzio. Tutti esibivano compiaciuti l'alienazione, il nichilismo, la distruzione. C'è un tempo per le cose. Dopo la distruzione si balla sui morti, scoppia il carnevale e alla fine nasce una nuova Grecia. Io non lo so com'è la Grecia, ma nascerà, è sicuro.'

Ferma la macchina, alza gli occhi verso i sipari di nubi e ha un viso liscio, infantile. Sorride a un carnevale che sente solo lui.

'La vita è stupenda, non faccio che raccontarla, la voglio raccontare sempre. Voglio fare un film che non finisca mai, un lungo film con tutti dentro, anche te, e magari mi ci metto anch'io, ma no, è meglio che io resti fuori a raccontare la vita senza fermarmi mai, mai...'

Pia Di Marco

Gianni Brera, il poeta degli stadi



Maria Rosaria Perilli

“Non sapevo, me lo avresti detto tu, che lo sport aveva due tipi di cantori: quelli che definivi i professori, gli epigoni del Vate Gabriele, digiuni di tecnica ma ben provvisti di parole alate, e gli scribi, i cronisti, quelli che seguivano lo sport da vicino, con qualche nozione ma senza lingua,

senza le parole adeguate. E tu con coscienza e scrupolo artigianale (ma io non dimentico tutti i libri che hai in casa) avevi inventato una lingua viva, piena di venature, di rimandi, come uno che aveva letto Runyon ma anche Fogeleng. È questo un brano tratto dal lungo articolo di Gianni Mura, uscito su “la Repubblica” il giorno della morte di Gianni Brera e che su questi sa illuminarci come solo il ricordo di un amico può riuscire. Nato l’8 settembre 1919 a San Zenone di Po, un paese della Bassa pavese talmente freddo che le donne, in inverno, non potevano neanche uscire per lavarsi post coitum, laureato in Scienze Politiche con tesi sull’*Utopia* di Tommaso Moro discussa il giorno dopo la morte della madre, amante del bere, del mangiare, del fumare, e non delle automobili, di cui aveva sacro terrore, “Gioànbrerafucarlo”, come amava presentarsi, ha iniziato a pubblicare i suoi pezzi a soli 13 anni. A 30 era già direttore de “La Gazzetta dello Sport”, il più giovane nella storia del giornalismo italiano, che lasciò dopo appena un lustro, andandosene sbattendo la porta per una faccenda amministrativa. Nel 1956 venne chiamato da Gaetano Baldacci a dirigere la redazione sportiva del neonato quotidiano “Il Giorno”, dove rimase per 11 anni, fino a quando non assunse la direzione del “Guerin Sportivo”, con cui aveva sempre collaborato curando lo spazio delle risposte ai lettori e la celebre rubrica dell’Arcimatto, di argomenti diversi. Negli anni Settanta scrisse nuovamente per “La Gazzetta dello Sport”, per un breve periodo fu con “Il Giornale” di Indro Montanelli e nel 1982 passò a “la Repubblica” restandovi fino alla morte. Tra le numerose testate su cui Gianni Brera firmò svariati lavori troviamo anche il quotidiano francese “L’Équipe” e quello ungherese “Népszabadság”. I suoi articoli sono stati tradotti in diverse lingue ma, oltre ai pezzi giornalistici, Brera ha pubblicato tanti libri, fra manuali, saggi, romanzi (sicuramente celebre *Il corpo della ragassa*, del 1969, adattato per il cinema nel 1978 da Alberto Lattuada, con la regia di Pasquale Festa Campanile), racconti, opere teatrali e radiofoniche. Senza volersi soffermare sulle prefazioni e introduzioni che portano il suo nome. Uomo “irripetibile” e anche, da una citazione di Giorgio Laghi, “poeta degli stadi” per via della sua prosa originalissima e innovativa nella quale si concedeva più licenze sguazzando agevolmente fra termini conati al momento e passando così alla storia quale fecondo onomatologo, ossia



amante di giochi di parole. A lui dobbiamo nomi e soprannomi, frasi e novità assolute, poi entrati a far parte del linguaggio comune, e non solo in ambito sportivo anche se qui sono rimaste davvero indelebili. Battezzava o ribattezzava campo e calciatori, azioni e situazioni con una semplicità tale da farli diventare subito correnti: per tutti Walter Zenga è stato ed è il “deltaplano”, Gianni Rivera “l’abatino”, Gigi Riva “Rombo di tuono” e altre decine di giocatori ricordati anche grazie alle vivaci trovate del Gioànbrera, che non aveva tralasciato sé stesso definendosi, e dando così dimostrazione di grande spirito, “l’Arcimatto”. C’era una quasi una musica, in questi nomi, possiamo dire che suonavano, un po’ come i verbi quali “incornare”, cioè segnare un gol di testa, “disimpegnare”, ossia allontanare la palla dall’area in cui si trova la calca dei calciatori, e talmente tanto di più che una telecronaca calcistica e un articolo sportivo sarebbero oggi certo meno ricchi e piacevoli senza le invenzioni brerane: libero, centrocampista, contropiede, pretattica, goleador e rifinitura, giusto per portare qualche esempio dei suoi neologismi. Questo figlio legittimo della Bassa, anzi, del Po – “padano di riva e di golena, di boschi e di sabbioni” – sceglieva e assegnava facendosi forte nelle radici e nella sua smisurata cultura classica. Ogni ideazione aveva una cronaca, un richiamo, un paladino, una situazione analoga con riferimenti greci e latini, e se non c’erano li inventava al momento con una credibilità tale da far pensare li avesse scovati su testi accademici. Insomma, nel rettangolo di gioco e per tutto quanto concerne quello stesso rettangolo, Brera è stato ciò che fuori dal rettangolo sono stati un Gabriele D’annunzio e un Carlo Emilio Gadda. Non poco. Ma, a proposito di rettangolo, lui, col calcio, che rapporto personale aveva? Anche se in molti hanno affermato fosse interista, Gianni Brera si dichiarava tifoso

del Genoa, per il quale conì il termine “Vecchio Balordo”, ancora oggi fra i calorosi appellativi con i quali i tifosi chiamano la loro squadra, e nel gennaio 2017 sulle maglie ufficiali del Genoa è stata impressa proprio una frase di Brera: “Quando il Genoa già praticava il football gli altri si accorgevano di avere i piedi solo quando gli dolevano”. Al tempo della frase, il figlio legittimo del Po era già morto da parecchio e a tradirlo non il cuore, né il fegato o i polmoni, a dispetto dei mille e mille bicchieri bevuti e delle mille e mille sigarette fumate: “Se mi ammalo farò come il cinghiale

solengo, che si apparta e non vuole vedere più nessuno”, ripeteva, e non ha avuto bisogno di appartarsi o di vedere “l’orrida vecchiezza”, l’infermità, il bussare insistente della signora dai denti verdi. Uniche consolazioni. Ci lasciò alle 3.20 di sabato 19 dicembre 1992, a causa di un incidente automobilistico, assieme agli amici Pierangelo Mauri e Vittorio Ronzoni. Erano stati a cena a Maleo, all’antico Ristorante Albergo del Sole, e al ritorno, sulla strada che collega Codogno a Casalpusterlengo, una Lancia Thema guidata dal ventiquattrenne

Guido Quartieri, che procedeva in senso opposto alla velocità di circa 170 km/h, sbandò e invase la carreggiata dove viaggiava la Ford Sierra con a bordo Brera, seduto sul sedile posteriore, uccidendone sul colpo i tre occupanti. Così a tradirlo ci ha pensato un’automobile, Gioànbrera che non guidava, che urlava non appena in autostrada si superavano i 120 km/h. E come lui da allora non c’è stato, e forse non ci sarà, più nessuno in grado di definire una squadra “arrembante e dinamitarda”, di scrivere pezzi che sono bellezza e insegnamento, di esordire, qualora si dovesse vincere un Mondiale brillante come nell’82, con una frase anche minimamente paragonabile alla sua: “Io triumphe, avventurata Italia!” Frase che è verso di un poeta, l’unico “degli stadi!”

Maria Rosaria Perilli



Il Cinema italiano tra Neorealismo e memoria storica: Riflessioni sul passato e sulle radici sociali



Andrea Carnevali

Il cinema italiano, in particolare negli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale, ha svolto un ruolo cruciale nel rappresentare la realtà sociale del

Paese. In un contesto storico segnato dalle devastazioni della guerra, il cinema diventa un mezzo di riflessione sulla condizione sociale e politica dell'Italia. Registi come Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Cesare Zavattini hanno cercato di coniugare cultura e vita quotidiana, restituendo al pubblico un'immagine della realtà senza cadere nel populismo. In questo panorama, il neorealismo emerge come una risposta alle difficoltà del dopoguerra, un movimento cinematografico che ha saputo raccontare le sofferenze, le speranze e i conflitti del popolo italiano, spesso utilizzando attori non professionisti e ambientazioni reali.

Il Neorealismo, nato come una reazione alla censura e alla propaganda fascista, ha introdotto un nuovo modo di fare cinema, allontanandosi dalle rappresentazioni idealizzate della realtà che erano prevalenti sotto il regime. In particolare, le scelte stilistiche dei cineasti, come l'utilizzo di location reali, l'impiego di luce naturale e la rappresentazione autentica delle difficoltà quotidiane, sono diventate il marchio distintivo di un cinema che aveva lo scopo di documentare la vita come si presentava, senza maschere o abbellimenti.

Un esempio significativo di questa tendenza è il film *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti, che offre un'immagine di un'Italia povera ma animata dalla voglia di ricostruire la propria storia. La scelta di girare il film ad Ancona, pochi mesi prima che la città fosse devastata dai bombardamenti alleati, assume una connotazione tragica, aggiungendo un valore storico e culturale significativo al film. Alcune location utilizzate nel film, come la stazione ferroviaria e il porto dorico, sono oggi conosciute grazie alle immagini immortali di Aldo Tonti



"Ossessione" (1943) di Luchino Visconti

e Domenico Scala, che documentano la città prima della guerra. In questo senso, *Ossessione* non è solo una storia di passione e violenza, ma anche una testimonianza visiva di una realtà ormai perduta.

Le riprese della città di Ancona, che diventa un personaggio a sé stante, amplificano la dimensione sociale e politica del film. La città, simbolo di un'Italia segnata dalla guerra e dalla miseria, rappresenta anche la speranza di un cambiamento, ma la violenza della realtà sembra soffocare ogni tentativo di riscatto. L'ambiente urbano, con le sue strade desolate e i suoi paesaggi distrutti, fornisce il perfetto contesto per la narrazione di una storia che esplora l'adulterio, la passione e la violenza in un contesto di estrema povertà e alienazione. Nel cinema di Roberto Rossellini, e in particolare in *Roma città aperta* (1945), si evidenzia l'influenza di registi come Alessandro Blasetti, il quale, con il film *1860* (1934), ha anticipato molte

delle tematiche che il neorealismo avrebbe successivamente trattato. In *Roma città aperta*, la lotta partigiana e il sacrificio per la libertà sono i temi centrali. I personaggi, come Franco e la Sora Pina, incarnano le diverse anime della Resistenza, esprimendo le contraddizioni di una società che sta cercando di rialzarsi dopo anni di oppressione.

Il neorealismo, però, non si limita a raccontare la guerra. I film di questa fase affrontano anche la questione dell'educazione e della scuola, che sono considerati strumenti fondamentali per la partecipazione attiva alla vita politica e sociale. Nei film di quel periodo, tuttavia, non ci sono lieti fine: la guerra e la povertà distruggono ogni speranza di riscatto. Tuttavia, questi film trasmettono ideali patriottici. Anna Magnani, ad esempio, diventa simbolo della lotta per la libertà, come si vede in *Roma città aperta* e in altri film neorealisti,

segue a pag. successiva



"Roma città aperta" (1945) di Roberto Rossellini

segue da pag. precedente

dove la sua figura incarna l'indomito spirito della gente comune di fronte alle difficoltà.

Nel periodo successivo alla guerra, il cinema italiano si concentra anche sull'Italia che esce dalla Resistenza. Film come *Senso* (1954) di Luchino Visconti rappresentano una nuova direzione, in cui la riflessione storica si fonde



"Il bacio" (1859) di Francesco Hayez

con la rappresentazione delle difficoltà dell'Italia post-unitaria. *Senso* esplora il passaggio dagli ideali collettivi agli interessi individuali, raccontando le vicende di aristocratici e borghesi durante la Terza Guerra di Indipendenza. La rappresentazione delle dinamiche sociali e politiche dell'epoca è arricchita anche da riferimenti a opere d'arte ottocentesche, come *La toilette del mattino* di Telemaco Signorini e *Il Bacio* di Francesco Hayez.

Un altro esempio emblematico di come il cinema esplori il passato storico è il film *Il Gattopardo* (1963), tratto dal celebre romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Diretto da Visconti, il film riflette sulla società siciliana dell'Ottocento e sulla decadenza di una nobiltà che non può più adattarsi ai cambiamenti politici e sociali. La figura di Don Fabrizio Salina, protagonista del film, rappresenta l'ultimo interprete di un mondo che non può più cambiare. Il film, vincitore della Palma d'Oro al Festival di Cannes, è un capolavoro che, pur trattando temi storici, affronta anche questioni universali come il passaggio del tempo e la resistenza al cambiamento.

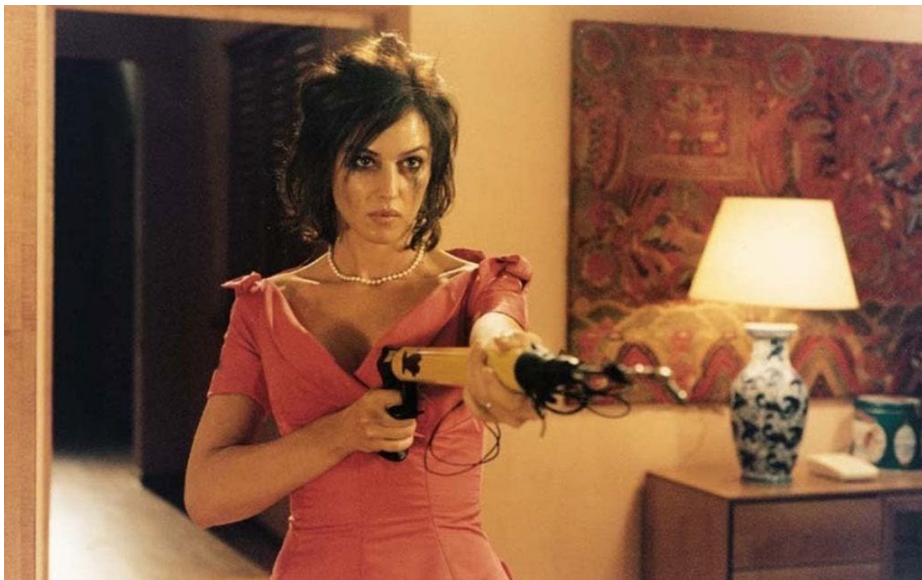
L'esplorazione del passato storico si riverbera anche nel cinema contemporaneo. *Noi credevamo* (2010) di Mario Martone affronta il tema del Risorgimento, evidenziando la disillusione e il progressivo crollo degli ideali risorgimentali. Il personaggio di Domenico Lopresti, confrontato con l'insuccesso delle proprie aspirazioni, incarna la frattura tra le speranze ottimistiche del Risorgimento e la cruda realtà del paese. Inoltre, Martone attinge al romanzo di Anna Banti per sondare le passioni e le ideologie di un periodo storico fondamentale per l'Italia. Anche *L'ultimo Capodanno* (1998) di Marco Risi, pur non trattando direttamente il Risorgimento, si configura come una riflessione simbolica sulle trasformazioni sociali, culturali e politiche che caratterizzano la fine del 1999. Il timore della "fine del mondo" e le incertezze legate al nuovo millennio vengono presentati dal regista come un'occasione di introspezione sul passato e di progettazione di un futuro incerto. Attraverso le sue storie intrecciate, il film analizza le contraddizioni di una nazione che si confronta con la propria eredità storica e le proprie aspirazioni



"Senso" (1954) di Luchino Visconti



"Noi credevamo" (2010) di Mario Martone



"L'ultimo Capodanno" (1998) di Marco Risi

future. Così la produzione cinematografica offre allo spettatore un'opportunità di riflessione sulle sfide e sulle illusioni che contraddistinguono le diverse fasi storiche, mettendo in evidenza i continui e inesorabili mutamenti della società italiana.

Il cinema italiano ha avuto, infine, un ruolo cruciale nella costruzione di una narrazione storica collettiva. Se da un lato ha celebrato i valori di unità e cambiamento del Risorgimento, dall'altro ha messo in discussione i

miti fondanti del paese, interrogandosi sulle sue contraddizioni. Attraverso il neorealismo e le opere successive, i registi hanno saputo raccontare le difficoltà e le speranze degli italiani, riuscendo a dare forma a una memoria collettiva che, seppur con le sue ambiguità, ha contribuito a definire l'identità del paese.

Andrea Carnevali

Ancona. Critico e giornalista. Tra i suoi interessi figurano l'arte, il cinema, la letteratura e il teatro contemporaneo

Il maestro Bruno Canfora



Giampiero Bigazzi

Oggi lo si vede ancora, negli zibaldoni messi su con i materiali delle Teche Rai oppure nei vari *reels* dedicati a Mina o ad altri protagonisti dello spettacolo televisivo degli anni Sessanta. Lo si può riconoscere benissimo nell'ampio ambiente dove veniva messo in onda *Studio Uno*, programma principe della televisione di quell'epoca. È il signore vestito di nero, con occhiali dalla montatura nera e ampi baffi che sta sul fondo, davanti all'orchestra, la dirige o la sorveglia nei momenti non musicali. È il maestro Bruno Canfora, prototipo del musicista che con il suo lavoro fa parte, ancora oggi, della cultura popolare italiana, senza probabilmente essere eccessivamente ricordato e in certi casi nemmeno molto noto. Spesso sono questi gli autori di melodie che stanno nella testa, si potrebbe dire nel DNA, di larga parte del pubblico, *evergreen* spesso nate sotto forma di sigle televisive o intermezzi pubblicitari. Bruno Canfora si è assicurato un posto di riguardo in questo scenario componendo, oltre alle musiche per i lavori televisivi e per il cinema, canzoni di grande successo come *Il ballo del mattone* e *Il geghegè* di Rita Pavone, *Stasera mi butto* di Rocky Roberts, *Da-da-umpa* e *La notte è piccola* per le gemelle Kessler e specialmente molti classici di Mina: *Vorrei che fosse amore*, *Due note*, *Conversazione*, *Sono come tu mi vuoi* e quel gioiello cucitole su misura che è l'inarrivabile *Brava*. Al festival di Sanremo del 1968 propose *Vita*, con il testo di Antonio Amurri, interpretata da Elio Gandolfi e Shirley Bassey che poi la portò nel mercato internazionale come *This is my life*.

Titoli che comunque hanno venduto milioni di copie, in anni in cui un 45 giri, anche di medio successo, poteva fare veramente numeri rilevanti. E' per questo che Canfora, oltre per la sua straordinaria abilità di musicista, ha avuto un ruolo decisivo nell'industria musicale italiana fra gli anni Cinquanta fino ai Novanta. Suoi brani hanno partecipato alle manifestazioni in voga in quegli anni, da *Un disco per l'estate* alla Mostra internazionale di musica leggera di Venezia, dall'Eurovisione Song Contest ai diversi Festival di Sanremo dove ha anche diretto l'orchestra.

La sua preparazione musicale, la duttilità e probabilmente anche un consistente retroterra jazz lo ha portato a collaborare con Pietro Garinei e Sandro Giovannini, scrivendo – e non solo per la celebre coppia di autori – le musiche per molte commedie musicali.

L'amore per la musica afroamericana (iniziatore negli anni Trenta, nell'era in cui in Italia era difficilmente trovabile e censurata dal Fascismo), lo portò a dirigere l'Orchestra sinfonica del Teatro Massimo di Palermo con un particolare repertorio di jazz sinfonico, confezionato con suoi eleganti arrangiamenti di musiche di Gershwin, Porter, Carmichael e molti altri autori americani.

Questa intensa attività lo ha portato naturalmente anche a essere coinvolto nel cinema, con una ventina di colonne sonore per lo più di titoli appartenenti a generi o sottogeneri molto popolari. Ma non per questo Canfora è caduto nella banalità, anzi ogni volta proponeva il suo stile leggero ma ricco di citazioni, di suggestioni colte e di ammiccamenti soprattutto legati alla musica d'oltreoceano.

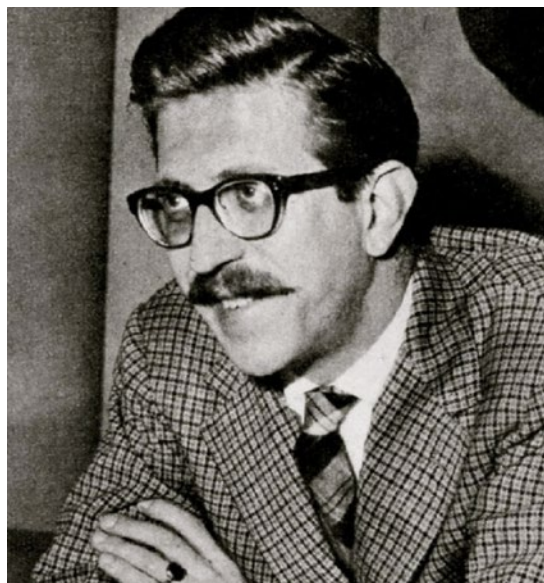
Cominciò nel 1957 con *Un angelo è sceso a Brooklyn* del regista ungherese-spagnolo Ladislao Vajda, film di un certo impegno con un giovane Peter Ustinov, Pablito Calvi e Aroldo Trieri. Con lo stesso regista lavorò l'anno successivo in *Il mostro di Mägendorf*, una produzione internazionale con Heinz Rühmann e Gert Fröbe. Fino a metà anni Sessanta continuò con collaborazioni interessanti, al servizio di un cinema in qualche modo riferibile alla stagione del neorealismo ma certo non paragonabile ai suoi più celebrati capolavori. Produzioni o co-produzioni che spesso coinvolgevano ancora una volta la Spagna, paese dove ha mantenuto lungo tutta la sua carriera una certa fama.

Dal 1966 realizza colonne sonore di film più leggeri (per esempio *James Tont operazione D.U.E.* con Lando Buzzanca e la regia di Bruno Corbucci e *Il vostro superagente Flit* di Mariano Laurenti con Raimondo Vianello) e soprattutto alcuni memorabili "musicarelli" dove appare anche nella parte di sé stesso: *Rita la zanzara* e *Non stuzzicate la zanzara*, i due film di Lina Wertmüller con Rita Pavone protagonista, e *Zum Zum Zum* ancora di Bruno Corbucci con Little Tony, pellicola del 1968 che nasce dall'omonima canzone che fu sigla della trasmissione *Canzonissima* (con una celebre messa in scena allestita da Guido Sacerdote con un cast kolossal di centinaia fra musicisti, cantanti e ballerini) proposta da Mina e da Sylvie Vartan, ma qui interpretata da Walter Brugiolo, cantante e attore bambino visto anche in altri film dello stesso genere.

Nel 1964 cura in televisione le musiche di *Biblioteca di Studio Uno*, una singolare miniserie di otto episodi, parodie fra operetta e varietà con il *Quartetto Cetra* e molti attori comici dell'epoca.

In tutta questa produzione, Canfora si adatta alla leggerezza richiesta, ma non rinuncia a quegli orizzonti internazionali che hanno sempre caratterizzato le sue composizioni e quindi non rinuncia alle sue inclinazioni jazz e swing, all'imperante twist e a originali trovate negli arrangiamenti.

Le colonne sonore continuano, fra cinema e tv, fino quasi tutti gli anni Settanta. A inizio decennio collabora ancora con Bruno Corbucci in *Nel giorno del Signore* con Bramieri, Franca Valeri, Macario, Franchi e Ingrassia, parodia di *Nell'anno del Signore*, il grande successo



Bruno Canfora (1924 - 2017)

di Luigi Magni. Fra il 1976 e il 1977 escono i due film con Er Monnezza interpretato da Tomas Milian: *Il trucido* e *lo sbirro* di Umberto Lenzi e *La banda del trucido* di Stelvio Massi.

Il centenario della nascita di Bruno Canfora (Milano, 6 novembre 1924 - Piegara, in Umbria, 4 agosto 2017) ha portato a una ricca serie di iniziative discografiche da parte dell'etichetta romana Four Files, specializzata nella pubblicazione di colonne sonore di film *cult* composte da autori come Piero Umiliani, Gianni Marchetti, i fratelli De Angelis, Gianni Ferrio.

Le produzioni dedicate a Canfora, grazie al ritrovamento di una cinquantina di nastri nell'archivio della famiglia del maestro, ne percorrono il repertorio meno conosciuto, anche perché inediti dal punto di vista discografico, soprattutto i brani scritti per la televisione e la pubblicità. Digitalizzati, restaurati e rimasterizzati, possiamo ascoltare (in gran parte sui portali digitali) due preziosissimi provini originariamente pensati per Mina (*Disamore* e *Si o no*), in cui Canfora canta i testi di Giorgio Calabrese accompagnandosi al pianoforte; *Romantica*, una raccolta di quindici titoli inediti composti per la televisione e registrati negli anni Sessanta con la sua orchestra; la colonna sonora originale del film *Nel Giorno del Signore*; *Stage & Screen*, raccolta di sigle televisive, balletti, musical, registrati da Canfora dai primi Settanta alla metà degli anni Ottanta; *Spy Game*, una raccolta di temi a metà tra *spy-movie* alla James Bond e commedia all'italiana; e poi ancora *Sound Sketches*, sottofondi strumentali pensati per utilizzi radiofonici e televisivi. In uscita infine un prezioso 45 giri in vinile con i due brani del film *La Banda del Trucido* con Luc Merenda e Tomas Milian.

Un patrimonio non solo musicale, ma anche culturale e di comunicazione, che rappresenta la genialità e la prolificità di scrittura di Bruno Canfora e che restituisce al suo talento il ruolo che merita.

Giampiero Bigazzi

Vignette e fotogrammi disegnati

L'Uomo del grande Nord

Le avventure imprevedibili di un meticcio in Giubba Rossa secondo Hugo Pratt



Davide Deidda

Si leggono d'un soffio le 48 tavole che compongono *L'Uomo del grande Nord*, fumetto western pulp realizzato da Hugo Pratt. Pubblicato nel giugno del 1980, *L'Uomo del grande Nord* è il volume 28 della collana di cartoni da edicola *Un uomo un'avventura* della edizioni CEPIM (futura Sergio Bonelli Editore).

La storia si svolge in Canada attorno al 1920; il protagonista della vicenda, Gesuita Joe, è l'immaginario pronipote del realmente esistito Louis Riel, ribelle che lottò per i diritti dei Métis.

Joe è un meticcio franco canadese, ma a differenza del prozio è un solitario, un antieroe anarchico che si fa guidare in parte dal caso e in parte da un senso della giustizia tutto suo.

Hugo Pratt ci racconta un breve frammento del cammino di questo personaggio, distaccandosi da un giudizio morale o da una qualsivoglia forma di manicheismo.

Nelle prime pagine, mute come gran parte del fumetto, l'indiano si rifugia temporaneamente in una capanna, dove trova una giacca rossa della *North West Mounted Police*. Indossato questo abito, come in un gioco di carnevale, la pace viene interrotta da degli spari, che daranno il via a una serie, notevole per le poche pagine del racconto, di uccisioni da parte del nostro, figura spietata che potrebbe essere uscita da un film di Quentin Tarantino.

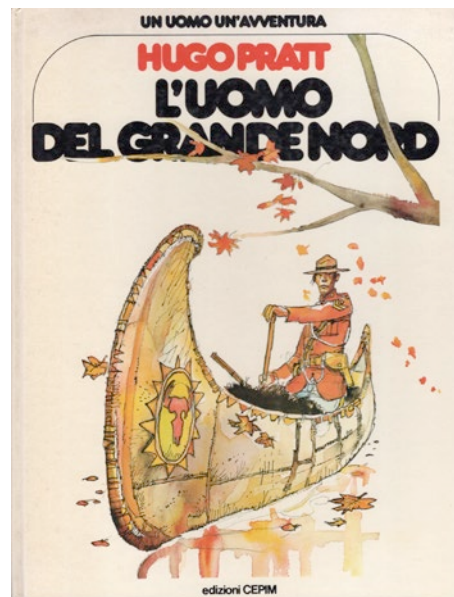
Per dare un'idea: il nostro, oltre che soldati Canadesi, Indiani e banditi, non si farà scrupolo di silenziare a suon di pistola persino un uccellino cinguettante (*troppa felicità in questo bosco*, pensa il nostro a motivazione del suo gesto). Colpisce il modus operandi del protagonista, sempre inaspettato. Laddove accoltella alla mano il suo vecchio parroco, che gli ha insegnato da bambino che *dovevamo soffrire per meritare il paradiso*, decide di non rivelare, pur conoscendola, la locazione di un bambino rapito al padre che lo cerca, solamente perché *forse non gli è simpatico*. Ora libera due prigionieri della polizia canadese perché *non ha niente contro di loro*, poco dopo uccide l'amante di sua sorella perché *ha fatto di lei una squaw*, procedendo a terminare anche lei.

Il lettore, al quale è richiesto di dare un finale alla vicenda nell'ultima vignetta dell'ultima

tavola, decidendo la sorte del protagonista, rimane interdetto e incapace di dare un profilo psicologico a Joe. È un ideale a muovere il personaggio? Sostiene più volte di andare *dalla parte opposta* rispetto a qualcuno, e dunque a qualcosa. Una sorta di *direzione ostinata e contraria* di deandreiana memoria? Eppure in lui non sembra esserci una direzione politica conscia, perlomeno non preconstituita. È di certo un uomo al di là dei concetti di bene e male e di certo non uno che ama la legge scritta. Sembra invece costruirne una personale, ma abbozzata sino al punto da poterla evadere a piacimento, a seconda della situazione o dell'istinto.

Gesuita Joe è un'iconoclasta e non appartiene né agli occidentali né agli indiani, che stermina indiscriminatamente quando lo ritiene opportuno, per poi prelevare lo scalpo dalle loro teste. In una sequenza Joe fa lo scalpo anche a una statua lignea della Vergine Maria, che *rappresenta la sofferenza*, lui che *per quanto abbia cercato di soffrire, non ci è mai riuscito, ma in compenso ha fatto soffrire gli altri*.

Nemmeno la divisa che indossa ha un vero significato per lui. Quando il suo vero proprie-



Copertina de *L'Uomo del grande Nord*, volume 28 della collana *Un uomo un'avventura* delle edizioni CEPIM

una foglia secca o un fiocco di neve di troppo.

Nulla all'interno di questo fumetto è superfluo o sbilanciato.

È la sua semplicità formale a decretarne il successo, assieme agli spunti di riflessione e alle complesse domande che pone al lettore. Se questi tenterà di dar loro una risposta ripartendo a leggere da tavola 1 si ritroverà a pagina 48 in pochi minuti senza rendersene conto, magari con una domanda in più.

L'uomo del grande Nord è stato pubblicato negli anni anche con il titolo *Jesuit Joe* e la sua edizione più recente è a opera di Rizzoli Lizard nel volume *Trilogia delle religioni*, assieme a *La macumba del gringo* e a *A Ovest dell'Eden*, rispettivamente

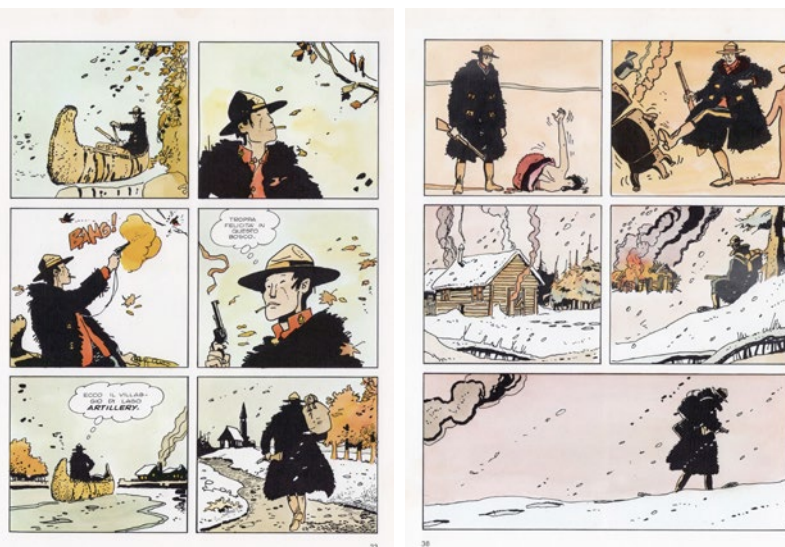
L'uomo del Sertao e *L'uomo della Somalia* nella collana *Un uomo un'avventura*. Si aggiunge al trittico nella serie *L'uomo dei Caraibi*.

Pratt scrisse questo fumetto anche sotto forma di romanzo, con il titolo *Jesuit Joe*.

Nel 1991 esce al cinema *Jesuit Joe*, film di produzione francese diretto da Oliver Austen tratto dal fumetto omonimo. Pratt collabora al film realizzando delle pagine aggiuntive al fumetto in forma di storyboard, che vengono pubblicate per la prima volta, integrate all'opera originale, sulla rivista *Corto Maltese* nel 1991.

Sulla rivista *Comic Art* nel 1984 l'autore inizia una seconda avventura di *Jesuit Joe*, che purtroppo rimane stavolta senza una conclusione.

Davide Deidda



Tavole da "L'Uomo del grande Nord" di Hugo Pratt, Anne Froignier e Carmen Bioletto (letterista)

tario gli domanda come mai se la sia messa, il meticcio risponde: *Non lo so. Forse perché era bella rossa*.

Segno, regia e sceneggiatura di Pratt, all'epoca con 35 anni di professionismo alle spalle, sono ai loro vertici. Il ritmo di lettura che Pratt stabilisce, con un uso parco di dialoghi e una sintesi grafica più minimale possibile, è veloce e il fumetto scorre senza intoppi alcuni. Ciò non impedisce di percepire le atmosfere, rese dal maestro di Malamocco con pochi dettagli, come suo solito.

Complici anche gli efficaci colori ad acquerello di Anne Froigner, possiamo sentire il freddo della neve, il calore di una capanna e respirare la stagione autunnale, senza che ci sia

Lo Zimbabwe nel cinema



Leonardo Dini

Il cinema dello Zimbabwe risente ancora oggi della origine storica della nazione. Lo Zimbabwe, ex Rhodesia, nasce, nella sua indipendenza come esito della fine dell'Apartheid che, come in Sudafrica, ha segnato

un lungo e secolare travagliato periodo, in cui la popolazione nera autoctona africana era arbitrariamente sottomessa alla minoranza dei coloni bianchi di origine europea. Come conseguenza di ciò la cinematografia dello Zimbabwe nasce prima nel periodo coloniale, lo attraversa e lo supera nel cinema attuale.

L'attività cinematografica era ed è essenzialmente concentrata nella capitale Harare. La storia del cinema in Zimbabwe è parallela a quella del Sudafrica, pur nelle differenti culture coloniali, inglese e boera e precoloniali, e ha delle sue caratteristiche locali. Ancora oggi quella della nazione africana di Harare si può considerare una cinematografia nascente e in sviluppo progressivo e per certi versi più originale e nativa, rispetto a quella sudafricana e più vicina a quella tipica dell'Africa nera centrale. Inizialmente, nel periodo coloniale, il paese risentiva della influenza culturale inglese: mediante il cinema coloniale, creato e imposto dalla Colonial Film Unit, organizzazione di film di propaganda governativi inglesi, attiva dal 1939 al 1955 e associata alla rivista "Colonial Cinema". Conclusa l'epoca coloniale il governo locale di Harare ha promosso l'evoluzione del cinema ma ha anche consentito la cooperazione produttiva internazionale, che tuttora, a sua volta, costituisce una forma di neocolonialismo culturale di fatto: film indiani, americani, europei e inglesi sono stati girati in Zimbabwe, nel periodo postcoloniale. Tuttavia, in funzione antineocoloniale, il governo ha imposto limitazioni alla circolazione interna, massiva, di film americani che come in tutta l'Africa, oltretutto, rischierebbero di limitare la produzione di film locali.

Per promuovere il cinema del paese sono nati due Festival: il maggiore è lo Zimbabwe International Film Festival (ZIFF), fondato nel 1998 e che si svolge, ogni anno, in agosto o settembre, per dieci giorni ed è proposto dallo Zimbabwe International Film Festival Trust (ZIFFT). Il festival presenta una panoramica di film, documentari e cortometraggi e valorizza i film africani, secondo un criterio panafricano, quindi di tutta l'Africa. L'altro Festival dello Zimbabwe è l'International Images Film Festival for Women, fondato nel 2002 e che si svolge ad Harare, Bulawayo, Chimanimani: Festival importante, perché rappresenta l'unico esempio di festival cinematografico femminile in Africa subsahariana, zona con costanti tradizioni patriarcali. Il festival si svolge in novembre, ogni anno, fondato dalla regista e produttrice Tsitsi Dangarembga, per promuovere l'impegno delle donne registe, ha

anche il fine di evidenziare il cambiamento della narrazione e rappresentazione delle donne in ambito cinematografico. A coordinare il festival sono sempre alcune registe: Karen Mukwasae, la Dangarembga, e altre: un team di donne native. Sperimentalmente il festival coinvolge anche le comunità rurali, per sensibilizzare la popolazione sui diritti e le questioni di genere delle donne e i loro problemi sociali. Un altro punto di riferimento per la cultura cinematografica del paese è il curatore cinematografico Keith Shiri, noto per essere stato tra i fondatori degli African Movie Academy Award, dell'African Film Academy, nati in Nigeria e definiti gli "Oscar Africani". Shiri è stato anche consulente del Panafrican Film Festival di Ouagadougou, in Burkina Faso. Tema centrale della cinematografia africana dello Zimbabwe, a carattere nativo, è il tema della storica Guerra d'indipendenza dello Zimbabwe, detta Chimurenga, vicenda storica accaduta fra il 1964 e il 1979, nella allora Rhodesia, paese che non fu riconosciuto da gran parte delle comunità internazionali degli stati, proprio a causa della sua vocazione razzista all'Apartheid. La guerra viene indicata localmente come la Guerra di Bush o Seconda Chimurenga e coinvolse vari stati limitrofi come Angola, Zambia, Tanzania, Mozambico e Sudafrica e si concluse con l'Accordo di Lancaster House a Londra. Nato dunque al tempo della colonia europea anglosassone, il cinema locale di Harare si è oggi pienamente sviluppato, producendo attori e registi di primo piano, come la regista e produttrice Rumbi Katedza che ha un master in cinematografia, conseguito in Inghilterra, alla London University. Ha prodotto la serie *Postcards from Zimbabwe* e creato la May Jay Films, casa di produzione africana e coordina, per il National Arts Council dello Zimbabwe il National Arts Merit Award; si è distinta per avere incoraggiato il governo del suo paese a sviluppare l'industria del cinema. La rivista di filosofia del cinema dell'Università di Edimburgo, *Film Philosophy*, le ha dedicato un saggio significativo, intitolato "Una rottura femminista con la tradizione Shona nell'opera di Rumbi Katedza".

Lo Zimbabwe ha oggi una industria cinematografica in pieno sviluppo ma la stessa Rumbi afferma: "proveniamo da una tradizione cinematografica molto diversa: dalla produzione di pellicole in celluloidi su un tavolo da taglio e dal taglio fisico dei film siamo passati all'era digitale". Mancano ancora al paese reti di formazione tecnica e di distribuzione di film adeguate ma molti giovani, dopo aver studiato all'estero, tornano in Zimbabwe, con creatività e idee chiare. Inoltre in Zimbabwe si girano molti film hollywoodiani, sorprendentemente, e molte serie TV europee. Tra questi *Le miniere di Re Salomone*, film del 1985, tratto dal romanzo del 1885 di H. Rider Haggard e interpretato da Sharon Stone: un film parodia della serie di Indiana Jones, allora in voga. Ne è regista John Lee Thompson. Anche dal contesto culturale di formazione di registi e attori locali si capisce

che il legame con l'Inghilterra è rimasto valido. Proprio per questo va ricordato che il film che rappresenta meglio l'identità e la storia dello Zimbabwe è: *Un mondo a parte*, opera che nasce da una coproduzione fra Regno Unito e Zimbabwe, celebre film anti Apartheid, del 1988, diretto da Chris Menges e che ha avuto nel cast Barbara Hershey, l'opera è stata girata in esterni nel nord-est del paese africano. Di genere storico e tipicamente coloniale è invece il film rhodesiano del 1970, *Shangai Patrol*, opera del regista sudafricano David Millan, riconducibile alla fase iniziale del cinema locale, cinema definito "bianco e nero", perché ha un periodo con registi bianchi al tempo dell'Apartheid e un periodo nero con registi neri, post Apartheid. Il film di Millan è ambientato a Mashonaland, nella Rhodesia meridionale e realizzato nel distretto di Marula, vicino ai luoghi delle battaglie della Prima Guerra Matabele e descrive un conflitto fra bianchi e resistenza nativa. Successivamente, il primo film prodotto in Zimbabwe ad avere risonan-



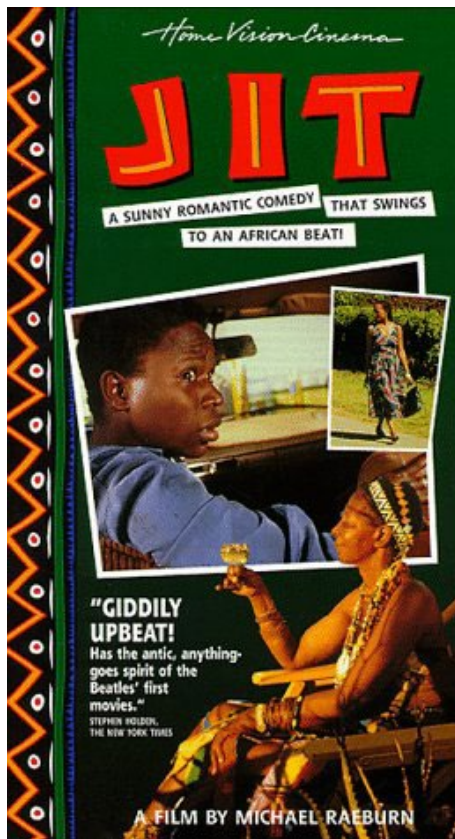
"Shangai Patrol" (1970) di David Millan

za internazionale fu *Jit*, opera dell'autore locale di origine anglo egiziana Michael Raeburn, del 1990. Il film che è stato anche molto popolare, nelle proiezioni nel paese, descrive i contrasti, tipicamente africani, fra mondo rurale e mondo delle città. Scritto dalla regista Tsitsi Dangarembga invece, come autrice, è il film *Neria*, del 1993, girato dal regista Godwin Mawuru, nato a Shamva, il primo regista importante di etnia autoctona: la cultura dello Zimbabwe è una cultura antropologicamente del gruppo Banti e detta Shona e ha una lingua parlata anche in Mozambico e Malawi. La colonna sonora del film *Neria* è di Oliver Myukudzi, particolarmente noto per essere stato attivista per i diritti umani e *good will ambassador* dell'UNICEF per l'Africa meridionale. Dapprima voce irredentista anticoloniale, poi della pacificazione e dei diritti dei deboli, l'artista ha svolto un ruolo significativo nella cultura del paese. Il film di Godwin ha avuto nel 2024 un remake di successo, detto *Neria 21*, film che parla dei diritti delle donne ed ha per protagonista Kunzai Chengezda ed è prodotto da Vimbai Sinchuke. Tra i film più recenti va ricordato *Gonarezhou*, (2019) di Sidney Taivavashu, film sul rispetto della natura, prodotto con il supporto della Zimbabwe Parks and Wildlife Management Authority. Ancora sulla nemesi verso la violenza di genere è *Il diario di Thandie*, (2018)

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di Eddie Ndhlovu, protagonista Tariro Chitapi e che ha avuto diffusione a livello mondiale. Non secondario è il film *Il figlio di tutti*, opera che ha reso celebre Tsitsi Dangarembga, la prima donna nera regista nella storia dello Zimbabwe. La sceneggiatura nasce da *Harvest of*



Thorns, opera, del 1989, di Shimmer Chinodya e ha tra i protagonisti Walter Muparutsa, fautore del teatro in Zimbabwe, mediante il Global Art Trust. Nel film è presente la musica in stile Chimurenga, di Thomas Tefirenyka Mapfumo, detto Mukanya. Allo stesso periodo cinematografico appartiene il film *Flame, Fiamma*, (1996) di Ingrid Sinclair, regista del movimento detto Rinascimento Africano.

Il film che narra la forza delle guerrigliere della Zimbabwe African National Liberation Army ha per protagonista Marian Kunonga ed è stato selezionato per il Festival di Cannes del 1996. Nel film la protagonista cita lo storico slogan panafricano, in portoghese, "a luta continua". Tra i cortometraggi dello Zimbabwe va citato *Forbidden Fruit, Frutto Proibito*, (2000) che è stato premiato al Festival Internazionale di Berlino ed è diretto coralmemente da Sue Maluwa- Bruce, Berte Kunath e Yvonne Zückmantel. Del 2005 è *Tanyaradzwa, Il ritorno del Re*, scritto e diretto da Tawanda Gunda Mupengo, protagonisti Tongay Chirisa e l'attrice Tendai Musoni. Di una autrice danese infine sono due film documentari che descrivono lo Zimbabwe controverso attuale: *Democratico*, del 2014, e *President*, del 2018. Questi docufilm sono stati premiati, rispettivamente, al Tribeca e al Sundance Film festival.

Leonardo Dini

Qual è il nome? Senza nome



Lilians Cantatore

Eccomi a parlare ancora di Silvio D'Arzo. Concedetemi questa seconda occasione perché è davvero difficile farne a meno. A volte leggere un libro è come incontrare una persona che senti immediatamente voglia di rivedere e che non delude mai.

Il racconto di cui intendo parlare è questa volta brevissimo e si intitola *Alla giornata*, perché in guerra – e in pace – tutti noi viviamo alla giornata, ma nella costante convinzione che vi sarà comunque sempre un'ora, un mese: un anno, un altro ancora. Mi viene in mente una bella poesia di Eugenia Tantucci: *Vi sarà tempo ancora per chiedere – inutilmente – un'ultima giornata*.

"Eccovi ad ogni modo del ferro" dice l'io narrante del nostro racconto, allungando il suo coltello da tasca all'allievo ufficiale che fa parte del piccolo gruppo di fuggiaschi, buttatisi giù dal treno che li avrebbe portati in Germania. L'altro lo guarda *come un incomprensibile idiota*, capace ancora di credere nel potere della scaramanzia. Nella fuga uno di loro è stato gravemente colpito. Quando arrivano a un casolare di un paese sperduto – poco più di un'unica piazza – è moribondo. Morirà poi quasi subito, in quella casa al momento di sole donne. Gli uomini ci

sono, se ne vedono di lontano le lanterne mentre tornano dai pascoli nella notte. I fuggiaschi – tre soldati, un comandante, un maresciallo, l'allievo ufficiale (forse appena diciottenne) hanno fretta di andar via, sentono il fiato dei tedeschi sul collo. Il morto lo affidano alle donne perché abbia una sepoltura. "Qual è il nome?" chiede la più vecchia. No, nessuno conosce il nome. Sanno solo che è scappato dal vagoncino di coda. "Metta quarto deposito" le suggeriscono. E' comunque un punto di riferimento. Ma quelle sono vecchie di montagna, testarde. Non parlano ma li guardano in un certo modo. Non si può seppellire un uomo negandogli il suo nome, nemmeno in guerra. Anzi, soprattutto in guerra. Allora il ragazzo dà un nome, e capiamo subito che è il suo. "Perché?" chiederà poi il comandante. "Per sentirsi leggero, Come levarsi dalle spalle lo zaino." risponde l'altro e si allontana. Per richiamarlo indietro – o per richiamarlo alla speranza? – il comandante lo chiama e non gli viene un nome. Usa il grado che non ha ancora raggiunto e che è quello che gli resta: "Tenente". Ma non è il nome di un uomo. E non è nemmeno il nome di un uomo in guerra. E' solo il nome di un ingranaggio in una macchina da guerra. Ho

pensato che *questa* è la guerra, questa assenza di nomi, non le immagini tristemente ad effetto che ci vengono quotidianamente proposte e che potremmo trovare nei fotogrammi di un film e perfino nelle animazioni dei videogiochi. Immagini *di fuori*, immagini *da fuori*. Personalmente, del troppo visto finora, niente mi ha commosso di più di un carretto carico di miseria tirato da un asino che veniva sferzato da un vecchio di cui non riuscivo nemmeno a vedere il viso. Il singolo carretto, il singolo asino, il singolo vecchio,

Poiché un racconto è anche un racconto non posso non segnalare il modo asciutto, essenziale, rigoroso con cui l'autore esprime il suo messaggio. Luci e ombre come in un quadro di Caravaggio – anche lui attirato spesso dalla fisionomia di vecchie donne, chiuse in sé stesse e abituate alla morte, senza perderne per questo la pietà. E poi l'aria viola come i sentieri e le erbe dei pascoli e i calanchi e le creste dei monti, e nel buio le lanterne che scendono lentamente verso il borgo. Cito a memoria, per quello che rimane dentro: il colore del lutto, l'andamento di un rito funebre. E anche qui, come in *Casa d'altri*, la memoria della propria personale vicenda, del proprio personale dolore.

Avevo già accennato, per Silvio D'Arzo, alla sofferenza di essere figlio di padre ignoto, alla sua condivisione dell'offesa fatta alla madre –



Silvio D'Arzo, pseudonimo di Ezio Comparoni (1920 – 1952)

che anche lei avrebbe voluto per il proprio figlio un nome. Come letterato Ezio Comparoni – è questo il nome anagrafico – continuava a cercare per sé un pseudonimo. Non un etronimo, non quello. Silvio D'Arzo, quello con cui lo conosciamo non è l'unico pseudonimo. E' solo quello con cui aveva pubblicato per Vallecchi *Casa d'altri*, appunto il suo capolavoro. Ma non gli piaceva più, e a Vallecchi scrisse che dopo una guerra di quel genere – la seconda mondiale – sapeva del peggior D'Annunzio.

Dopo una serie di tentativi scelse allora per sé Sandro Nedi: *E' questo il nome che non lascerò mai* scrisse, sempre a Vallecchi nel 1950. Ed è il nome che avrebbe portato nei due anni che gli restavano da vivere. Se poi avrebbe continuato ad usarlo o se lo avrebbe cambiato ancora non lo sappiamo.

Ma quello che mi intenerisce di più, e che suona davvero romanzesco, è l'escamotage che finì per trovare nella vita. Convinse un uomo a dichiararsi suo padre davanti a un notaio, come a trovare una paternità anagrafica, una paternità ufficiale. Quell'uomo si chiamava Comparoni: il nome che portava anche prima. Il nome stesso della madre.

Lilians Cantatore

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #27

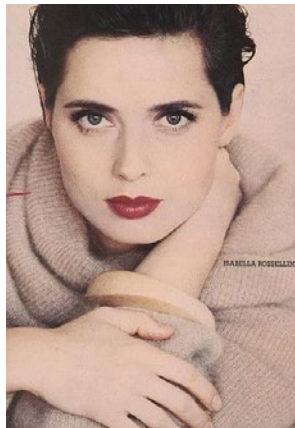
Il personaggio del mese: Isabella Rossellini



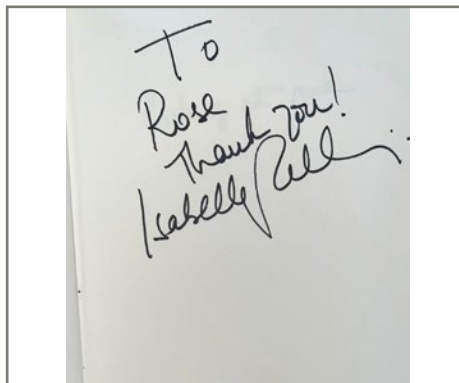
Barbara Taglioni

Icona senza tempo del cinema internazionale, regista, modella e attrice, continua ad affascinare il pubblico con interpretazioni intense, con l'inconfondibile classe di una donna che ha vissuto facendo ciò che più le piace e che ha saputo costruire una carriera straordinaria senza mai perdere la sua naturalezza.

Simbolo di grazia ed eleganza eterna, a 72 anni, con una laurea magistrale in Etologia, si gode un'esistenza nella natura tra le pecore, le capre e gli animali, che ha sempre amato sin da bambina a Mama Farm, Brookhaven, una tenuta di oltre 11 ettari a Long Island, New York. Definita *l'imper-attrice*, ritorna alla grande sulle scene con un'interpretazione essenziale, densa ed efficace nel ruolo di *Sorella Agnes*, nel film *Conclave*, diretto da Edward Berger e basato sull'omonimo romanzo di Robert Harris, grazie al quale ha ottenuto la nomination ai Golden Globe come miglior attrice non protagonista e che potrebbe regalarle finalmente anche la sua prima candidatura agli Oscar. Lei è Isabella, sposata e divorziata due volte (con Martin Scorsese 1979-1982, Jonathan Wiedemann 1983-1985), due figli, di cui uno adottato. È l'incarnazione vivente di una bellezza profonda e sincera che valorizza l'intelligenza e la verità, piuttosto che la perfezione apparente. Un'artista dal fascino autentico e naturale, il cui carburante sono state la risata e la curiosità, che l'hanno salvata anche dai momenti bui della depressione e che ha imparato a brillare di luce propria. Nasce a Roma, 18 giugno 1952, registrata all'anagrafe come Isabella Fiorella Elettra Giovanna Rossellini. Un nome destinato



a risplendere sotto i riflettori. Suo padre Roberto era un famoso regista, considerato uno dei pionieri del movimento cinematografico del neorealismo italiano. Sua madre, Ingrid Bergman, una delle attrici più rispettate e premiate della sua epoca, vincitrice di tre premi Oscar. Isabella ha sempre sottolineato il desiderio di affermarsi nella vita per i propri meriti. Ha scelto infatti in primo luogo di cre-



Grafia di Isabella Rossellini

are la propria esistenza al di là della famiglia di origine, intraprendendo la carriera di modella prima di diventare attrice. Testimonianza di un carattere coraggioso, intraprendente e indipendente e di uno spirito aperto che ha abbracciato il mondo nella sua interezza. La sua vita è stata un viaggio di scoperte e reinvenzioni, una continua crescita personale e professionale che l'ha spinta a cercare sempre l'ignoto, sostenendo nuove idee e modi di affrontare la quotidianità. Nell'ottobre 2023 ha ricevuto il tanto meritato Premio alla Carriera, durante la 18° edizione della Festa del cinema di Roma, che le è stato consegnato dal suo grande amico Renzo Arbore. Un riconoscimento che celebra non solo il suo straordinario percorso cinematografico, ma anche la sua tenacia, il suo coraggio e la sua indomabile passione per l'arte. Aspetti caratteriali che ritroviamo anche nella sua scrittura. Un gesto grafico esuberante con una forma grande, semicurva, allargata, legata, con personalizzazioni, che ascende il rigo con un movimento effervescente. Segni che appartengono a un soggetto

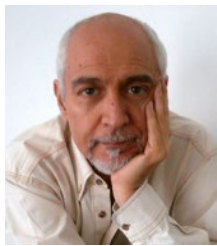
ottimista, entusiasta, che ha bisogno di contatti sociali per ottenere quel riconoscimento, quelle conferme che magari sono mancati durante l'infanzia, vissuta in una famiglia un po' scombinata, e durante l'adolescenza, disturbata dalla scoliosi e sconvolta da uno stupro mai confessato (*forma grande, ascendente, movimento effervescente*). Una donna che ha imparato ad amare la vita, intellettualmente aperta e vivace, dotata di senso artistico, con immaginazione e creatività sviluppate, capace di plasticità, di trovare rapide soluzioni alle varie difficoltà del quotidiano anche in maniera originale (*personalizzazioni, forme semi-curve*). Uno spirito energico, comunicativo, espansivo, indipendente e intraprendente, orgoglioso, ambizioso, non sempre costante, a volte umorale e capriccioso (*legata con sopraelevazioni, maiuscole svettanti*). Isabella ha acquisito negli anni coscienza del proprio valore, ha imparato a essere più tenace, ma anche più tollerante verso le frustrazioni, facendo tesoro del proprio intenso vissuto. La sua vistosa e ascendente firma, fatta di forme grandi e curve, con un filo grafico svolazzante, ma risoluto e dinamico, senza soluzione di continuità tra il nome e il cognome (*temperamento Sanguigno di Ippocrate*), ci racconta come vengano ribadite l'ambizione, la capacità di entrare in rapporto con l'altro senza eccessi, la necessità di attivarsi, il desiderio di un costante miglioramento. Ci narra di una donna istintivamente intuitiva, con la battuta pronta, molto gradevole in compagnia, che sposa la franchezza (*dilatazioni*), che ama circondarsi di amici non troppo complicati e pignoli, che rifugge la routine, che teme la solitudine e non sopporta di essere imbrigliata o condizionata. Il gesto finale discendente lascia trasparire che Isabella sa ottenere, magari con accorti stratagemmi ciò che desidera. In una recente intervista ha affermato: *La vita può essere ancora bella. (...) L'invecchiamento porta molta felicità. Ingrassi e hai più rughe, non sei più così bella ma hai più libertà. (...) Inoltre, c'è una serenità che ne deriva: ho avuto la carriera che volevo, nel bene o nel male, ho fatto del mio meglio, e ora continuo a perseguire ciò che è interessante per me.*

Barbara Taglioni



I dimenticati #116

Cécile Aubry



Virgilio Zanolla

La storia del cinema annovera casi di sceneggiatori divenuti registi di spessore (vedi Billy Wilder), e di sceneggiatori divenuti attori; ma sono davvero pochi i registi e gli attori che, a un dato momento della loro carriera, si sono mutati in sceneggiatori di successo: uno di questi è l'attrice che propongo oggi, Cécile Aubry, la cui popolarità acquisita negli anni Quaranta e Cinquanta davanti alla macchina da presa è stata superata da quella guadagnata nei Sessanta come scrittrice e autrice di soggetti e sceneggiature di serie televisive per ragazzi tratte da suoi romanzi, trasmesse con ottimo esito anche in Italia. Sebbene come attrice abbia preso parte solo a una decina di film, la Aubry è una figura d'interprete del cinema di quegli anni che non si può dimenticare: da noi è poco considerata, benché una di queste pellicole sia anche di produzione italiana, diretta da un regista pugliese e girata nel nostro paese.

Anne-José Madeleine Henriette Bénard, questo il suo nome al secolo, era nata a Parigi, nel 16° Arrondissement, il 3 agosto 1928, da una famiglia alto-borghese: il padre, Lucien, ingegnere minerario, era specializzato in liquidazioni aziendali, la madre, Marguerite Candelier, un'egittologa. Anne-José frequentò i migliori licei parigini, prese lezioni di pianoforte, studiò danza classica con Roland Petit e disegno all'accademia di Beaux-Arts. Debuttò nel mondo dello spettacolo come ballerina, mentre ancora studiava recitazione al Cours Simon, la prestigiosa scuola d'arte drammatica fondata nel 1925. Diciannovenne, esordì nel cinema in una partecina nella commedia *Una notte al Tabarin* (Une nuit à tabarin, 1947) del regista ceco Karel Lamač. Nell'occasione d'una recita Anne-José venne notata dal regista Henri-Georges Clouzot, che cercava l'interprete della sua *Manon*. La tragica vicenda immortalata dall'abate Antoine François Prévost nel romanzo *Storia del cavaliere Des Grieux e di Manon Lescaut* (1731) è quella di una giovane donna perduta e del suo appassionato amante. All'epoca in cui se ne interessò Clouzot essa era già stata trasposta in almeno cinque film, il primo del 1911, l'ultimo, quello diretto nel '40 da Carmine Gallone, protagonisti Alida Valli e Vittorio De Sica; senza dire delle opere liriche musicate da Daniel Auber (1856), Jules Massenet (1884) e Giacomo Puccini (1893). Nella non ancor ventunenne

Anne-José, quasi del tutto priva d'esperienza sul set e alla prima parte da interprete, Clouzot vide il personaggio che cercava: piccola e piuttosto minuta, fluenti capelli castani, caruccia senza essere bella, con un volto da bambola di biscuit e occhi pungenti come spilli, svelta, vivace, dalla pronta loquela... la sua Manon era lei. Le fece imbiancare i capelli, le spiegò con attenzione il personaggio, le insegnò come risultare aderente al ruolo e la portò dalla *couturière* Madame Carven, alias Carmen de Tommaso, che vestiva sua moglie, Vera Clouzot, e altre principali attrici dell'epoca: Anne-José, ribattezzata per l'occasione Cécile Aubry, risultò perfetta. Rispetto al romanzo di Prévost, Clouzot aveva apportato significative varianti: la vicenda non si svolgeva più nella Francia dei primi decenni del Sette-



cento ma in quella contemporanea tra gli ultimi mesi del secondo conflitto mondiale e il dopoguerra; Des Grieux non era un giovane nobile bensì un partigiano in armi, che conosceva Manon tra un gruppo di sfollati; il loro amore era intenso e sincero, salvo che tornati alla vita civile, incapace di vivere nella penuria, lei lo tradiva spesso per procurarsi e procurargli degli agi. Finché raso dalla gelosia, Des Grieux (un grande Michel Auclair) uccide il fratello di lei León (Serge Reggiani), che con l'inganno l'aveva rinchiuso per impedirgli di seguirla. Per sfuggire all'arresto, per lui non c'è che la fuga in Algeria a bordo d'un mercantile che trasporta clandestini, accanto all'inseparabile Manon, che tutto gli perdona. Rispetto al romanzo, non è lei a essere trasferita in Luisiana in quanto prostituta, bensì lui a sottrarsi alla cattura rifugiandosi nell'allora colonia

africana. Una volta sbarcati però, il camion che dovrebbe portarli al sicuro resta senza benzina lungo il tragitto, costringendo a una lunga camminata il gruppo di disperati che trasportava; mentre la colonna dei profughi attraversa il deserto viene attaccata da una banda di predoni cammellati che li uccide per derubarli: Manon viene ferita a morte da una fucilata, e a Des Grieux, che è forse l'unico sopravvissuto a quella razzia, non resta che trascinare il suo corpo esanime nella sabbia fino a seppellirla tra le dune.

Calandosi nel personaggio di Manon Cécile mostrò un'eccezionale intensità drammatica, davvero sorprendente da parte di un'attrice quasi esordiente: secondo Clouzot, seppe incarnare con perfetta aderenza la donna-bambina, in possesso di "un'ingenuità perversa tanto venale quanto sessualmente vorace". Indimenticabile la scena finale nel deserto, quando Des Grieux trascina il cadavere di Manon e lo seppellisce nella sabbia: un momento di straordinario vigore espressivo; non è un caso se presentato nel 1949 al Festival di Venezia, *Manon* venne premiato col Leone d'Oro. Anche per Cécile il successo fu clamoroso, conferendole celebrità internazionale. Hollywood la reclamò subito, promettendo di farne una star: sicché lei firmò un lucroso contratto con la 20th Century Fox e si trasferì coi genitori nella Mecca del cinema, dove il suo volto apparve sulla copertina del settimanale "Life" e su altri rotocalchi: a curare la sua immagine negli Stati Uniti furono proprio Lucien e Marguerite Bénard. Poco più di due mesi dopo usciva *La rosa nera* (The Black Rose, 1950) di Henry Hathaway, una pellicola d'avventura ambientata nell'Inghilterra del Duecento, dov'ella

ebbe il ruolo di Maryam e lavorò accanto a mostri sacri come Tyrone Power, Orson Welles e Jack Hawkins. Oltreché in Gran Bretagna, il film fu girato per buona parte in Marocco: qui Cécile conobbe il trentunenne Si Brahim, primogenito del pascià di Marrakech Thami El Glaoui: i due s'innamorarono, ma all'epoca lui essendo sposato, presero a frequentarsi segretamente a Saint-Cyr-sous-Dourdan, 45 km a sud-ovest di Parigi, presso un antico mulino da lei acquistato e ristrutturato (Le Moulin bleu, in riva al Rémarde).

La rosa nera rimase l'unico film hollywoodiano di Cécile, che come molti altri attori europei prima e dopo di lei non si conformò con quello stile di vita e presto fece ritorno in patria. Qui venne chiamata dal regista Christian-Jacque per lavorare nel primo film a colori di produzione

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
francese, la commedia fantastica *Barbabliù* (Barbe Blau, 1951), dove interpretò Aline, la settima e ultima moglie del terribile protagonista, reso simpatico dall'attore che lo impersonava, Pierre Brasseur. La sua conoscenza di più lingue straniere le permise d'interpretare il film anche nella versione tedesca, *Blaubart*, accanto ad Hans Albers.

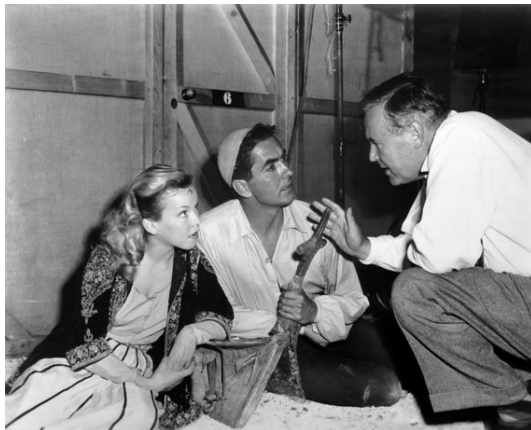
Il successivo impegno professionale della nostra attrice fu la commedia *Piovuto dal cielo* di Leonardo De Mitri ('53), una coproduzione italo-francese su soggetto di Cesare Zavattini: la storia d'un ladro dal cuore d'oro, Renato (Renato Rascel) e di Maria (Cécile), una ragazza da lui derubata che lo aiuta a ritornare onesto. Seguì il musical *Tanz in der Sonne* ('54), produzione germanica scritta e diretta da Géza von Cziffra girata tra Amburgo e l'Andalusia: dove Cécile impersonò Nanon, una ballerina solista, ed ebbe quali partner l'attore carrarese Franco Andrei e Ursula Justin (come cantante apparve anche Teddy Reno).

Nel '54 ella lavorò nel film di produzione ispano-francese *La ironía del dinero* (in Francia, *Bonjour la chance*): commedia in quattro episodi, legati dalla sorte di una valigetta piena di soldi, diretta da Edgar Neville (*Sevilla, Salamanca e Toros*) e da Guy Lefranc (*Francia*) e interpretata da alcuni dei migliori attori spagnoli; nella parte di se stesso, in *Toros* fu presente lo scrittore Ernest Hemingway. Cécile vestì i panni di una turista americana in *Sevilla*. Vari problemi ritardarono l'uscita della pellicola (girata gran parte a Madrid e nelle altre due citate città spagnole), proiettata in Francia solo nel '57, e in Spagna addirittura nel '59. Nel frattempo, non accreditata, ella si era prestata a un breve cameo apparendo come se stessa nella commedia *C'est arrivée à 36 chandelles* diretta nel '57 da Henri Diamant-Berger.

Il 19 settembre 1953 Cécile aveva esordito in teatro con una parte nella commedia *Ô, mes aïeux!* del drammaturgo belga José-André Lacour, andata in scena al Théâtre de l'Œuvre di Parigi con la regia di Jean de Poulain e tra gli interpreti Pierre Mondy. Ripeté l'esperienza due anni dopo, impersonando la protagonista Carole Blandish ne *La Chair de l'orchidée*, una commedia *noir* che Frédéric Dard e Marcel Duhamel avevano tratto dal thriller di James Hadley Chase *Niente orchidee per Miss Blandish*; la regia era di Robert Hossein, tra i protagonisti c'era Roger Hanin. La prima dello spettacolo avvenne il 2 aprile '55 al parigino Théâtre du Grand-Guignol.

L'11 maggio 1956 Cécile sposò nella moschea di Parigi Si Brahim El Glaoui El Mezouari, appena divenuto pascià per la morte del padre; nozze provvidenziali, perché l'attrice era ormai al nono mese di gravidanza, e quindici giorni dopo, a Choisi-le-Roy, dette alla luce il suo unico figlio, Mehdi, abbandonando la sua professione per fare la donna di casa. Ma il matrimonio non funzionò fin da subito: con la fine del protettorato francese e la proclamazione a re del Marocco di Mohammed V, Si

Brahim, fortemente ostile al monarca come suo padre prima di lui, perse i cospicui beni che aveva nel Maghreb e si esiliò nella capitale francese. I suoi rapporti con la nuova famiglia si fecero saltuari, tanto che il 17 giugno 1959 la



Cécile Aubry, Tyrone Power ed Henry Hathaway sul set de "La rosa nera" (1950) di Henry Hathaway

coppia finì consensualmente per divorziare. Si Brahim morì appena cinquantaduenne, nel 1971: nonostante abitassero a meno di cinquanta km di distanza, Mehdi vide il padre in poche circostanze.

Il bambino crebbe con la madre, sviluppando



Cécile Aubry e Michel Auclair ("Manon", 1949, di Henri-Georges Clouzot)

con lei un fortissimo rapporto d'affetto. Cécile non tralasciò nulla per assicurare al figlio la serenità familiare e finanziaria: tornò perfino davanti alla macchina da presa, prendendo parte a quello che fu il suo ultimo lungometraggio: lo spionistico *L'espionne sara à Noumea* di Georges Pécelet, girato nel 1960 ma apparso soltanto tre anni dopo.

Donna attiva e pragmatica, intraprese la nuova attività di scrittrice per l'infanzia: e come un moderno re Mida, mutò in oro i suoi romanzi, che ebbero tutti grande successo, a partire da *Pick et Nicholas* (Hachette, 1958) e *Le Trouble des eaux* (Oliven, '59), proseguendo negli anni Sessanta con la serie di *Poly* (22 libri per la Bibliothèque rose di Hachette, 1964-86) e con quella di *Belle et Sébastien* (6 libri per la Bibliothèque verte di Hachette e per Julliard, 1966-77), più altri titoli tra cui *Le Jeune Fabre* (Presses Pocket, '73) e la mini-serie di *Hervé* (2 libri per la Bibliothèque verte, Hachette, 1975-77),

mettendo in evidenza rilevanti doti letterarie, molto apprezzate dalla critica oltreché dal pubblico.

Gran parte di queste opere vennero da lei sceneggiate per la televisione. Col piccolo schermo cominciò nel '58, producendo 5 cortometraggi con *Le storie di Cécile*: fiabe da lei scritte e illustrate (aveva anche spiccatissime qualità come grafica e pittrice) per leggerle all'allora duenne Mehdi davanti alla telecamera. Nel '61, sempre col figlio, interpretò il cortometraggio *Le Petit Mouton de Peluche* di Jean Tourane. A partire da quell'anno scrisse, produsse e diresse la serie *Poly*, basata sull'amicizia tra un bambino, Pascal (interpretato da Mehdi) e un cavallo pony: 9 episodi trasmessi con grande riscontro tra il 1963 e il '73 (e, nel '68, anche dalla Rai); in questo caso, sviluppando le storie del personaggio attraverso la sceneggiatura, e solo in un secondo tempo facendone romanzi. Esito ancora superiore incontrò la serie *Belle et Sébastien*, che racconta dell'amicizia tra un ragazzo, Sébastien (ancora suo figlio Mehdi, peraltro bravissimo) e la cagna da pastore Belle, e si svolge in un paesino di alta montagna dei Pirenei: ripartita in tre parti ciascuna di 13 episodi, trasmessi rispettivamente nel 1965, '68 e '70. In questa serie, oltre a dirigere alcuni episodi, lei si ritagliò il ruolo della narratrice. Nel '73 scrisse e diresse un terzo sceneggiato televisivo, in 13 episodi, tratto dal suo romanzo *Le Jeune Fabre*: la storia dell'adolescente Jérôme Fabre (Mehdi nella sua ultima interpretazione televisiva), che dalla provincia si reca a Parigi in cerca del padre pittore; un merito di questa serie fu il mettere in evidenza la giovane attrice Véronique Jannot. I libri e le trascrizioni televisive di Cécile ebbero grande risonanza anche fuori Francia: basti dire che ispirandosi a *Belle et Sébastien*, nel 1981 la MK Company produsse una serie televisiva d'animazione in 52 episodi trasmessa con successo in Giappone dall'emittente NHK, e in Italia da Antenna Nord, e tra il 2013 e il '18 una produzione francese realizzò una trilogia cinematografica tratta dalle stesse storie - interpretate dal piccolo Félix Bossuet e ambientate però nelle Alpi francesi - che ebbe grandissimo seguito anche in vari altri paesi.

Dopo che suo figlio, ormai cresciuto, proseguì per suo conto saltuariamente la carriera d'attore, sceneggiatore e regista, Cécile continuò a vivere al Moulin Bleu e diradò gli impegni artistici, senza tuttavia abbandonare la scrittura: nel 1990 fornì il soggetto, che poi sceneggiò con Jean-Luis Roncoroni, del cortometraggio drammatico *Encontro em Lisboa*, diretto da Claude Boissol. Colpita da tumore ai polmoni, si spense al centro ospedaliero di Dourdan il 19 luglio 2010, all'età di ottantun anni, undici mesi e sedici giorni. È sepolta a Parigi, al cimitero di Montrouge, nel 14° Arrondissement, accanto alla madre. In suo onore, la scuola elementare di Saint-Cyr-sous-Dourdan porta il suo nome.

Virgilio Zanolla

Lo sparpiero di Londra (Lured, 1947) di Douglas Sirk



Antonio Falcone

Londra, inizi '900. Sono ormai sette le vittime, tutte ragazze intorno ai vent'anni, coi capelli biondi e gli occhi blu, di un serial killer noto come "l'assassino poeta", attirate con dei messaggi dalle colonne degli annunci personali sui giornali. Ad ogni delitto, infatti, corrisponde l'invio di una poesia a Scotland Yard, componimenti che, come spiega il criminologo all'ispettore capo Harley Temple (Charles Coburn), richiamerebbero i versi delle liriche scritte da Charles Baudelaire nella raccolta *Les Fleurs du Mal*. Le indagini proseguono, ma intanto scompare un'altra donna, Lucy Barnard (Tanis Chandler), *taxi girl* in un locale notturno, al pari dell'amica Sandra Carpenter (Lucille Ball), americana giunta in Inghilterra per prendere parte a un spettacolo, che ora si rivolge alla polizia, temendo che Lucy possa essere caduta nelle mani del misterioso omicida. Temple, notando la perspicacia di Sandra, le propone di fare da esca, così da ritrovare Lucy ed arrestare l'assassino. Accettato il delicato incarico ed arruolata come agente temporaneo, con tanto di tesserino e pistola, Sandra inizierà a rispondere agli annunci personali dei giornali, scortata a distanza dall'ufficiale H.R. Barrett (George Zucco), venendo così a contatto con individui certo strani o invischianti in loschi affari, ma anche eleganti e raffinati, pur se il loro fascino risulta offuscato a volte da più di un'ambiguità, come nel caso del produttore teatrale Robert Fleming (George Sanders) e del di lui socio Julian Wilde (Sir Cedric Hardwicke)... Giunto negli Stati Uniti dopo essere fuggito dalla Germania Nazista, il regista Douglas Sirk (Detlef Sierck, Amburgo, 1897 - Lugano, 1987), prima di essere messo sotto contratto dalla *Universal* e divenire famoso per i suoi melodrammi, con titoli quali, fra gli altri, *Magnificent Obsession* (1954), *All That Heaven Allows* (1955), *Written on the Wind* (1956) e *Imitation of Life* (1959), apprezzati anche da buona parte della critica europea, girò pellicole rientranti in vari generi, per lo più commedie e *thriller*, rivelando attenzione tecnica nella messa in scena, rispetto per la sceneggiatura e capacità di porre in risalto le interpretazioni attoriali. Caratteristiche quelle descritte che possono rinvenirsi nel suo quarto film americano, di

produzione indipendente, *Lured*, rifacimento, piuttosto fedele nella sceneggiatura di Leo Rosten, del francese *Pièges*, diretto nel 1939 da Robert Siodmak, cui la distribuzione americana diede titolo *Personal Column*, operando egualmente per il *remake*, ritenendo che *Lured* trovasse facile assonanza con *lurid*, per poi tornare alla denominazione originale. Sirk pone in essere una intrigante mescolanza tra *noir*, *thriller* e giallo-rosa, con prevalenza, ad avviso dello scrivente, degli stilemi propri di quest'ultimo genere. Interamente girato in studio, sfruttando l'esiguo *budget* a disposizione, riservando notevole cura alle scenografie (Nicolai Remissof) e all'alternanza tra luce ed ombra nella fotografia in bianco e nero opera di William H. Daniels a ritrarre una Londra "tradizionalmente" nebbiosa, *Lured* sembra, come già notato da molti, voler giocare con gli spettatori, attirandoli in una rete di falsi indizi relativamente alla scoperta dell'assassino, forieri comunque nel far venire fuori parecchi scheletri nell'armadio all'interno della buona società inglese del tempo. È il caso dello stilista mentalmente disturbato Charles van Druten, interpretato con piglio ironico ed autoironico da Boris Karloff, che non si è ripreso dal trauma del furto subito qualche anno addietro, l'idea di una collezione d'abiti per una principessa, ma anche l'apparentemente irreprensibile Dr. Nicholas Moryani (Joseph Calleia), in realtà laido organizzatore di uno squallido giro di ragazze, destinate ad essere vendute in Sud America come schiave, raggirate con la promessa di facili opportunità. Il fare divertito di Sirk è già avvertibile nei titoli di testa, con la luce di una torcia ad illuminare i crediti, e poi nella sequenza



iniziale, quando un "uomo sandwich" pubblica uno spettacolo teatrale dal titolo *Murder in Soho* mentre allo stesso tempo il serial killer sta per commettere un nuovo delitto, così come si nota una certa ricercatezza nelle inquadrature. *Lured* può inoltre contare sull'ottima resa interpretativa di tutto il cast, a partire da una splendida Lucille Ball, incline a coniugare sarcasmo e romanticismo, proseguendo con il sempre elegante George Sanders, sguardo da predatore e modi da puro *gentleman* "made in England", senza dimenticare il fare sornione di Coburn nel rappresentare il pacato ma acuto ispettore di polizia, o l'eccentricità del personaggio interpretato da Zucco, pronto all'azione come a risolvere parole crociate. *Lured* non potrà definirsi propriamente un *noir*, riprendendo quanto scritto nel corso dell'articolo, ma di certo rappresenta un godibile *thriller* a sfondo sentimentale, capace ancora oggi d'intrattenere con eleganza di stile ed una piacevole ironia e comunque da rivalutare, anche nella considerazione complessiva di un autore come Sirk, che in tutta la sua produzione ha sempre coniugato al meglio sincero afflato popolare e densa autorialità.

Antonio Falcone



Shine (1996) di Scott Hicks

L'insondabile confine tra genio e follia



Demetrio Nunnari

È sera, e c'è una pioggia da lupi. Il café ha chiuso da un pezzo, ma David insiste per entrare. Fradicio e smarrito, è un torrente in piena: parole, frasi sconnesse e qualche barlume di lucidità. Sylvia, la cameriera, lo ascolta rapita, per poi condurlo all'ospizio dove vive da un po'. In camera, un pianoforte e spartiti d'ogni foggia. Quell'omino bislacco è infatti David Helfgott (Geoffrey Rush), un tempo concertista di fama mondiale. Rimasto da solo, questi si addormenta, e sognando ridesta i ricordi di bambino. La mamma è una donna sbiadita e servile; il padre, un omone dispotico e manesco. Infligge alla famiglia un'educazione spartana, animata da un pragmatismo perverso. Così, gli Helfgott – immigrati ebrei – vivono isolati in una sorta di sterile ma orgogliosa xenofobia di rimando. David, *enfant prodige* della musica, è costretto ad estenuanti ore di esercizio e a una lunga sequela di concorsi con un solo imperativo: vincere. Del suo talento parlano i giornali, e diviene presto il beniamino della società "bene" della sua città. Dalle associazioni filantropiche ai notabili dell'amministrazione alle facoltose dame dell'aristocrazia, tutti lo vogliono a una cena di gala. Giunge persino, inattesa, l'occasione di studiare negli States, all'altro capo del mondo. David potrebbe adesso spiccare il volo, ma è qui che il papà s'irrigidisce. Forse per via di quel nodo che prende alla gola un genitore che vede sfaldarsi la famiglia che ha costruito, o a causa di certe eccentricità del ragazzo, che bagna ancora il letto a sedici anni, Peter Helfgott (Armin Mueller-Stahl) ha deciso: suo figlio non partirà. Iniziano i primi dissapori, e l'armonia della famiglia scorre sul filo d'un rasoio. Tempo dopo, un'altra ghiotta chance: il Royal College of Music di Londra. Inamovibile, David prepara le valigie e taglia i ponti col passato. Non cessano le sue bizzarrie (va spesso in giro nudo), ma compie al College il salto di qualità. Affronta col professor Parkes (John Gielgud) il *Terzo* di Rachmaninov, ch'è tra le pagine più proibitive della letteratura pianistica di sempre. In parte, lo ha già letto in gioventù, ma stavolta l'approccio è diverso. Non la lotta leonina con la materia, inculcatagli dal padre musicista dilettante, ma l'ardua ricerca di un'intima comunione con la scrittura e i suoi segreti, proverbiale nel temibile "ossia" del primo movimento.

L'esecuzione finale alla Royal Albert Hall è un trionfo, ma lo sforzo è tale da procurargli, sulle note di coda, un collasso nervoso. David finisce sotto elettroshock senza riprendersi del tutto. In seguito, in Australia, dopo il vano tentativo di ricongiungersi col padre, è internato in un ospedale psichiatrico. Passano gli anni, finché Beryl – che lì suona il piano per il diletto dei degenti – riconosce il concertista. Non si sa bene cos'abbia; la sua mente si è come raggomitolata. Mossa a compassione, lei lo porta via con sé. Ma la cosa dura poco, e l'uomo si ritrova sballottato nella casa di riposo da dove fuggì quella sera del diluvio. E si torna all'inizio della storia. Da lì in poi, David Helfgott torna in quel locale dove sbalordisce tutti col suo estro. E i giornali ricominciano a scrivere di lui. Conosce un giorno Gillian (Lynn Redgrave), amica astrologa di Sylvia. Perdutoamente innamorato, tra un farfugliare e l'altro, in costume e accappatoio David le chiede di sposarlo. Gillian è interdetta, ma scopre poi che le carte astrali dicono di sì. E col suo amore e le sue cure David torna ad essere il grande musicista di una volta. Quando esce, nel '96, *Shine* di Hicks fa incetta di premi (incluso l'Oscar al protagonista Geoffrey Rush) mancando per un soffio la miglior sceneggiatura originale. Forse la critica scorge nel soggetto un qualche *déjà-vu*. In effetti, il legaccio ammorbante fra David e il padre ricorda da vicino quello tra Manek e la maestra in *Ma-*



raccontare, anche attraverso lo scontro generazionale genitori/figli, la storia tormentata del vero David Helfgott (n. 1947; Melbourne). Il concertista si misura abitualmente con l'imperativo repertorio dei Classici, nonostante un disagio mentale che, diversamente da quanto detto nel film per esigenze narrative, si mani-

festava già in età precoce. Dai famigliari, mai un chiarimento definitivo, escluso qualche laconico cenno ad una nevrosi acuta da ansia. Ascoltando le sue incisioni (per una nota major discografica) si colgono, in effetti, un neo, una lieve imperfezione, che – come inclusioni in un diamante – avvalorano l'autenticità della lettura e ne accrescono il mistero. Al di là dell'immagine romantica dell'artista "ispirato", che tanto piace, la musica è difatti una lingua: la sua grammatica, la sintassi, la morfologia vanno condivise con la comunità dei *parlanti* affinché la performance si muti in comunicazione, passaggio di significato. Lo studio, soprattutto, è qualcosa di profondamente

razionale, che ingloba – non ultimo – il processo di mera costruzione del brano, specie davanti ad una scrittura ritenuta ancora oggi quasi inaccessibile. Non conosciamo l'entità dei disordini psichici di Helfgott, ma è indubbio che le spaventose difficoltà tecniche del *Concerto per pianoforte e orchestra* n. 3 op. 30 di Sergej S. Rachmaninov [1873-1943] non possano risolversi da sole. L'Autore lo scrive di getto nel 1909, nella

segue a pag. successiva



dame Soutsatzka, di soli tre anni prima (**Diari di Cineclub** n. 60). La stessa torreggiante figura di Peter Helfgott richiama le fattezze di Jorge Bolet [1914-90], che – sarà un caso? – proprio del *Terzo* di Rachmaninov fu interprete sommo. Altri dettagli – i manicotti, l'acqua calda per rilassare i muscoli – sono poi puntuali citazioni da 32 *piccoli film su Glenn Gould* (**Diari di Cineclub** n. 71). Nondimeno, al netto di una misurato eclettismo, *Shine* ha il merito di

segue da pag. precedente

speranza che il lavoro lo distraiga, aiutandolo ad uscire dal buio della depressione (sic!) che lo attanaglia. Al culmine del primo movimento, è una cadenza vergata in due varianti: una leggera e guizzante; l'altra accordale, pachidermica e solenne. Rachmaninov, ch'è imponente e con una estensione manuale sbalorditiva, sceglie la seconda, sapendo bene come tramortire il suo uditorio. Tuttavia, il tempo è crudele anche con lui, che strada facendo è costretto a ripiegare sulla soluzione "semplificata". Il Terzo è peraltro dedicato a Józef Hofmann [1876-1957], virtuoso superbo ma con mani piccole, tanto da esibirsi su un piano dai tasti sottodimensionati. E nonostante la lusinghiera dedica, Hofmann chiude il manoscritto in un cassetto. Alla luce di tutto ciò, la vicenda di David Helfgott assume un valore diverso, quasi pretestuoso, nel porre in primo piano temi cruciali della storia della musica colta: il mito del testo inviolabile e il confine tra genio e follia, per dire di alcuni. Del primo, la letteratura non manca di esempi; dalla *Sonata* "Trillo del Diavolo" di Tartini (suggeritagli, pare, in sogno da Satana) alla seconda stesura degli *Studi trascendentali* di Liszt (la prima, perduta, ad uso del solo autore). In quanto al nesso fra estro creativo e infermità mentale, è invece paradigmatico il caso di Robert Schumann [1810-56]. Araldo della nascente sensibilità romantica, il Compositore tedesco è inesorabilmente braccato dallo spettro della schizofrenia. Tenta il suicidio e si spegne, ancora giovane, nel manicomio di Endenich. La sofferenza non gli impedisce però di consegnarci alcuni fra i capolavori indiscussi del secolo Ottocento. Nel '53 - con la malattia ormai conclamata - scrive anzi l'ultima sua opera pianistica, gl'incantevoli *Gesänge der Frühe* op. 133 [Canti dell'Alba] che, oltre ad evocare un clima inconsueto di pace e accettazione, rivelano una lucidità di scrittura da togliere il fiato. Un filo sottile lega Schumann a Rachmaninov e Helfgott, e il cerchio si chiude. Oscar più che meritato, dunque, per il camaleontico Geoffrey Rush, poiché, se per un attore navigato non è di troppo impegno costruire un personaggio, è diverso invece "entrare" in una immanenza ridotta in frantumi, ciascuno dei quali non sa di essere, non ha identità. Solo, il bravissimo Armin Mueller-Stahl meritava forse di più. Un'ultima riflessione, poi, sul commento musicale in *Shine*. Spesso, è la colonna sonora a tratteggiare il racconto audiovisivo di un film - e, in parte, farne le fortune - grazie all'unicità della propria impronta melodica: il "canto ebraico" affidato al violino in *Schindler's List* (1993), per esempio. Qui accade il contrario. È il lungometraggio a consegnare al vasto pubblico un brano che, per complessità e ipertrofia formale (circa quarantacinque minuti), a stento avrebbe avuto l'agio di farsi apprezzare. Nasce persino una moda, e tutti prendono a chiamarlo "Rach 3". Certo, è un vezzo fastidioso (che fa tanto *Rocky I* e *Rambo II*), ma è una debolezza che ad un film intenso come *Shine* si perdona facilmente.

Demetrio Nunnari

Per una storia italiana della fotografia a teatro



Giuseppe Barbanti

La fotografia di scena non può non cominciare ad essere oggetto di studi specifici anche con riferimento alla realtà italiana. In particolare quando riguarda il teatro, dove si propone finalità diverse da quelle del cinema, perché all'intenzione promozionale e distributiva, fondamentale strumento di supporto alla produzione e circuitazione dello spettacolo dal vivo, si affianca da sempre, a differenza di quanto accade con la Settima Arte, l'obiettivo di conservare la memoria dell'allestimento andato in scena. Da qualche mese è in libreria *La fotografia a teatro. Una storia italiana (1946-2022)*, Bulzoni Editore p. 474 Roma 2024 di Arianna Novaga, docente aggregata in Fotografia presso l'Università IUSVE di Venezia e Verona. L'autrice ripercorre in una prospettiva italiana contemporanea l'esperienza variegata e molteplice dell'incontro fra teatro e fotografia, ovvero fra un "unicum" di relazioni tra individuo, spazio e suono che si consumano in un tempo stabilito, nel segno di un 'qui e ora', ogni volta irripetibile e finto, e il mezzo privilegiato per restituire il reale "muto", fissato in istanti statici consegnati all'eternità attraverso l'immagine. Nel volume a partire da Pasquale De Antonis, il più importante fotografo di cinema e di teatro italiano nel dopoguerra anche grazie al sodalizio con Luchino Visconti, vengono affrontate, in una prospettiva evolutiva, le più significative figure ed esperienze di artisti che si sono misurati con la fotografia di scena, sul palcoscenico e non solo, nell'arco di oltre settant'anni. Non è facile render conto di percorsi in cui la fotografia di scena spesso si alterna ed affianca ad altri generi; la tassonomia operata da Novaga prende in considerazione i rapporti intessuti da alcuni fotografi con altrettante compagnie e/o artisti: Claudio Abate con Carmelo Bene, Tony D'Urso con l'Odin Teatret, Guido Guidi con il Teatro Valdoca, Enrico Fedrigoli con Fanny&Alexander, Gianluca Camporesi con Città di Ebla, Luigi Bussolati con il Teatro delle briciole e Giulio Favotto con Anagor, per citarne alcuni. Sui rapporti che si instaurano talvolta incide l'atavica precarietà del fare teatro, la scarsa disponibilità di mezzi: alcuni fotografi talvolta lavorano senza essere retribuiti. Diversa la partita per il teatro istituzionale: Mulas e i fratelli Buscaglia al Piccolo Teatro di Milano, Lelli e Masotti alla Scala, Arici e Smith al Teatro La Fenice di Venezia, Ascolini al Valli di Reggio Emilia, Rosellina Garbo al Massimo di Palermo, Caselli Nirmal a Ferrara sono solo alcuni dei nomi che il libro propone. Con specifico riferimento alle esperienze di alcune fotografe, Novaga approfondisce anche le pratiche

identitarie fra performance e fotografia della scena degli anni Sessanta vista al femminile. L'approfondimento delle "pratiche" analizzate in maniera il più compiuta possibile anche grazie alle conversazioni raccolte nell'ultimo capitolo *In dialogo con fotografi e registi*, si rivela fondamentale per l'inedito lavoro da un lato di elaborazione teorica, dall'altro di mappatura dei fotografi di scena italiani che Novaga intende avviare con questa pubblicazione nella prospettiva di collocare il mezzo fotografico al centro dell'immaginario teatrale del nostro Paese. Anche perché la fotografia di scena non può essere "costretta" nella dimensione del documento: il puntiglioso excursus operato da Novaga rivendica l'attitudine della fotografia non solo a incorporare e far percepire a chi la guarda il pathos dello spettacolo dal vivo riprodotto ma anche a cogliere elementi di riferimento non equivoci nella selva di segni che troviamo a teatro in ogni scena. Del resto, sicuramente con riferimento al teatro di ricerca, la fotografia ha aggiunto al tradizionale ruolo, che prendeva le mosse a cavallo fra '800 e '900 dal "ritratto d'attore", uno nuovo e creativo, entrando essa stessa in scena, diventando esperienza drammaturgica. La fotografia



usata in scena permette, infatti, di "sovrapporre" sincronicamente il presente e il passato, di allargare lo spazio-tempo e moltiplicare i livelli diegetici, smembrare definitivamente la linearità della narrazione. La fotografia può zoomare e ingrandire dettagli o congelare il flusso dinamico del movimento mentre scorre". Insomma rivela molteplici potenzialità in grado di arricchire e far evolvere in sempre nuove direzioni lo spettacolo dal vivo, la prima forma di intrattenimento e riflessione nella storia dell'umanità.

Giuseppe Barbanti

Il sospetto – Due grandi intellettuali si incontrano: Francesco Maselli e Gian Maria Volonté



Carmen De Stasio

Un sodalizio del tutto particolare quello che nel 1975 – vale a dire, ben cinquant'anni fa – unisce Francesco (Citto) Maselli e Gian Maria Volonté. Un sodalizio di intenti, di perturbazioni intellettuali, di un impegno attivo sul fronte civile, quanto politico, in grado di affiliare alla realtà assodata della ci-

nematografia un posto di rilevanza nel marcare un territorio da dedicare a risvolti meramente culturali e, pertanto, storici. Entrambi l'uno, Maselli, versato soprattutto nella direzione filmica; l'altro, Volonté, intento ad istruire ruoli calzanti a dar credibilità a personaggi in identità tutt'altro che subalterne alla foga del protagonismo fine a se stesso – si impongono sulla scena della cultura visuale nel corso di anni cruciali per l'evoluzione (o il progresso) di un sapere emblematico e che colloca in primo piano la realtà, della quale vengono registrati accadimenti, non senza prospettare condizioni distese su un orizzonte futuribile; marcati, ancora, entrambi da un progetto di conoscenza che non passi da esortazioni allusive, ma conferisca diretta consistenza alla propria azione, connaturandosi sulla base di esperienze sempre vissute sul fronte dell'intelletto, mai lasciandosi traviare da una demagogia salottiera e pulsante di presenzialità.

L'uno, Citto Maselli, è impegnato a rendere la cronaca di un'esistenza maturata nell'ambito della regia, del dietro le quinte, in altri termini, laddove un'accurata gestione dell'abilità osservativa lo conduce a esperire campi del tutto distanti tra loro; l'altro, Volonté, l'attore e protagonista sulla scena, mal disposto a cedere e giammai distratto da virtuosismi di facile sopraffazione o da nefaste congiure a scapito di una verve energica, è dedito all'attenzione dei dettagli, così come emerge in ciascuna delle sue azioni attoriali. In tal senso, la cinematografia degli anni notevoli del cinema italiano non può che rammentare questi due nomi, talora dimenticati ai più oggigiorno, ma che restano nella mente di chi ha amato il cinema di impegno, il cinema che racconta storie e che si fa portavoce di una realtà in dilatazione, piuttosto che ristretta alla mercé di piaggerie dimenticabili.

Al di là degli interessi individuali, resta, infatti, la storia di due identità che non possono che incontrarsi su un piano comune: la vicenda che vede entrambi fautori di un'idea che rimanda a un assunto di tipo voltairiano e che evidenzia il modo in cui sovente lo stigma individuale non sempre conforta di una comunicazione totalmente scevra da oscurità. Da qui nasce l'interesse verso il film che unisce Maselli e Volonté – *Il sospetto*; da qui, pure, il

centro nevralgico di quella che sostiene la storia di un film ragguardevole, a metà strada tra la narrazione di fatti e la variazione del punto di vista. Punto di vista che sembra insinuarsi nell'anti-evidenza del dubbio – del sospetto, dunque – e che implora chiarezza mediante lo strumento della parola, parola che, pure, investe l'intero film, e che è assai eloquente anche quando si differenzia nel silenzio spasmodico di scene refrattarie al bisogno di sonoro, laddove alla voce il regista decide di consolidare allusive icone fotografiche. Di questi squarci visuali il film è ricco in impresa: ciascuna scena, infatti, appare un agglomerato di detto-sovente animoso e scaltro, con sussurri e, altresì, con non-detti squarci che somatizzano, per certi aspetti, il rigore del tempo in cui la storia ha svolgimento – il 1934 – in una Torino aperta al progresso; una Torino vivace, la cui colonna sonora è data dal rombo delle auto e la cui coreografia è una composizione articolata e frenetica di gambe e passi svelti. In tutto questo nulla è di sfoggio; inoltre, il rigoroso intuito del protagonista Gian Maria Volonté, è in linea con un personaggio che sembra scaturire da una sorta di alter ego alle prese con una società dispersa e ostinatamente comoda nella macchinazione dell'ambiguità, al punto che l'intero impianto sembra convivere all'insegna di un play within the play shakespeariano. Ma non si tratta qui di una trasmigrazione della non chiarezza all'atto finale: a dilagare, pulsante e fastidiosa, è la sensazione di una solitudine crescente, disorientata e disorientante, sospettosa e immersa in una realtà del tutto avversa, fatta di inganni che non



cedono alla noia e né a limitare l'errore umano.

Da qui sembra definirsi il tracciato de *Il sospetto* e il film mette in luce trascuratezze e ingenuità di una porzione di umanità combattuta tra l'ingegno del fare ed operare e il pericolo che tutto sia soltanto una mera illusione; che le parole distinguano propositi miopi e devianti rispetto a un'onestà di pensiero che viene riposta ai margini, sovente incasellata e guardata come attraverso le sbarre di una metaforica prigionia, così come molte scene riprendono l'immagine di grigliati che compiono qui e là a innestare un dialogo fitto con una lentezza obliqua, misteriosa eppure



impellente. In tal senso, il film dà atto di una prevalente metamorfosi scenica, dilatando un quadro che inserisce le parole in forma di discussione e in una cornice assai ampia e che, in più, riprende il consueto contrasto tra il proprio e, insieme, il personale soglio della virtù, e la virtù come maniera per attingere alla logica. Il che comporta che il sentire ed il coraggio riesaminino il criterio della giustizia per sé e per gli altri, rintanandosi in una condizione di sospensione qual è, appunto, il criterio di sospetto che va ad accelerare la distorsione dei fatti. In questo modo, il sospetto viene a incanutire un desiderio di appartenenza, di condivisione, e crea una lacerazione che equivale alla distrazione dei propositi, quanto alla remissione di un interesse che è soltanto apparentemente comune e che vede in atto l'inaridimento delle relazioni umane, espresse in una diffidenza che il regista cura nelle cromie dei grigi e dei marroni, nell'incandescenza di una opalinità cangiante e, a tratti, asfittica. Fattore determinante a contemplare un senso di realtà in essere è una tensione che, pur assalendo per l'intera durata, si impone in una linearità che non prevede picchi di impulso, né affaticanti momenti di angoscia. Gian Maria Volonté si investe del ruolo, componendosi in una plurimorfica e dettagliata prospettiva che dispone il momento nella eloquente intuizione dei tanti prima e degli inattesi dopo.

Non indifferente alla solidità dell'arte visiva, Maselli si fa portavoce dei vari aspetti che permettono all'opera di condividere spazi reali in una simbologia irrefrenabile, certosina, appagante, oserei dire. In tutto questo la parola e lo sguardo, il movimento della telecamera e lo svolgimento repentino di quadri (in attesa di esser compresi nell'intrigo della narrazione) sostengono lo svolgimento di una pellicola che non già frema in ostentazione e che dà rilevanza alla lettura di eventi. Una storia senza competizione e che lascia la sospensione di un'idea defraudata della propria essenza.

Carmen De Stasio

* Prossimo numero:

I colori della versatilità: Julie Andrews

Nosferatu (2024) di Robert Eggers



Leonardo Capuzzi

La pellicola è la quarta del regista dopo *The Vvitch* del 2015, *The Lighthouse* del 2019 e *The Northman* del 2022. *Nosferatu* è un omaggio ad alcune pellicole precedenti basate sul personaggio di “Dracula”, come il film degli anni ‘20 di Friedrich Murnau, lungometraggio simbolo dell’espressionismo tedesco, il cui titolo è proprio *Nosferatu il Vampiro*. Questa versione è la rivisitazione del romanzo di “Dracula” di Bram Stoker del 1897. Il regista Murnau per via del mancato pagamento dei diritti d’autore alla vedova dello scrittore decise di cambiare il nome di tutti i personaggi per evitare problemi di natura legale. Ciononostante questi ultimi non tardarono ad arrivare, e la produzione decise di distruggere tutte le copie del film. Miracolosamente una di esse venne salvata e restaurata negli anni, diventando una pellicola cardine della settima arte. Più di cinquant’anni dopo, nel 1979 Werner Herzog creò la propria versione con protagonista Klaus Kiski dal titolo *Nosferatu il Principe della Notte*. Questo film presenta una tecnica di ripresa e una regia più moderne per via del divario temporale importante e i mezzi per l’epoca più efficienti. I nomi dei personaggi corrispondono a quelli creati da Stoker, in quanto non c’era più il rischio di incappare in problemi legali. Nel 1992 Francis Ford Coppola cambiò drasticamente il titolo chiamandolo *Bram Stoker’s Dracula*. Questo avvicendamento lo differenziò dalle altre due produzioni precedenti anche per via dell’aggiunta del nome dello scrittore. La tendenza di mettere il nome di un qualsiasi scrittore nel titolo di un film faceva pensare che la pellicola seguisse fedelmente l’opera cartacea. Il protagonista interpretato magistralmente da Gary Oldman è in cerca della donna amata da secoli. La pellicola di Coppola tratta lo struggimento d’amore e la possibilità che quest’ultimo possa trasformare l’uomo in una bestia mossa solo da istinti animali, sotto le mentite spoglie di un conte della Transilvania.

Procediamo parlando della quarta fatica registica di Robert Eggers. Questa produzione è l’unica della sua filmografia tratta da un testo letterario e da un film già realizzato. Inizialmente questo progetto doveva essere il secondo della filmografia dell’autore, ma quest’ultimo decise di rinviarlo perché a detta sua all’epoca non aveva ancora affinato le proprie capacità. Dopo 3 pellicole che hanno lasciato il segno, come i già citati *The Vvitch*, *The Lighthouse* e *The Northman*, anche grazie alla perizia tecnica della messa in scena, (in particolare piani sequenza che in generale potrebbero essere molto complicati da gestire). La padronanza del mezzo cinematografico da parte di Eggers ha

fatto sì che le sue pellicole non fossero e tutt’ora non siano rivolte ad un pubblico mainstream, bensì di nicchia. Ciononostante vengono distribuite nelle catene cinematografiche di tutto il mondo. Ogni nuovo film del regista non ripropone lo stesso canovaccio del precedente, facendo sì che lo stile e l’estetica vadano di pari passo con un’evoluzione sempre maggiore. In particolare sotto il punto di vista storico, si può notare uno studio accurato e una ricerca quasi maniacali delle ambientazioni e di appunti quanto più storicamente affidabili, per poi dar loro forma ciò che Eggers vuole sullo schermo. *Nosferatu* rappresenta la terza collaborazione del regista con l’attore Willem Dafoe, dopo *The Lighthouse* e *The Northman*.

In *Nosferatu* la regia di Eggers raggiunge livelli altissimi e una maturazione esemplare. Attraverso inquadrature e movimenti di macchina calcolati ai limiti della perfezione, il cineasta conduce lo spettatore nei meandri dell’inferno rappresentato dal castello del conte Orlok, immerso nell’oscurità. In molte sequenze sembra che la macchina da presa tiri lo spettatore per un braccio, non permettendogli di sfuggire. Ciò è dato dalla composizione quasi pittorica delle inquadrature. Jarin Blaschke, direttore della fotografia di fiducia di Eggers fin dai tempi di *The Witch*, dipinge come un pittore espressionista ogni singola sequenza della pellicola. La gamma cromatica per la maggior parte del film non varia rimanendo sui toni del blu scuro e del nero. Dato che il film si svolge prevalentemente di notte. A volte appaiono degli sprazzi di rosso, (come ad esempio il fuoco del camino della sala da pranzo del castello e le torce accese dai protagonisti). Il fuoco può essere identificato come simbolo di purificazione dalla dannazione. Anche il sole quando si staglia all’orizzonte sembra portare vitalità con la sua luce. Alcune sequenze possono risultare stomachevoli per chi magari non ha la forza di guardare ciò che succede.

Le ambientazioni in *Nosferatu* aderiscono perfettamente alla storia che viene raccontata e



al genere trattato.

Il cast è stato accuratamente scelto. Bill Skarsgård nel ruolo del conte Orlok, Lily Rose – Depp nel ruolo di Ellen Hutter, Nicholas Hoult nel ruolo di Thomas Hutter e per ultimo ma non meno importante Willem Dafoe nel ruolo del dottor Von Franz. Il film è retto egregiamente dalla già citata e bravissima Lily Rose – Depp in un ruolo assolutamente non facile da gestire e molto provante. Gli altri interpreti fungono da contorno per la crescita ed evoluzione di Ellen. Gli elementi portanti della pellicola sono: la carnalità ovvero l’istinto sessuale più puro, la superstizione verso la religione e la scienza vista come unica fonte di risoluzione dalle sciagure e malattie. Anche se quest’ultima non sempre riesce ad aiutare. All’interno del film sono presenti alcune citazioni a capolavori della storia del cinema, come ad esempio *L’esorcista* del 1973 diretto da William Friedkin, caposaldo del filone drammatico – soprannaturale e a *Shining* del 1980 di Kubrick. Ulteriori omaggi presenti nella pellicola sono rivolti al già citato *The Vvitch*, in particolare quando si lotta contro qualcosa che non si conosce a fondo e che va oltre la concezione umana.

Come sempre quando esce un film di Eggers, il pubblico si divide in due fazioni. Esattamente come accadde con Kubrick a suo tempo con le sue pellicole, che erano veri e propri eventi cinematografici. Oppure con Christopher Nolan i cui progetti cinematografici riempiono sempre le sale di tutto il mondo, che comunque non mancano di dividere. Per concludere si può dire che *Nosferatu* sia un film realizzato in maniera eccellente, ma che non è per tutti i tipi di pubblico. Infatti per via dei temi trattati e le immagini molto crude, la visione per un pubblico di minori è assolutamente sconsigliata. Non ci resta che aspettare il prossimo lavoro di questo grande regista.

Leonardo Capuzzi



Abbiamo ricevuto

Fantasm urban – La memoria dei cinema di Roma

Silvano Curcio
Palombi Editori

Roma, la città del cinema, rischia di non essere più anche la città dei cinema, segnata com'è da un'escalation incontrastata di chiusure e trasformazioni selvagge che ha portato alla scomparsa di più di 100 cinema nei soli ultimi quindici anni.

La chiusura e la sparizione dei cinema rappresentano una sconfitta per l'intera collettività, una perdita profonda e insanabile di un inestimabile patrimonio identitario di storia, socialità e cultura, e spesso anche di arte e di architettura, depositario di memorie, costumi e abitudini del nostro vivere, di preziose valenze materiali e immateriali che non si è stati in grado di tutelare.

Chiusi, abbandonati, degradati o trasformati in altro, oggi questi cinema sono diventati i "fantasm urban" che popolano Roma, luoghi a cui solo la memoria è in grado di restituire familiarità e riconoscibilità.

Il libro di Silvano Curcio - architetto e docente della Sapienza Università di Roma - è dedicato al racconto dei "fantasm urban" di Roma, con l'intento di recuperarne e condividerne la memoria e porsi due ulteriori finalità: far conoscere e denunciare quale prezioso patrimonio collettivo è andato perduto o è stato compromesso e, al tempo stesso, lanciare un ultimo SOS per la salvaguardia dei cinema superstiti, indicando altresì criteri di indirizzo per agire a tal fine.

In questa direzione e rispetto a questi obiettivi, il libro inquadra in apertura la drammatica situazione in cui versano i cinema in Italia e nella specifica realtà di Roma e ne analizza le cause scatenanti, le dimensioni raggiunte e gli effetti prodotti, avanzando una serie di proposte per tentare di far fronte allo stato di crisi indotto.

Nelle sezioni centrali del libro si snoda il filo della narrazione dei "fantasm urban" di Roma, un articolato percorso di ricomposizione della memoria di oltre 160 cinema chiusi, abbandonati, trasformati o addirittura demoliti: da quelli di più grande prestigio e qualità del centro storico e dei quartieri limitrofi (le "prime visioni" di una volta), fino alle sale più anonime e modeste delle periferie e dei suburbi (le "terze visioni"), alle sale parrocchiali e ai cineclub.

In funzione dei diversi livelli di esaustività e approfondimento conoscitivo acquisiti attraverso tutte le fonti documentative disponibili, è stato possibile comporre il racconto diacronico dei "fantasm urban" secondo tre modalità: ricostruendone a tutto tondo i profili identitari, le connotazioni architettoniche, artistiche e sociali e le cronache degli avvenimenti che ne hanno contrassegnato le vicende (le "Storie" di 29 cinema); tratteggiandone essenziali identikit descrittivi (le "Impronte" di 30 cinema); ricercandone e individuandone - in mancanza di



altri riferimenti documentativi - perlomeno i nomi e i luoghi della loro esistenza nell'estesa e mutevole geografia della città (le "Tracce" di 104 cinema).

Strettamente associata alla narrazione del racconto è "Spoon River", una raccolta emblematica di foto contemporanee di Gina De Bellis scattate a 80 "fantasm urban" durante lo scorrere della vita di ogni giorno della città: una testimonianza fortemente calata nella realtà del presente, una sorta di epitaffio collettivo nella crudezza delle immagini che inducono alla riflessione e rendono conto della condizione e della sorte subita da questi ex "tem-

pli della settima arte".

"Frequentazioni", infine, è un cameo curato da Giovanni Gifuni con i contributi di personaggi del mondo del cinema che - condividendo le finalità del libro - hanno inteso condividere anche le proprie esperienze, le proprie emozioni e i propri ricordi di "vita vissuta" legati ai "fantasm urban" di Roma e anche di altre città.

Fantasm urban – La memoria dei cinema di Roma

Silvano Curcio

Palombi Editori - Roma, dicembre 2024

euro 20,00 - pagg. 280

ISBN-13979-1281675391

Autobiografia. Quando l'autore parla di sé



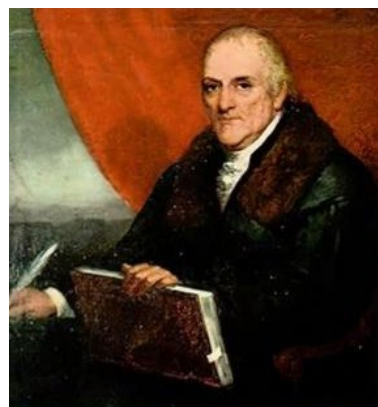
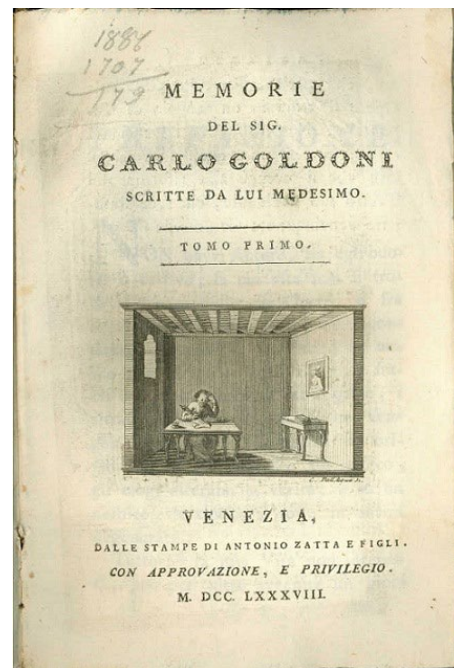
Fabio Massimo Penna

L'autobiografia, un genere letterario che meriterebbe un'attenzione maggiore rispetto a quello che di solito i lettori gli concedono, ha avuto nel corso della sua storia una vita complicata e non sempre lineare. Vale la pena

ricordare, però, come ogni scrittore lasci tracce autobiografiche, più o meno evidenti, all'interno della sua opera. Vediamo alcune caratteristiche del racconto autobiografico, soprattutto quelle che la differenziano dalla semplice biografia.

Perché un testo possa venir definito un'autobiografia deve soddisfare una condizione fondamentale: autore, narratore e protagonista debbono essere la stessa persona. Un altro requisito importante, sebbene meno stringente del precedente, è che il protagonista della biografia abbia realizzato qualcosa di importante nella sua vita prima della redazione del testo nel quale parla di sé. Ovvero, l'autobiografia non può essere il primo atto rilevante che lo scrivente realizza nella propria esistenza. Il genere letterario dell'autobiografia ha avuto nel corso dei secoli una storia travagliata. La Chiesa cattolica guardava con sospetto chi parlava di sé. Il rischio era, per i vertici ecclesiastici, che l'autore potesse (specialmente se si trattava di un religioso) cadere nel peccato della vanità. Il Cristianesimo ammetteva l'autobiografia soltanto a condizione che essa svolgesse la funzione di "docere", ovvero che l'autore potesse trasmettere un insegnamento al lettore attraverso le vicende narrate. Infatti per queste opere "valgono le stesse leggi delle *artes* sermocinali del Medioevo che, con la voce inflessibile di Dante, consentivano di 'parlare di sé medesimo' solo 'quando senza ragionare di sé grande infamia o pericolo non si possa cessare' e 'quando per ragionare di sé, grandissima utilidade ne segue altrui per via di dottrina' (Andrea Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, società editrice il Mulino, Bologna, 1990).

L'autobiografo scrive per istruire il lettore ma anche per difendersi da eventuali calunnie o accuse. Questo genere letterario conosce la sua massima diffusione nel Settecento, sebbene il modello di tutte le autobiografie moderne (almeno di quelle italiane) appartenga al Cinquecento. Si tratta della vita dello scultore e orafo fiorentino Benvenuto Cellini. Il testo viene redatto nel 1558-1566 ma, significativamente, viene pubblicato nel 1728. A livello italiano, l'autobiografia più conosciuta è sicuramente, anche per la sua presenza nell'insegnamento scolastico, la "Vita scritta da esso" (edita nel 1790 e nel 1804) di Vittorio Alfieri. Difficilmente si potrà trovare un liceale italiano che non abbia bene a mente l'aneddoto di vita dell'Alfieri, nel quale per riuscire a studiare il protagonista si fa legare alla sedia dal 'fido Elia' ("aio" del nobile giovane, una via di mezzo tra l'educatore e il maggiordomo). Alcuni critici, poi, rinvergono un'anticipazione della tecnica delle "intermittenze del cuore", che Marcel Proust impiega in *Alla ricerca del tempo perduto* (uscita in sette volumi dal 1913 al 1927), nell'episodio nel quale la vista di alcune scarpe dalla punta quadrata riporta alla mente di Vittorio Alfieri le sensazioni che provava di fronte a uno zio che gli regalava alcuni confetti e che portava scarpe, per l'appunto, dalla punta quadrata. Inutile evidenziare la somiglianza dell'episodio con quello, ben più famoso, delle madeleine proustiane. Nel Settecento l'esigenza di scrivere da sé la propria vita nasce a causa della consuetudine degli editori di accompagnare l'edizione delle opere di un autore da una biografia. Il pericolo era che tali biografie potessero contenere inesattezze e falsità. Nella



prefazione alle sue *Memoires* (1787) Carlo Goldoni scrive riguardo alle biografie: "se un amico se ne incarica, gli elogi alterano la verità, se un nemico, al posto della critica si trova la satira". Il librettista di alcuni dei più celebri lavori di Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*) Lorenzo Da Ponte, veneto emigrato a New York nel 1805, una volta divenuto insegnante di italiano scrive le proprie *Memoires*, pubblicate nel 1807 e in seguito in edizione più ampia nel 1829-30, per smentire alcune voci fatte circolare da altri italiani circa il suo passato europeo.



Alfieri e il fidato Elia

L'autobiografo tende spesso a evidenziare l'eccezionalità della propria esistenza, a innalzare il vissuto personale ad altezze eroiche, rappresentandosi impegnato nella battaglia contro un destino avverso e una società che non lo comprende e cerca di demolirlo. Diventano temi ricorrenti "la lotta dell'autobiografo contro le avversità procurate dalla natura (le malattie), dalla società (lo stato di indigenza), dal caso (la malasorte), dagli avversari" (Andrea Battistini, op. cit.). Una lotta titanica, quella del protagonista, che ne esalta il successo nella professione e nella vita. Genere letterario a sé stante, ben diverso da quello della semplice biografia, l'autobiografia si risolve spesso in un monumento del proprio Io, senza che ciò pregiudichi la possibilità di passaggi di alto valore educativo e di momenti divertenti ed emozionanti.

Fabio Massimo Penna

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'UNITA' - Venerdì 24 marzo 1961

Il principio superiore. Il film ha inaugurato la settimana del cinema cecoslovacco

In serata di gala al Salone Margherita. Un film penetrante calorosamente accolto dal pubblico - Gli organi ufficiali del cinema italiano tentano invano di minimizzare l'avvenimento



Mino Argentieri

Con la proiezione de *Il principio superiore* è stata inaugurata, ieri sera, la Settimana del cinema cecoslovacco. È inutile dire quanto manifestazioni del genere siano utili e importanti, visto che contribuiscono alla comprensione tra i popoli e forniscono al pubblico alla critica e agli studiosi quegli indispensabili elementi informativi, senza i quali arduo diventa esprimere un giudizio che non sia vago e approssimativo. Tanto più utile sono queste rassegne, quando si tratta - il caso ci riguarda da vicino - di rompere il silenzio su una cinematografia, come quella cecoslovacca, assai sviluppata sul terreno industriale, forte di una tradizione che risale agli anni fra le due guerre; densi di fermenti e ricca di energie creative.

Gli organi ufficiali del cinema italiano, non potendo sottrarsi agli obblighi di una conoscenza reciproca imposta dal clima di distensione politica, hanno tentato, infatti, di minimizzare l'avvenimento. Anzitutto, si è confinata la - Settimana del cinema cecoslovacco -, che si svolge sotto l'egida della - Unitalia - e quindi implica la responsabilità e il prestigio della nostra cinematografia, in una sala che non è certo delle più grandi della capitale. Secondo un'inventata consuetudine, per la cerimonia inaugurale, sono stati lesinati i biglietti d'invito e non ci si è sufficientemente preoccupati di mettere a contatto, in questa circostanza, gli ospiti con i cineasti italiani. Tutto questo mentre, dall'altra parte, e non solo per motivi di cortesia, abitualmente si riservano calorose accoglienze agli artisti provenienti dall'Italia e ai prodotti del nostro cinema. Comunque, anche se molte dive famose e rinomati registi erano assenti, gli spettatori raccolti nel - Salone Margherita - (Tra gli altri abbiamo notato Gillo Pontecorvo, Domenico Miccoli, Floris Ammannati, Luigi Chiarini, Age, Aldo Fabrizi, il dottor Bozzini, Hitel Monaco, l'on. Pesenti, Vittorio Vidali, Virgilio Tosi, ecc.) hanno fatto giustizia di ogni ingiustificata e scorretta dimenticanza, sottolineando con sinceri applausi *Il principio superiore* e le parole pronunciate dai rappresentanti della delegazione cecoslovacca.

Del film diretto dal regista Jiří Krejčík tratto da un soggetto e da una sceneggiatura dello scrittore Jan Drda, si è avuto occasione di parlarne non molto tempo addietro, allorché *Il principio superiore* fu presentato al Festival di Karlovy Vary e al Festival di Locarno, dove ottenne il premio della stampa cinematografica. La vicenda che vi si narra ha uno sviluppo

drammatico lineare, alieno da colpi di scena effettistici e dagli artifici dei meccanismi spettacolari. L'azione è collocata nei giorni che seguirono l'attentato contro Heydrich, luogotenente di Hitler nei paesi cechi occupati dai nazisti, e videro la rabbia teutonica esplodere in sanguinose operazioni di rappresaglia.

Un giovane studente di liceo scherzosamente applica su una foto di Heydrich un paio di baffi disegnati a penna; egli non è un militante della Resistenza; da buon patriota non nutre alcuna simpatia per gli invasori, ma la guerra non ancora si è abbattuta sul suo capo con il peso degli eventi tragici, che lasciano una traccia indelebile nelle coscienze. Per quell'alto innocente, Valstik e due suoi compagni, in seguito a una spiata, vengono arrestati mentre è in corso l'esame di latino. Nella scuola si sparge il panico e il terrore. Alcuni professori benché esterrefatti dal comportamento della

berbi martiri.

Nonostante che il film estenda il suo raggio d'analisi a vari personaggi e a diversi ambienti sociali, il racconto verte, in modo prevalente, sulla figura dell'educatore, un uomo di vecchio stampo, fin troppo occupato nelle sue ricerche e nel culto di Seneca. Malek è tratteggiato come un individuo, distante dalle dolorose vicende della contemporaneità, eppure fermo e saldo in una visione morale, che trae nutrimento dagli insegnamenti ancora validi di una cultura lontana. Il suo personaggio è colto e rappresentato completamente dall'interno, con inconsueta sottigliezza introspettiva e accenti pieni di calore noi ne seguiamo la parabola interiore, partecipando a quei momenti nodali, che corrispondono alle tappe attraverso le quali un intellettuale ritrova in sé la forza per trasformare la propria sensibilità, le cognizioni acquisite, il suo sapere. I principi cui si richiama in mezzi che lo condurranno a un intervento attivo e liberatore nel dramma il quale sconvolge una nazione, il mondo.

Nell'esame delle vicissitudini attraversate dal prof. Malek *Il principio superiore* tocca le punte più alte e commosse d'una narrazione, che se denuncia qualche squilibrio e qualche superficialità psicologica, soprattutto nella seconda parte, raggiunge una compattezza strutturale e una rara intensità emotiva. Il merito va diviso equamente fra gli autori della pellicola e l'interprete principale, František Smolík, un attore straordinario, evidentemente collaudato da una lunga esperienza teatrale; nonché fra gli altri interpreti: la tenera e graziosa Jana Brejchová e il giovanissimo Ivan Mistrik. C'è da augurarsi che quanto prima, il film giunga al pubblico italiano (una casa distributrice ne ha già allestito il doppiaggio) e che, nelle prossime serate, gli spettatori romani assicurino, con il loro concorso, alla - Settimana del cinema cecoslovacco - quel successo che si merita. Alla Casina delle Rose, in una atmosfera cordiale, aveva avuto luogo ieri mattina un incontro fra i giornalisti romani e la delegazione cinematografica che parteciperà alla Settimana del film cecoslovacco a Roma. Gli onori di casa sono stati fatti da Břetislav Pojar, un allievo di Trnka. autore di alcuni gustosi disegni animati (*Un bicchiere in più*, *Il leone e la canzonetta*, ecc) che hanno riscosso un notevole successo fuori dei confini nazionali; nonché dal critico musicale e cinematografico nonché sceneggiatore Vladimír Bor; dal signor Jean Sebak, funzionario della - Film-Kxport -, e dal giovane regista Stepan Skalky, autore di *Dovunque vivono gli uomini*.

Mino Argentieri



Gestapo sono ancora prigionieri della paura. L'unico che mostra di possedere un po' di coraggio civile è un vecchio insegnante di filologia classica il quale osa perorare la causa degli arrestati presso il comandante della polizia nazista. Il professor Malek riceve un'assicurazione generica circa la sorte dei tre ragazzi, ma ormai la macchina criminale degli occupanti si è messa in moto e non sarà possibile risparmiarli agli imputati la fucilazione. Per viltà, un esponente del consiglio scolastico propone che s'indirizzi immediatamente al ministero dell'Istruzione un servile documento, nel quale si condanna l'operato dei fucilati. Sarà tuttavia Malek a impedire che un simile gesto sia effettuato davanti alla scuola, l'anziano studioso esalterà il sacrificio degli im-

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'UNITA' - Domenica 9 agosto 1953

Gioco d'azzardo

Modelli di stagione



Umberto Barbaro

Nell'attuale declino, speriamo momentaneo, del neorealismo cinematografico italiano, si vede riaffiorare, come teoria e come pratica, una vecchia tendenza,

già da tempo giudicata e condannata, che vuol apparire anch'essa come realismo, e anzi come progresso e approfondimento delle posizioni realiste già conquistate; ma che, in verità, se ne scarta tanto da costituire, del realismo, precisamente l'opposto.

L'illusione di approfondire, per questa via, il realismo (talvolta, bisogna dirlo, non si tratta tanto di illusione, quanto del desiderio e della speranza di illudere) parte dalla premessa che il film debba, sempre di più, avvicinarsi alla vita vera; debba documentare, magari retrospettivamente, fatti veri, fatti di cronaca; della cronaca nera e drammatica, ed anche di quella bianca, cioè banale e quotidiana. Riducendo al minimo, e quasi totalmente eliminando, l'opera del soggetto e del regista, assieme alle quali cadrebbero dunque anche la finzione e la falsificazione dei documenti i quali ormai, nel nuovo e approfondito realismo, dovrebbero apparire nudi e crudi.

Questa posizione dimostra come chi la segue non abbia capito che realismo è "presentazione di personaggi tipici in circostanze tipiche (Engels); e che il *tipico* della realtà è precisamente il contrario dell'eccezionale e dell'abnorme della cronaca nera, non solo, ma il contrario anche del banale quotidiano; il tipico non è ciò che s'incontra più di frequente", ma ciò che esprime, col massimo di pienezza e rilievo, l'assenza di una data forza sociale (Malenkov).

Meraviglia che da noi siano caduti in equivoci di questo genere cineasti anche tra i più dotati: specie se si ricorda che un simile ingenuo equivoco (o calcolo deliberato) ha già portato fuori strada, più che venti anni fa, tanto il film tedesco che la letteratura tedesca: a quel vicolo cieco che si chiamò allora la nuova *oggettività*, la *Neue Sachlichkeit*. Béla Bálais, nel suo fondamentale scritto che resta sempre *Lo spirito del film*, ha denunciato la mistificazione del realismo, e l'occultamento della realtà che sono caratteristiche di quella tendenza, che egli bene definisce "capovolgimento del romanticismo piccolo-borghese" e "ideologia della politica dello struzzo, che consiste nello sprofondare la testa in una quantità di particolari reali, per poter non vedere la realtà"; i film di allora si chiamavano *Così è la vita* e *Uomini nella domenica*; certi film italiani recenti li ricordano, anche nei titoli.

Talvolta i protagonisti di quei film tedeschi erano *persino operai*: ma come, ha argutamente osservato un critico allora, S. Krakauer, la loro vita e i problemi della loro vita venivano determinati e risolti piuttosto dal destino che dal sindacato. I cineasti sceglievano i protagonisti

operai tra quelli staccati dalla loro associazione e dalla loro classe e mostravano come un felice e benevolo destino nascesse, quasi come galderdone a strapparli dall'inferno della miseria, della disoccupazione e della lotta, per portarli, senza difficoltà magari con un ricco matrimonio d'amore a far parte — finalmente — della classe privilegiata.

Così l'oggettività si rileva essere tutt'altro che oggettiva, il realismo si rileva essere tutt'altro che realismo, menzogna sia di sostanza che di forma che tradisce a primo esame la propria miserabile finalità

Destino o sindacato

Ammettere un destino significa ammettere una forza superiore ed esterna, che regola le cose umane, e contro la quale è vano (e può apparire eroico e stupido, a seconda dei punti

effusione sana, fiduciosa e disinteressata: ma calcolo, furbizia, inganno. Gioco di avventurieri e di bari.

La promessa e la speranza illusoria, che i film *denunciati* di sopra vorrebbero far balenare dinanzi agli occhi del proletariato, abbagliandolo colla visione della vita fastosa dei privilegiati e promettendo all'individuo di potervi un giorno partecipare, si riduce dunque all'invito a sottrarsi alla lotta, colla speranza di poter forse un giorno sottrarsi anche, individualmente, alle drammatiche difficoltà della classe. Propongono fughe che sono, peggio che diserzioni, vero e proprio tradimento. E che, quando si è protagonista qualcuno che si atteggi a guida della classe, diviene un tradimento ancora più basso ed abietto. Come se una guida alpina si sottraesse alle fatiche e ai pericoli di una *cordata* nella tempesta, sganciandosi dalla corda — e che gli altri precipitino e tanto peggio per loro! Un tradimento che le guide alpine non compiono mai, ma che compiono invece, con trista coscienza, molte efficienti guide del proletariato. Ma queste avventure e questi tradimenti sono sempre, anche per loro, illusori e deludenti; e sempre di più lo diventano quanto più forte si fa la classe che essi tradiscono.

Nel sindacato si attua l'unione della forza operaia; quell'unione che è la condizione essenziale perché la classe non sia vinta, ma vinca, e che perciò è, per ogni lavoratore, il bene più prezioso da difendere e salvaguardare con tutte le forze: e che è perciò il punto contro il quale si dirigono, apertamente o subdolamente, tutti gli attacchi degli avversari. I lavoratori lo sanno e perciò non credono al destino e credono nei sindacati.

Il lavoratore non gioca la sua vita e quella della sua classe con il cieco destino. Il lavoratore, quando può riposare e giocare, gioca sanamente alle bocce coi suoi compagni e la posta è una sana mezza "fojetta" di vino. Non gioca per guadagnare e per vincere, ma per giocare. Per vincere, assieme ai compagni, studia e lavora e fiuta. Studia le leggi dello sviluppo della natura e della società, aiutato dalla propria avanguardia, dai partiti della propria classe: per vincere elabora la linea politica e sindacale, che è la conseguente applicazione di quelle leggi. Per vincere non si isola, non gioca col destino: ma lavora, nel partito e nel sindacato. Perciò i film cosiddetti oggettivi e realistici, colla loro cronaca nera, o bianca, o giallo-rosa, non sono né oggettivi né realistici; e proponendo allo spettatore l'avventura e il gioco d'azzardo col cieco destino, tentano di disarmarlo nella lotta per la vita, tentano di distoglierlo, con bugiarde convenzioni del mondo dal sindacato e dal partito, cioè dalle organizzazioni che lo aiutano e lo guidano alla realizzazione del computo storico della classe.

Umberto Barbaro



di vista) contendere. Ammettere un destino significa dunque togliere all'uomo ogni libertà. E siccome i moventi del destino sono inviolabili e siccome la sua opera è, per definizione, arbitrario certo ammettere un destino significa togliere ogni senso alla vita. Significa minare le fonti dell'energia umana, spezzare le molle di ogni sano slancio vitale, inaridire tutta quanta la vita. La vita, non vissuta nell'impegno di realizzarsi tutta in cosciente attività, si trasforma in un'avventura, nella posta di un gioco d'azzardo impegnato col cieco destino. Abdicando l'uomo alla propria dignità di uomo libero e conseguentemente attivò la vita, disancorata dalle altre vite, diviene, tutta determinata tutta causale un gioco d'azzardo. E non il sano gioco che è il meritato riposo dopo il lavoro e la lotta, non il gioco che è caratterizzato dal massimo disinteresse. Un gioco al contrario, che è giocato per il massimo degli interessi, per la volontà accanita di vincere. Non

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - Podcast dal 01 al 31 gennaio 2025

per ascoltare tutti i podcast [clicca qui](#)

www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio

Dillo con dei versi | Tredicesima Puntata - Pierfranco Bruni legge Bartolo Cattafi, Tutte le poesie, 2019. |31.01.2025|01:12

I Premi Campiello | Terza Puntata - Mario Pomilio (1921 -1990), vincitore nel 1965 con "La compromissione" (Vallecchi, 1965) Conduce Maria Rosaria Perilli. |29.01.2025|06:30

Come ti manipolo l'informazione | Seconda Puntata - Opinioni e misfatti di giornali e TV - Il talk show (I parte). Conduce Fulvio Lo Cicero |27.01.2025|09:12

Artistica-Mente | Seconda Serie - Seconda Puntata - Cimabue e Duccio Buoninsegna. Conduce Mariella Pizziconi. |22.01.2025|07:20

I Premi Campiello | Seconda Puntata - Giuseppe Berto (1914 -1978), vincitore nel 1964 con "Il male oscuro" (Rizzoli, 1964). Conduce Maria Rosaria Perilli. |22.01.2025|07:05

L'autobiografia di Charles Chaplin | Sedicesima Parte - "Il primo amore". Conduce Roberto Chiesi. |21.01.2025|10:10

Come ti manipolo l'informazione | Prima Puntata - Opinioni e misfatti di giornali e TV - Presentazione del Podcast. Conduce Fulvio Lo Cicero. |20.01.2025|08:32

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (LIII) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al film "Berlinguer. La grande ambizione" (2024) di Andrea Segre |16.01.2025|07:57

Schegge di cinema russo e sovietico | Quarantesima Puntata - "Tutti a casa" di Luigi Comencini, premio speciale della Giuria al Festival del Cinema di Mosca nel 1961. Conduce Antonio Vladimir Marino. |15.01.2025|08:20

I Premi Campiello | Prima Puntata - Primo Levi (1919-1987), vincitore nel 1963 con "La tregua" (Einaudi, 1963) Conduce Maria Rosaria Perilli. |15.01.2025|08:20

I Premi Strega Europeo | Dodicesima e Ultima Puntata - Neige Sinno (1977) vincitrice nel 2024 con "Triste tigre" - Trad. di Luciana Cisbani -Neri Pozza 2024. Conduce Maria Rosaria Perilli. |08.01.2025|07:24

L'autobiografia di Charles Chaplin | Quindicesima Parte - "L'occasione giusta". Conduce Roberto Chiesi |07.01.2025|10:29

Dillo con dei versi | Undicesima Puntata - Pierfranco Bruni interpreta "In meridiano di Puglia" di Pierfranco Bruni da Le colline Il mare, Pellegrini, 2024. |03.01.2025|01:15

I dimenticati #115 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Centoquindicesima puntata: Oscar Levant. Conduce Virgilio Zanolta. |02.01.2025|16:20

I Premi Strega Europeo | Undicesima Puntata - Emmanuel Carrère (1957) vincitore nel 2023 con "V13" - Trad. di Francesco Bergamasco - Adelphi, 2023. Conduce Maria Rosaria Perilli. |01.01.2025|07:45

a cura di Nicola De Carlo



DdCR | Diari di Cineclub Radio annuncia un nuovo podcast settimanale

Come ti manipolo l'informazione

Fatti e misfatti di giornali e Tv
Conduce Fulvio Lo Cicero



La parabola dei ciechi" (1568) di Pieter Bruegel il Vecchio, tempera su tela (86x154 cm), conservato nel Museo nazionale di Capodimonte di Napoli

Ogni Lunedì alle ore 13 il podcast su DdCR per raccontare di come si alimenta e riproduce la manipolazione delle notizie in Italia.

Una situazione incompatibile con la democrazia costituzionale. Partendo da quelli che chiamano "talk show", concepiti come "approfondimenti politici" ma che in realtà sono strumenti di propaganda, si discuteranno meccanismi e strategie per consolidare il conformismo e censurare il pensiero critico. Una informazione irrispettosa del pluralismo, che convoglia il consenso in favore delle politiche di austerità imposte dall'Europa e marginalizza chi vi si oppone, partiti e movimenti e gruppi sociali. Tv e carta stampata, di proprietà di editori che partecipano direttamente o indirettamente al governo, sono il cardine di questo sistema di manipolazione.

Ricordiamo che a questo link potete ascoltare tutti i podcast pubblicati: <https://bit.ly/2YEmrjr>. Il primo podcast è stato pubblicato nel 2019.

DdC

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

La televisione del nulla e dell'isteria (XC)

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

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



Fiorello



Piero Sansonetti



Paolo Del Debbio



Massimo Cacciari



Mauro Corona



Alessandro Cecchi Paone



Alessia Marcuzzi



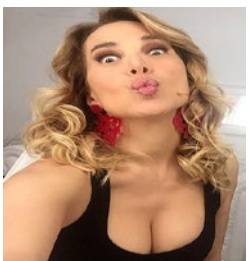
Alfonso Signorini



Antonella Clerici



Divino Otelma



Barbara D'Urso



Fabio Fazio



Gigi Marzullo



Flavio Insinna



Bruno Vespa



Maria De Filippi



Mario Giordano



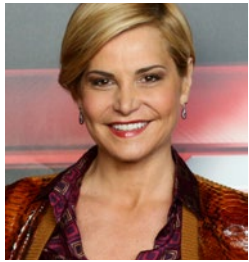
Massimo Giletti



Concita De Gregorio



Vittorio Sgarbi



Simona Ventura



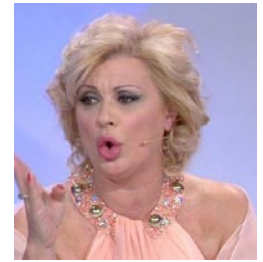
Teo Mammucari



Mara Venier



Mara Maionchi



Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente



Pio e Amedeo



Gialappàs Band



Tiziano Crudeli



Nunzia De Girolamo



Luca Barbareschi



Cristiano Malgioglio



Platinette (M. Coruzzi)



Daniela Santanchè



Rocco Siffredi



Iva Zanicchi



Emilio Fede



Valeria Marini



Alba Parietti



Vladimir Luxuria



Paola Pirego



Morgan Marco Castoldi



Flavio Briatore



Antonino Cannavacciuolo



Alda D'Eusanio



Alessandro Sallustri



D. Parenzo e G. Cruciani



Lele Mora



Maurizio Belpietro



Federica Panicucci



Patrizia De Blank



Vittorio Feltri



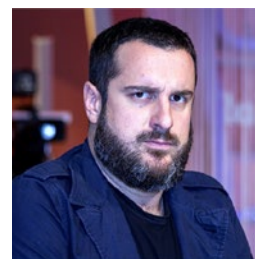
Mario Adinolfi



Piero Chiambretti



Loredana Lecciso



Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio



Il terzo uomo (1949) di Carol Reed

“Sai che cosa diceva quel tale? In Italia sotto i Borgia, per trent’anni, hanno avuto assassini, guerre, terrore e massacri, ma hanno prodotto Michelangelo, Leonardo da Vinci e il Rinascimento. In Svizzera hanno avuto amore fraterno, cinquecento anni di pace e democrazia, e che cos’hanno prodotto? Gli orologi a cucù.”

Harry Lime (Orson Welles)

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli ‘Scrivere di Cinemà’
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 –
Riconoscimento per la Divulgazione dell’Arte
Contemporanea
ISSN 2431 - 6739



Responsabile Angelo Tantarò

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

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza

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

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

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

I nostri fondi neri:

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

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

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.conseguenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aamod.it/link/
www.usnexpo.it

Diari di Cineclub

www.prolocosangiovanivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistralzoristano.it
www.ilgremiodelsardi.org
www.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://suonalanconasam.com>
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladycinemaindipendente.com
[Il marxismo libertario.it](http://www.marxismo.libertario.it)
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarchoefestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.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

