



"Nei vostri programmi non c'è il nostro futuro" (Marzo 2025) un détournement di Massimo Pellegrinotti

The Brutalist: un sopravvissuto nel purgatorio americano



Angel Quintana

Nelle parole finali di Brady Corbet del film *The Brutalist*, nipote dell'architetto László Tóth interpretato da Adrien Brody, ci sottolinea che tra questi due aspetti, sia più importante la destinazione che ci si prefigge e non il viaggio in sé. Tale considerazione contrasta con la vecchia idea omerica di considerare più importante il viaggio pericoloso di Ulisse verso Itaca, anziché la conclusione effettiva del suo viaggio. L'idea della destinazione sorprende come atto conclusivo di un racconto epico a partire dal viaggio negli Stati Uniti di László Tóth, un architetto ebreo formatosi alla Bauhaus e sopravvissuto dal campo di Buchenwald. Apparentemente, può sembrare che il film parli di come ci si muova spinti dal sogno americano, che per realizzarlo bisogna fare il viaggio negli Stati Uniti. Al contrario, *The Brutalist* considera l'America solo come l'inizio di un cammino, poiché in tale asserzione finale del film appare evidente che l'unica terra promessa possibile per il popolo ebraico non sia l'America ma Israele. L'America è il purgatorio, il luogo in cui coloro che sono usciti dall'inferno, i sopravvissuti all'Olocausto, non sono tanto ben accolti se non si purificano le loro colpe.

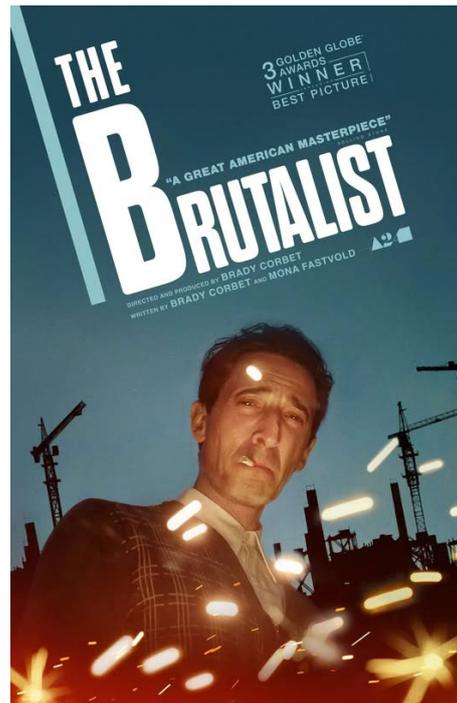
Nell'America degli anni Cinquanta di cui parla il film, l'idea di arrivare al successo risulta operazione degenerata già dalle sue stesse fondamenta, poiché per arrivarci bisogna sottomettersi, far parte del sistema. Non è un caso che *The Brutalist* inizi mostrandoci l'arrivo della nave a Staten Island, con la statua della libertà capovolta, distruggendo tutto il suo valore simbolico. In un'altra scena significativa del film, Erszebet (Felicity Jones), la moglie dell'architetto László Tóth, riconosce che il popolo ebraico in "America non è nessuno". In questo senso, l'idea centrale di *The Brutalist* non può essere altro che l'asserzione dell'importanza della destinazione come nuova

possibile Gerico, che può essere raggiunta solo dopo aver attraversato il Sinai.

The Brutalist ha le caratteristiche di un film fuori dal tempo. Come le grandi opere della nuova Hollywood, si presenta come un film ambizioso che vuole raccontarci le contraddizioni fondamentali che caratterizzano il sogno americano e la sua costituzione come mito. La particolarità rispetto ai film di Coppola, Cimino o Scorsese è che questa volta la storia si svolge dal punto di vista di un ebreo, per il quale il sogno americano è parte del viaggio e non quale destinazione finale. Nell'America di Truman e di Eisenhower, quelli che raggiungono l'apice del sogno sono coloro che non portano su di loro le ferite della guerra, non devono sublimare alcun dolore arricchendosi ma anzi speculando. Ci sono coloro che sono riusciti a realizzare il proprio impero, sottomettendo il prossimo, e altri che hanno sempre creduto nel denaro come elemento che muove tutto.

Questo modello di personaggi è rappresentato dai membri della famiglia di Harrison Van Buren (Guy Pearce), arricchitisi distruggendo il prossimo mantenendo la loro visione suprematista. La vera questione del film *The Brutalist* è che, nonostante si ponga in modo ambizioso, alla fine non mantiene le promesse che sembrava indicare.

Le riprese in 70mm e Vistavision ci fanno pensare a un'opera con una grande dimensione epica in attesa di uno svelamento finale, in questo *The Brutalist* risulta opera discreta, con pochi personaggi, un budget ridotto in cui l'idea della spettacolarità non risulta la chiave centrale. Brandy Corbet non realizza in realtà una grande opera epica che alcuni critici non hanno cessato di osannare, ma anzi lui indirizza l'elemento drammaturgico verso situazioni più tormentate che rievocano un misto tra la follia di un Tennessee Williams e l'oscurità di Upton Sinclair, il romanziere che ha ispirato *There will be blood* di Paul Thomas Anderson, dove l'arricchimento capitalistico è messo in connessione con gli effetti psichici della morale religiosa.



Corbet segue la grande tradizione della letteratura americana di raccontare di menti sofferenti, di parlare di esseri umani perdenti e di disuguaglianze. La sua volontà non è il racconto epico, ma quella di spostare la vicenda storica verso il simbolismo facendo affiorare una serie di grandi temi. L'impostazione discorsiva si impone sulle immagini che apparentemente sembrano orientarsi verso uno sguardo retorico, ma che non sempre lo trovano. Mentre la prima parte del film sembra seguire i parametri della classicità presentandoci le difficoltà a integrarsi del protagonista, nella seconda parte – la più ambigua ma anche la più interessante dell'opera – il punto nodale è constatare come si imponga il modello simbolico, così che ogni personaggio abbandona la sua condizione realistica per diventare tassello retorico del racconto. Quando Brady Corbet mostra in modo esplicito la violazione della Legge, lo fa per dirci come il capitalismo violenti gli esseri subalterni, e quando lavora sul modello architettonico lo fa per mettere in relazione l'architettura di Buchenwald con le costruzioni del brutalismo. Se andiamo ad esaminare le ragioni centrali che portano *The Brutalist* verso la sua condizione discorsiva, scopriremo che tutto ciò che c'è di più interessante nell'opera si trova intorno a due idee: la persistenza del dolore in purgatorio e gli effetti dello sfruttamento capitalistico a partire dal valore simbolico dell'architettura. Sia László Tóth, sia la moglie e sua nipote hanno vissuto l'esperienza dei campi di sterminio, manifestando nel proprio essere le conseguenze di un dolore fisico e psichico che li tortura. Nella prima parte le donne sono assenti dallo schermo, sentiamo la loro voce solo dalle lettere che inviano a László. Nella seconda parte, quando arrivano in America scopriamo

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

che Erszébet è impedita a camminare come conseguenza della malnutrizione subita nei campi di concentramento con attacchi di dolore che le vengono durante la notte. Dopo l'esperienza nei campi di sterminio, la nipote è rimasta muta dopo aver perso i genitori, mentre la sofferenza di László Tóth si manifesta attraverso un profondo dolore interiore che può essere alleviato solo con le iniezioni di eroina. Per il trattamento del dolore durante la guerra mondiale e sull'importanza dell'utilizzo di sedativi per curare la popolazione, è utile partire da tutto ciò che lo scrittore Patrick Radeen Keefe sottolinea nella sua opera *Empire of pain*. Nel libro spiega come i grandi magnati farmaceutici, nello specifico la famiglia Sacker, si siano arricchiti creando farmaci per combattere le malattie mentali scaturite dalla guerra, in particolare l'Oxycontin, un antidolorifico che ha dato gravi conseguenze di dipendenza. *The Brutalist* ci ricorda che gli Stati Uniti sono stati un paese segnato da tale trauma e che per calmare il dolore, per mantenere normali le apparenze, i magnati del settore hanno trovato soluzioni creando farmaci con alti livelli di tossicodipendenza. Gli anni del dopoguerra sono fondamentali per comprendere gli indirizzi dell'industria farmaceutica nel paese, come fattore nato in parallelo con la creazione di nuove sette e religioni. Da un'altra parte, sul tema del dolore possiamo trovare anche una riflessione che va dalla sofferenza al vittimismo e che mette al centro del racconto la condizione del popolo ebraico. A un certo punto del film, quando László Tóth si sente gravemente umiliato e colpito, lo vediamo rispondere con crudeltà. László inferisce anche contro tutti coloro che lavorano per lui nella costruzione dell'edificio. Sembra quasi che la loro sofferenza sia figlia di una storia e che la rabbia agisca come giustificazione per ciò che hanno sofferto. Una giustificazione che porta anche alla vendetta della moglie contraddicendo l'idea che i panni sporchi debbano lavarsi in casa.

Brady Corbet alla fine conclude con una domanda centrale: l'insistenza sul tema del

dolore può giustificare la conquista di una terra promessa ad ogni costo? La destinazione è così fondamentale tale da renderla un ideale che giustifica tutto?

Come già esplicitato, il capitalismo americano viene osservato nel dettaglio in *The Brutalist* dal comportamento della famiglia Van Duren. È una famiglia bianca e protestante, educata alla morale del successo sociale. Partendo dalla professione giuridica hanno costruito il loro impero, perpetrando se stessi e sviluppandosi poi nel campo dell'edilizia.



Harrison Van Duren vorrebbe finanziare la costruzione di un mausoleo per sua madre, ma vorrebbe che l'edificio multifunzionale sia anche un modo per venerare il suo potere. L'architetto è un artista che deve lavorare per una commissione appositamente costituita, lui è un creatore pagato per la sua conclamata fama: László Tóth si è formato al Bauhaus esplorando l'architettura brutalista del dopoguerra, ma al creatore e all'intellettuale interessa

solo il denaro per rafforzare il suo prestigio. L'artista si scontra con l'idea di essere un lavoratore salariato, che deve adattare nell'edilizia la sua creatività al denaro degli altri, e che può essere disprezzato e persino profondamente umiliato da un potere in possesso di chi ha di più. Dalla famiglia Van Duren nasce così un intero mondo che si proietta nelle torri babiloniche delle *downtowns* delle grandi città americane. Un mondo in cui l'architettura brutalista in cemento finisce per diventare una metafora perfetta del potere che passa dai magnati che hanno costruito le città babiloniche del dopoguerra ai potenti che hanno fatto della costruzione un'esaltazione del loro potere. Corbet sembra voler far risaltare qualcosa che ha origini nel romanzo *The fountain head*, scritto da una figura controversa come Ayn Rand in cui si parla dell'artista come di un demiurgo in grado di purificare con la sua opera la parte più oscura della società. Corbet non si sofferma nell'esaltazione dell'artista come personaggio visionario, ma lo vede come una persona sfruttata, pertanto per creare in America è necessario umiliarsi. L'atto della creazione dipende tutto dal potere che lo finanzia, modulando ciò che vuole nel modo che più gli conviene. Gli edifici in cemento sono anche un modo per sublimare il trauma esprimendo la loro sofferenza nell'atto della creazione. Le azioni di *The Brutalist* si svolgono tra il 1947 e il 1960, concludendosi con un incerto epilogo a Venezia alla fine degli anni '80. Il film parla molto poco di politica. Ad un certo punto del film, i cinegiornali ci raccontano della ricchezza economica che l'acciaio ha avuto nello sviluppo della città di Filadelfia, nello stesso tempo compaiono

immagini dell'accordo delle Nazioni Unite per la creazione dello Stato di Israele. D'altro lato, il film non ci dice nulla sul maccartismo o sulle paure generate durante la Guerra Fredda sul comunismo e sulla bomba atomica. *The Brutalist* non ha la pretesa di diventare cronaca delle tensioni politiche dell'epoca, ma semplicemente una favola simbolica di come le vittime si riscoprono nuovi carnefici. Si tratta di una visione pessimistica dell'America vista come purgatorio in cui i nuovi arrivati non hanno più bisogno di trovare la terra promessa, perché questa si trova in un altro luogo. Il film è un atto ambizioso, non tanto per le immagini assai semplici più di quanto promettono, ma per la loro volontà discorsiva e metaforica. Brady Corbet si muove su un terreno delicato finendo a volte per scivolare, ma risulta comunque interessante vedere come il regista metta in relazione due mondi come gli Stati Uniti e il popolo di Israele, disposti entrambi a costruire il loro paradiso senza rendersi conto che la meta che vogliono raggiungere sta marcendo per entrambi dentro.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis



Quando il gioco si fa duro i Blandini cominciano a giocare

Per affrontare la Grande Depressione del Cinema c'è bisogno di un New Deal con nuove idee, nuove persone e nuove istituzioni



Ugo Baistrocchi

Sul Corriere della Sera del 6 febbraio scorso un Pupi Avati molto preoccupato, intervistato da Tommaso Labate, dichiara che *"Il cinema italiano è ormai a un passo dal baratro"*. E ribadisce la sua affermazione così: *"Il nostro cinema oggi è fermo, immobile: due anni fa, se cercavi un macchinista, non lo trovavi neanche pagandolo a peso d'oro; oggi di macchinisti ne trovi quanti ne vuoi, non sta lavorando nessuno. Il momento è grave"*.

Non stupisce, quindi, che l'ANICA, la principale associazione di imprenditori cinematografici e audiovisivi, abbia ritenuto che fosse necessario far scendere in campo Gaetano Blandini, affidandogli sia l'incarico di segretario generale dell'ANICA stessa che quello di amministratore delegato della società ANICA Servizi, nonché, di conseguenza, la direzione del MIA, il Mercato Internazionale dell'Audiovisivo, che si svolge a Roma dal 2015 in occasione della Festa del Cinema.

La nomina di Gaetano Blandini a tali incarichi sembra giunta al momento giusto ed è particolarmente azzeccata. Blandini, infatti, ha un curriculum veramente unico. Non solo ha diretto dal 2004 al 2009 la Direzione Cinema del MiC ma, subito dopo, ha diretto la SIAE, ed è stato anche commissario straordinario di Cinecittà Holding e del Centro Sperimentale di Cinematografia. Conosce, cioè, per esperienza diretta e dall'interno tutti gli enti che si occupano di cinema e audiovisivo in Italia. Nel 2004 ha poi collaborato con Alessandro Usai alla stesura del decreto legislativo 28/2004, la cosiddetta legge Urbani sul Cinema, che regolava il settore prima della legge Franceschini (L. 220/2016). Alessandro Usai, che all'epoca era professore di economia dei media alla Bocconi, nel frattempo è diventato anche produttore con Colorado film e con la Mikado ed è oggi presidente dell'ANICA.

Insomma l'ANICA, per affrontare una crisi veramente epocale, si è dotata di una squadra qualificata e invidiabile di manager oltretutto già affiatati. Blandini, poi, aveva, e si presume abbia ancora, altre caratteristiche uniche e preziose, che chi scrive può testimoniare, conoscendolo fin da quando Blandini stesso era un giovane funzionario e un rappresentante sindacale del personale della Direzione Cinema del MiC. Queste caratteristiche lo rendono veramente speciale e sono: legge e studia in prima persona tutte le pratiche, i dossier, e persino le sceneggiature, di cui si occupa (non come certi ministri, che fanno parte di giurie letterarie e votano libri che non hanno mai letto); è realmente un appassionato di cinema;

ha dimostrato, sia come direttore del Cinema che della SIAE, di essere in grado di apprezzare, sostenere e promuovere progetti di carattere squisitamente culturale; infine, come direttore della SIAE ha dato prova di essere in grado di comprendere e saper gestire, in modo innovativo e non semplicemente burocratico, le nuove tecnologie, dalla blockchain al NFT, dalla VR all'IA.

Non si vuole qui fare un santino di Gaetano Blandini, che è tutt'altro che un santo, né sostenere che Blandini sia invincibile come il cavaliere nero della famosa barzelletta di Gigi Proietti, ma sicuramente, come al cavaliere nero, a Blandini *"nun je devi cacà er cazzo"*.

Quello che si vuole affermare è che per affrontare questa Grande Depressione c'è bisogno di un *New Deal* e bene hanno fatto gli imprenditori italiani del cinema e dell'audiovisivo, in passato spesso piuttosto conservatori e poco innovativi, a farsi guidare e rappresentare dalla squadra Usai-Blandini che può avere la visione ampia, chiara e senza pregiudizi, necessaria per affrontare sia la tempesta che la bonaccia e portare comunque una flotta disorganizzata e sfiduciata in un porto tranquillo e sicuro.

Si auspica, peraltro, che la scelta dell'ANICA sia d'esempio per il governo italiano, che rinnovi anch'esso la sua squadra responsabile dei settori. Infatti, visti i risultati, nessuno capisce che senso abbia il mantenere la delega per un'industria culturale così importante e così complessa con qualcuno che fin dall'inizio non sembrava adatto. Qualcuno che quasi si vantava di non leggere un libro da tre anni o che dichiarava, giulivamente, di essere contento dell'incarico, perché gli avrebbe permesso di entrare in una sala cinematografica in cui non metteva piede da un numero imprecisato di anni. Si spera, insomma, che la scelta degli imprenditori possa condizionare positivamente anche l'intervento pubblico la cui visione è apparsa, finora, miope, sfocata, incerta e perennemente in ritardo.

Pupi Avati, nella citata intervista, loda, poi, in modo inconsapevolmente contraddittorio, il direttore del Cinema e dell'Audiovisivo Nicola Borrelli, che è sicuramente un ottimo burocrate ma che, dopo 16 anni (ha preso il posto di Blandini nel 2009), forse è un po' arrugginito e demotivato. La Grande Depressione non si affronta dando la responsabilità politica di cinema e audiovisivo a un semplice fiduciario di un partito, senza idee e senza progetti, che tra l'altro ripete ossessivamente che tutto va bene, né con un mero esecutore ormai anchilosato. Il *New Deal* richiede idee e scelte coraggiose.

Secondo Pupi Avati per salvare il cinema italiano dalla Grande Depressione, che è già in atto, bisogna istituire un apposito Ministero



Gaetano Blandini nuovo Segretario Generale ANICA e AD di Anica Servizi



ad hoc per il cinema. Bisogna *"iniziare a guardare a quello che fanno per esempio in Francia, dove il Centre nationale du cinéma et de l'image animée sostiene l'economia cinematografica, audiovisiva e multimediale, promuove prodotti, tutela il patrimonio"*. Avati ha perfettamente ragione nel chiedere di prendere esempio dalla Francia (in realtà la proposta di Avati è ormai da anni un tormentone collettivo) ma sbaglia (ed è scusabile purché non è un tecnico dell'amministrazione) proponendo l'istituzione di un ennesimo Ministero per il Cinema (dimenticandosi che nel 1993, a furor di popolo, venne soppresso con un referendum popolare il Ministero dello Spettacolo). Quello di cui ha bisogno l'Italia è un ente, come il CNC francese, come quello che hanno "tutti" gli Stati dell'UE, che riunisca in un'unica Autorità indipendente tutte le competenze pubbliche in materia di cinema e audiovisivo (dalla Direzione Cinema e audiovisivo a Cinecittà ma non solo) e che sia dotata di proprie risorse finanziarie, garantite dalla legge, come l'attuale F.I.C.A. (Fondo Investimenti per il Cinema e l'Audiovisivo, che ha sostituito il FUS-Cinema), alimentato annualmente da una percentuale delle imposte versate dalle imprese cinematografiche e audiovisive, secondo quanto già previsto dalla legge Franceschini.

In conclusione si apprezza il ritorno di Blandini ad occuparsi di Cinema perché si ritiene che sia l'inizio di una catena virtuosa di cause ed effetti che faranno uscire il cinema italiano dalla palude in cui sta affondando od è comunque impantanato. Se, invece, Usai e Blandini si limiteranno a stare in equilibrio, evitando semplicemente di non cadere nel baratro, o a galleggiare sull'esistente, aspettando il buon vento dal cielo, saremo i primi a segnalarne l'ignavia.

Ugo Baistrocchi

Papas e qualche cardinale – 2° parte

(La 1° parte è stata pubblicata sul n. 135 Febbraio 2025)



Natalino Piras

Stat rosa pristina. Come in un immaginato insieme, immagini parallele, scorrono i titoli di coda dei due film con i quali abbiamo chiuso la prima parte di questo testo: *Il nome della rosa*, quello (1986) di

Jean-Jacques Annaud e la *miserie tv* (2019) di Giacomo Battiato, entrambi dal romanzo (1980) di Umberto Eco. Eravamo intorno 1327. Da quel XIV secolo, come in flashback, torniamo al tempo di Celestino V (1209/1215 circa-1296) che con questo nome fu Papa. Per poter scriverne qui su Diari, motivando il tema, dal XIII secolo facciamo un salto in avanti di quasi mille anni.

Eravamo giovani allora, poeti maudits, maledetti. Era una notte di Natale, una delle nostre notti classiche di erranza, al freddo e al gelo però ebbri. Vagavamo sopra le lastre del corso illuminato dalla pioggia e da una coltre fitta di lattiginosa nebbia. Era una notte sacra ma noi ci portavamo dentro rabbia e disperazione. Parteggiavamo per i remitanos che sono gli ultimi, i dannati della terra, gli straccioni nel mondo. Ce n'erano anche a Spirito. Remitanu deriva da eremitanu, mendicanti che facevano la guardia ai santuari campestri, parola a sua volta derivante da eremita. Come lo fu Pietro da Morrone destinato a diventare Celestino V. Chi sa se i remitanos di Spirito pensavano a noi quella notte. La gente che attraversava la nebbia erano ombre, un fruscio di facce e corpi ubriachi che si materializzavano davanti ai portali sbarrati, agli angoli che immettevano in vicoli ancor più scuri. I rumori arrivano come ultrasuoni alle nostre orecchie. Ma ecco che altra gente ci viene incontro, altre solitudini, altre ebbrezze, la compagnia del Caribù l'aveva battezzata uno di loro, il più alto in statura, andare impettito e spalle a gancio.

Poi Pasquale B. la cui sempiterna risposta alla domanda del perché a cinquant'anni suonati non trovasse donna era sempre: «Chi sa. Forse da qualche parte c'è una donna pure per me, ma vai tu e dacci sopra». E altre ombre che adesso sono cenere. E poi S.M. un maestro di scuola. Insegnava alle elementari ma pure coltivava l'orto. Aveva grande ammirazione per noi poeti remitanos e lo ribadiva quella notte, a voce impastata e ciuffo bagnato incollato sulla fronte. Gesticolava, fumava, voce rauca. Fu allora che dall'altra parte dello stradone passò un nuovo gruppo, una compagnia di muratori di paese e di emigrazione verso la costa quando la crisi edilizia si faceva più forte. Il ritorno per Natale e per Pasqua era però sempre garantito. Quella notte, tra i muratori che noi chiamavamo massones, si distinguevano la pelata lucente e gli occhi gatteschi di Kirku Papa, vicino di casa e d'orto di S.M. Dovevano esserci stati degli attriti tra Kirku e il maestro, questioni di confine che aveva scatenato circoscritta guerra civile. Quella notte di Natale non era ancora arrivata l'ora della pace. Quando Kirku ci passò davanti, S.M. lo indicò e disse con voce impastata però di dantesco suono: «Eccolo lì, il papa, Morrone Pietro remitanu, Celestino quinto, su papa, colui che fece per viltà de il gran rifiuto!».

Così nel *Glossario della Civiltà dell'Occidente medievale* (1964, Einaudi 1981) di Jacques Le Goff: «Pietro da Morrone, eremita calabrese, fondò verso il 1260 l'ordine dei celestini. Essendo vacante la sede apostolica da più di due anni, egli fu eletto papa nel 1294. Vicino agli spirituali, suscitò un grande entusiasmo popolare e fece nascere la speranza di una rivoluzione nella Chiesa e di un ritorno alla povertà evangelica. Costretto ad abdicare dopo sei mesi [*Poscia ch'io v'ebbi alcun riconosciuto/ vidi e conobbi l'ombra di colui/ che fece per viltade il gran rifiuto*: Dante, *Inferno*, III, 58-60, tra i pusillanimi] fu rinchiuso e morì nel 1296 in oscure circostanze

che destarono sospetti sul suo successore, Bonifacio VIII. Sotto la pressione di Filippo il Bello, Clemente V lo canonizzò nel 1313».

Quanto fin qui raccontato continua a essere importante materiale nella fabbrica del cinema.

Tornando a Celestino V è lui il protagonista di *Avventura di un povero cristiano* (1968) romanzo in forma teatrale di Ignazio Silone.

Celestino V, santo nel calendario della Chiesa Cattolica (19 maggio) nacque Pietro Angeleri, a Isernia. Divenne benedettino e poi fra' Pietro da Morrone, dal nome della grotta in Molise dove faceva l'eremita. L'umile figlio di contadini prese nome Celestino V dopo la morte di Niccolò IV, nel 1292. I cardinali riuniti per eleggere il nuovo papa erano divisi da feroci lotte intestine, guerre civili dentro la Chiesa. Ben 27 mesi durò il conclave, 2 anni e quasi altri cento giorni. Pietro era un eremita, senza esperienze di governo ed estraneo alle problematiche della Santa Sede, ai suoi intrighi, alle sue alleanze. Il pontificato di fra' Pietro durerà poco più di 3 mesi. Poi la rinuncia, il ritorno alla sua grotta di eremita. Morì il 19 maggio del 1296. Dante non gli perdonò il rifiuto anche perché questo favorì l'ascesa al papato del terribile cardinale Caetani, Bonifacio VIII, quello che, dice Dario Fo in *Mistero buffo* (1969) faceva appendere dissidenti e frati eretici ai portoni delle chiese, inchiodati per la lingua.

Bonifacio VIII (1230-1303), 193° papa, fu uomo di trame oscure tutte legate al potere. Perseguitò gli eretici. Vendette la Sardegna ai genovesi e ai pisani. Provocò scisma nella Chiesa e trasferì il papato ad Avignone. Filippo il Bello fece bruciare a centinaia streghe, eretici e templari.

Dopo Celestino V, diversi secoli dopo, ci sono Leone XII (1760-1829) XII e Pio IX (1792-1878). Se ne parla in tre film di Luigi Magni e in uno di Marco Bellocchio. I film di Luigi Magni iniziano con *Nell'anno del Signore* (1970), regnante appunto, nel soglio pontificio, Leone XII, il reazionario cardinale Annibale Francesco Clemente Melchiorre Girolamo Nicola della Genga, reazionario e sanguinario. Nel film non si vede mai ma è degnamente rappresentato dal feroce e spietato, anche nell'ironia, cardinale Rivarola, reso in maniera perfetta da Ugo Tognazzi. Ci sono l'ebrea Giuditta (Claudia Cardinale) di cui è innamorato il ciabattino Cornacchia-Pasquino (Nino Manfredi), il poliziotto colonnello Nardoni (Enrico Maria Salerno) che così come Javert insegue Valjean nei *Miserabili* (1862) di Victor Hugo braccia i carbonari Leonida Montanari e Angelo Targhini (Robert Hossein e Renaud Verley) infine presi e condannati a morte. E lui, il grottesco frate Cirillo, il fratacchione in saio e libro, inimitabile Alberto Sordi, che vuole salvare a tutti i costi l'anima dei due prima che vengano ghigliottinati.

Neppure Pio IX si vede nel film *In nome del papa Re* (1977), il secondo di Luigi Magni. Qui Nino

segue a pag. successiva



"Il nome della rosa" (1986) di Jean-Jacques Annaud

segue da pag. precedente

Manfredi nella parte di monsignor Colombo, giudice della Sacra Consulta cerca di salvare dalla morte il giovane rivoluzionario Cesare Costa (Danilo Mattei), suo figlio, avuto da una fugace relazione con la contessa Flaminia (Carmen Scarpitta). Siamo nel 1867, a tre anni da Porta Pia. Una bomba nelle fogne sotto una caserma francese ammazza 25 zuavi. Dell'attentato vengono accusati appunto Cesare Costa e i suoi amici Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti (Luigi Basagaluppi e Rosalino Cellamare, Ron). Nel finale Monsignor Colombo negherà l'ostia della Comunione al generale della Compagnia di Gesù, Salvo Randone.

In nome del popolo sovrano (1990), ancora di Luigi Magni, è ambientato all'epoca della Repubblica Romana, 1848-'49, e della sua repressione da parte di Pio IX (Gianni Bonagura). Ci sono come interpreti del sentimento popolare e pure nobiliare, quest'ultimo sempre di compromesso e accomodamento, Nino Manfredi e Alberto Sordi. Chi meglio di loro. E i personaggi di Ugo Bassi e Cicerucchio: uno prete barnabita, l'altro un carrettiere. Finiranno entrambi fucilati per mano austriaca, quella servente la politica reazionaria, doppiogiochista, nella logica della convenienza, di Pio IX: purché il potere temporale della Chiesa, i suoi intrighi le sue infamie, avesse il sopravvento. Il carrettiere, il prete e qualche altro nobile d'animo erano accomunati dallo stesso intento di un'Italia, più repubblicana che monarchica, al servizio non di re e principi, tantomeno di un papa tiranno e sanguinario. L'utopia dal sentimento popolare, cosa proveniente del basso, era la vita quotidiana e l'andamento della Storia improntati su un senso di giustizia, di tolleranza, di meno iniqua ripartizione di beni, di libertà di pensiero e di parola. Appunto una grande utopia, quasi due secoli fa. Irrealizzabile. Continua a esserlo ancora, a Roma più volte liberata, dalla politica del compromesso, da austriaci e nazisti, cent'anni dopo i papa re. All'opposto di Pio IX oggi c'è Francesco. Arduo il suo cammino, in questa disunita Italia.

Rapito (2023) di Marco Bellocchio, da un romanzo di Daniele Scalise, lo scrittore Edoardo



"Nell'anno del Signore" (1970) di Luigi Magni



"In nome del popolo sovrano" (1990) di Luigi Magni

Albinati tra gli sceneggiatori, inizia negli anni Cinquanta dell'Ottocento, a Bologna, allora facente parte dello Stato pontificio, Pio IX (Angelo Pierobon) papa re.

Il bambino ebreo Edgardo Mortara (Enea Sala), sette anni, viene portato via a forza dalla gendarmeria vaticana, portato via dalla sua famiglia, padre madre e otto figli, e condotto a Roma per essere rieducato nel collegio Domus Catecumenorum retto da gesuiti. L'inquisizione presieduta da un terribile frate Felletti è venuta a sapere che Edgardo è stato battezzato clandestinamente, quando aveva sei mesi, da una ragazza a servizio nella casa dei Mortara. La donna credeva che stesse morendo e voleva evitargli il limbo. Il battesimo verrà poi ratificato in collegio davanti allo stesso

Pio IX, papa a dimensione di ottusa, reazionaria, fanatica ferocia. La legge del papa-re impone che un cristiano non possa ricevere, non possa essere contaminato rea dai «perfidii giudei», una «razza» per i quali i buoni cristiani pregavano, perché si convertissero.

Il film racconta della guerra che il padre e la madre di Edgardo, aiutati dalle comunità ebraiche di Bologna e soprattutto di Roma fanno alla Chiesa per riavere il figlio. E di come Edgardo (Leonardo Maltese) venga «lavorato», tra ribellioni e umilianti richieste di perdono: le autorità ebraiche sono costrette a strisciare davanti al papa e baciargli i piedi. È la Chiesa cattolica, la stessa struttura ecclesiastica che renderà infine convinto Edgardo. Diventerà prete. Don Edgardo morirà nel 1940.

Fu una guerra privata quella tra i Mortara e la Chiesa di Pio IX che diventò uno scandalo internazionale dove a vincere, questo il film non lo dice ma lo si deduce, fu l'antisemitismo come sindrome di massa che portò allo sterminio degli ebrei in Europa, opera nefanda di Mussolini e Hitler. Il film di Bellocchio fa vedere gli ebrei, la loro diversità, posturale, comportamentale, anche fisica, i loro rituali, la loro ricchezza, con gli occhi di chi li ghettizza. Nonostante gli ebrei siano perfettamente inseriti nella comunità. Di forte e dolorosa capacità di recita, di tensione, il rifiuto che Edgardo oppone di tornare a casa al fratello, bersagliere della presa di Porta Pia, 20 settembre 1870, che glielo chiede. Edgardo prete tenterà di battezzare la madre morente, grande attrice Barbara Ronchi, che per il suo ritorno a casa ha patito un'intera vita, si è battuta, mai ha voluto sentirsi vinta nonostante tutte le umiliazioni e condanne: «Sono nata ebrea e muoio ebrea».

Il film di Bellocchio è paradigmatico di quanto per la salvazione degli ebrei dall'Olocausto durante la seconda guerra mondiale (1939-1945) fece e non fece Pio XII, altra fonte di molte storie e inchieste cinematografiche. Ne scriviamo spesso su *Diari di Cineclub*. Così come scandiscono i nostri contesti e tempi di narrazione gli altri papi che succedettero a Eugenio Pacelli: Giovanni XXIII, Paolo VI,

segue a pag. successiva



"In nome del Papa Re" (1977) di Luigi Magni

segue da pag. precedente

Giovanni Paolo I, Giovanni Paolo II, Benedetto XVI e adesso Francesco.

Vale molto, anche cinematograficamente, una sceneggiatura perfetta, la sua terza enciclica *Fratelli tutti*. Sulla fraternità e l'amicizia sociale resa pubblica il 4 ottobre 2020, festa di San Francesco d'Assisi.

L'enciclica è suddivisa in otto capitoli, in tutto 286 paragrafi che raccolgono altre lettere, conferenze, videomessaggi, abstract, saggi, persino romanzi, interventi all'*Angelus* domenicale e quanto tesse la pastorale, e la prassi, del settennato, dal 13 marzo 2013, di Francesco. Un'enciclica che desta stupore per la capacità che ciascuno ha di riconoscersi nelle parole del papa, in una scrittura che ricomponne all'ascolto del cuore semplice quanto in realtà è complesso, in questo mondo dominato dal potere dell'apparenza che rafforza quello reale degli oligarchi, i ricchi del Capitale, e dei signori della guerra. In un mondo contagiato dal Covid-19, la peste contemporanea, dove a farne le spese sono i più poveri, gli emarginati, gli ultimi degli ultimi, i migranti, lo straniero che scappa da altri luoghi di guerra e di fame, di odio religioso. Francesco, da subito, sta con gli ultimi e questa enciclica rafforza il suo progetto che è quello di costruire speranza – «la speranza è audace» sostiene Bergoglio – soprattutto insieme a loro. E con pari forza insieme a loro combattere l'ingiustizia, la fame, la guerra, quanto, nazioni e nazionalismi, fascismi, hanno come progetto politico: chiudere i porti, respingere le masse migratorie, imporre il proprio egoismo come visione del mondo.

Questa enciclica ha la coerenza stilistica che l'intervento nel globale richiede. Ci sono dentro duemila anni di storia della Chiesa, dalle origini a Ireneo, a Agostino, a Tommaso d'Aquino della cui teologia che scende dall'intangibilità di Dio all'ascolto umano, Francesco dà significativa interpretazione: «Dall'intimo di ogni cuore, l'amore crea legami e allarga l'esistenza quando fa uscire la persona da sé stessa verso l'altro». Altrimenti non si è. Si resta portatori di individualismo, dentro la circuitazione, leggi FB, che altro non sente che il proprio narcisismo. Che tende sempre a escludere l'altro, il diverso da sé, dal proprio segno identitario. È nel circuito chiuso, l'oligarchia dei ricchi e le tante nazioni virtuali della Rete, che si alimenta e si rigenera ogni forma di violenza: di questo soprattutto, della violenza di ciechi e dei sordi, degli auto-parlanti, il potere ha bisogno per governare e sottomettere. Essere fratelli è tutta un'altra cosa, avverte Francesco. Richiede sapere guardare dentro se stessi e tirare fuori quanto può e deve essere donato all'altro, in spirito di condivisione. Viene in mente Antonio Pigliaru che nella sua organizzazione culturale, per uscire da tante ataviche e moderne chiusure, aveva come linea guida un distico di Antonio Machado: *La monedita del alma/se pierde si no se da*. *Fratelli tutti* è di forte capacità omiletica, nessun tema della contemporaneità escluso: la costruzione della pace e la pena di morte, il sistema



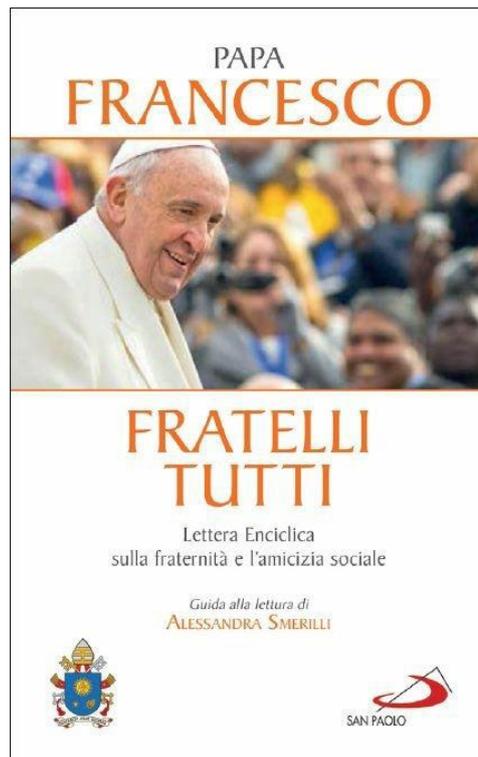
"Rapito" (2023) di Marco Bellocchio

delle banche e il recupero della frugalità, la vera paupertas, quale la si intendeva al tempo di Roma repubblicana, la velocità come autofagia e il dovere, nell'abbandono e nel paesaggio guasto, inquinato dal nucleare e dall'avanzare del deserto, di recuperare il senso del tempo: da vivere nella sua pienezza e non nello

scarto. Tutto è detto in presenza, non da padre a figlio, non da maestro a discepolo, ma con grande spirito di fratellanza. Contro l'aggressività e in favore della gentilezza. Contro la xenofobia e in favore dello scambio. L'enciclica dice del valore del perdono che contrasta l'intolleranza e allontana il conflitto, nel proprio villaggio che sta dentro la foresta Amazzonica oppure, come termine di paragone, in *Sa Libra*, nel romanzo dei segni di Michelangelo Pira. Affine, come forza narrativa, al viaggio che da Cacodelphia, «parodia dell'Inferno dantesco», porta a Filadelfia, nel romanzo *Adàn Buenosayres* dell'argentino Leopoldo Marechal. «Perdonare» dice Francesco quasi in chiusura di enciclica, «non vuol dire permettere che continuino a calpestare la dignità propria e altrui». Il perdono è un'altra delle chiavi di riuscita del progetto che tiene *Fratelli tutti*.

Per comprendere questo mistero del perdono che viene dal profondo di un cuore semplice, Francesco, dedica un intero capitolo, il secondo, alla parabola del Buon Samaritano dove a generare quanto rimane come un atto di carità, di fratellanza in molte culture e in ogni tempo, sono i briganti appostati nella strada che da Gerusalemme scende a Gerico. Il samaritano dagli ebrei considerato scarto che si dà cura dell'agredito, dello straniero, senza pretendere nulla in cambio, appartiene al tempo dei giusti molto più di mercanti e fari-se, gente incapace di perdono, che stanno nella stessa Chiesa.

Natalino Piras



Giurato numero 2



Roberto Lasagna

Dopo *Cry Macho - Ritorno a casa* (Cry Macho, 2021), un film che non aveva convinto a pieno la critica rivelandosi un insuccesso al box office, con il nuovo lungometraggio *Giurato numero 2* (*Juror # 2*,

2024), Clint Eastwood, boicottato dalla Warner e scandalosamente ignorato dall'Academy, torna dietro la macchina da presa per raccontare, con l'impatto della sua regia tesa e limpida, il difficile rapporto tra la giustizia e la verità. E nonostante l'ostracismo, il suo film riceve recensioni molto positive, trattandosi di un esito espressivo di grande affilatezza dove il tema della colpa e quello dell'innocenza si ritrovano nella forma di un legal thriller straordinariamente ricco di spunti e calibrato nei suoi millimetrici tempi cinematografici.

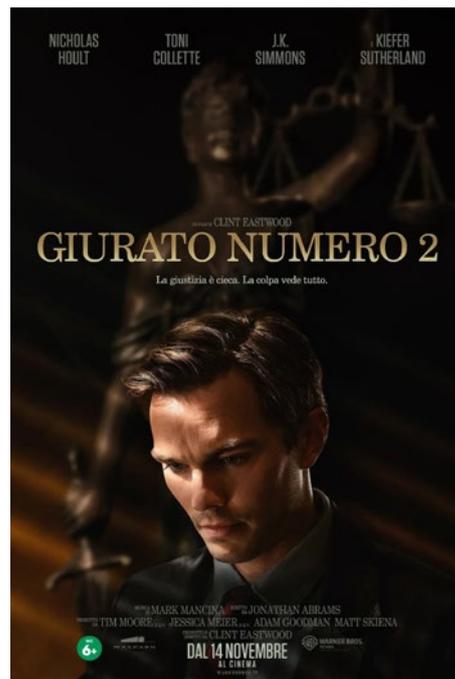
Eastwood ritrova la forma migliore ed elabora l'intreccio grazie a una sceneggiatura impeccabile che porta lo spettatore a fare i conti con quel legame di colpevolezza che affonda nelle parti oscure o rimosse. Come in una tragedia, i toni diventano universali, e la colpa in quanto responsabilità dell'individuo chiamato a portare il suo contributo alla convivenza civile si confronta con quella statua della dea Themis, con bilancia e spada, più volte inquadrata nel film, simbolo persistente di una dimensione che coinvolge molti aspetti. Su di essi semina indizi il quarantaduesimo film diretto da Clint Eastwood a cui preme suggerire come la giustizia sia condizionata da posizioni sociali, credenze, aspettative, atteggiamenti, con cui bisogna fare i conti prima di scagliare sentenze.

Il protagonista è Justin Kemp (Nicholas Hoult), chiamato a fare il suo dovere di giurato in un processo che vede indagato James Sythe

(Gabriel Basso), accusato di aver assassinato la sua compagna alla fine di una litigata in un locale. È trascorso un anno da quei fatti e Justin, con un passato da alcolista, ricorda che quella sera nel locale c'era anche lui; si trovava solo e afflitto perché quel giorno la moglie aveva perso i due gemelli di cui era in attesa, e, di ritorno verso casa con la pioggia scrosciante, distratto dal telefono cellulare e dai tormenti, aveva investito qualcosa, mentre la segnaletica stradale gli aveva fatto pensare di aver colpito un cervo, anche perché non aveva trovato nulla scendendo dall'auto.

Oggi Sythe, un ex spacciatore di droga, è facilmente additabile come l'assassino della fidanzata. Quella sera venne visto e ripreso mentre litigava con lei che, dopo aver lasciato il locale, sarebbe stata ritrovata morta e buttata giù da un ponte. Ascoltando la prima ricostruzione dei fatti che vedono accusato Sythe, Justin rammenta che quella sera anche lui si trovava di passaggio su quel ponte e che forse l'impatto che coinvolse la sua auto non era stato con un cervo di passaggio come egli aveva creduto. Justin, nel suo compito di cittadino chiamato a dare il suo contributo a una comunità che gli ha permesso il reinserimento dopo il suo passato non proprio limpido, si ritrova precipitato in un intreccio morale su cui aleggia una domanda in linea con la natura indomita del film: cosa fare?

Nonostante quella sera Justin non avesse bevuto un goccio, il cinico avvocato con cui si confida (Larry Lask interpretato da Kiefer Sutherland) gli prospetta trent'anni di carcere se non verrà trovato presto un colpevole. E Justin, che vuole salvarsi, si trova travolto nel mare ondoso della doppietta, preme per salvare un innocente, che tuttavia non lo è del tutto, non è uno stinco di santo, è molto odiato da chi nella sua commissione di giurati ha avuto a che fare con la sua categoria e che quella



sera avrebbe potuto salvare la vita alla sua ragazza se non l'avesse lasciata sola.

Justin è, come il personaggio di una tragedia greca, portatore di una colpa di cui è però incolpevole, e di cui non sapeva nulla. La scoperta della sua responsabilità nell'accaduto è un impatto che lo pone in una condizione intricata. Perseguitato da un'angoscia che lo accompagnerà durante tutto il processo, cercherà di salvare se stesso, la sua famiglia (è in procinto di diventare padre e la sua compagna ha bisogno della sua presenza) ma vuole anche salvare un innocente. Tenta così di non chiudere il giudizio di colpevolezza su cui preme la comunità e cerca di far ragionare gli altri giurati della commissione sulla possibilità dell'innocenza di Sythe.

Un assalto di inquietudini che il film di Eastwood conduce con una regia meticolosa e inesorabile, tanto più impressionante trattandosi dell'esito di un cineasta che conclude le riprese a 93 anni compiuti, in cui il dilemma morale di Justin si disegna in un racconto dai tempi essenziali. Nell'alternarsi delle voci dell'accusa e della difesa, emerge un altro punto di vista attraverso i flashback del protagonista, una verità che soltanto il personaggio e lo spettatore conoscono. Una chiarezza di sguardo di grande intensità che Eastwood ci consegna attraverso un film talmente accurato e coinvolgente da rammentare i classici del cinema giudiziario.

Ma *Giurato numero 2* è anche in grado di offrire uno spaccato della comunità e di portare, oltre la tesi esplicita che non sempre la giustizia è verità, il tema più raffinato che giustizia e verità hanno bisogno di incontrarsi sul terreno della comprensione ragionata delle circostanze. Eastwood ci ricorda quindi che le istituzioni sono insufficienti e arrivano solo dove arrivano mentre gli innumerevoli casi e le condizioni

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente
particolari che coinvolgono le vite delle persone portano all'evidenza che gli individui sono costretti a seguire strade non precisamente allineate per compiere l'azione giusta.

Una posizione che Eastwood non scolpisce su tavole di granito ma che porge in un disegno aperto, dialettico, che ci riporta a molte scelte anche dolorose dei suoi personaggi, per i quali il fare è un aspetto irrinunciabile e intrecciato con una colpa che assume una connotazione dal sapore antico. Una colpa che il personaggio si porta dentro e che gli amari protagonisti del cinema del regista americano conoscono, da quella lancinante che accompagna la scelta dell'allenatore di *Million dollar baby*, spinto a sottrarre al calvario dell'assistenza vegetativa la giovane donna che ama come una figlia, a quella che vede il reduce Walt Kowalski di *Gran Torino* affidare all'estremo gesto sacrificale la possibilità del suo riscatto a favore dei giovani concittadini asiatici.

Clint Eastwood dice la sua parola più potente nel cinema che si interroga sulla giustizia instillandovi la sua visione intensa, che si sorregge sulla consapevolezza di dover confrontarsi con chi è abituato a seguire regole canoniche dalle quali il cineasta dimostra di non lasciarsi intimidire (la giurata numero 13 ricorda due regole immancabili del genere "true crime": "La prima è che il sospettato principale è sempre il marito; la seconda regola è che spesso il sospettato principale non è il colpevole"). E la palpitante immersione nella percezione di Justin, un protagonista che non vuole essere scoperto e che cerca di salvare un uomo innocente (almeno del delitto di cui è direttamente accusato) senza però finire condannato lui stesso, trasmette attimi di pura tensione, come nei momenti in cui altri giurati gli porgono

delle domande, o a seguito delle indagini parallele di Harold (J. K. Simmons), un poliziotto in pensione convinto che ci possa essere un altro colpevole in libertà al posto del principale indiziato, il quale si procura l'elenco delle automobili simili a quelle di Sythe provocando l'angoscia di Justin la cui vettura figura nell'inventario. Con un'abile mossa, Justin riesce a far cacciare Harold dalla giuria, ma il poliziotto, sanzionato dal giudice Faith, ammette di aver fatto appello al suo antico giuramento, indagando per conto suo e contravvenendo quindi alle regole giudiziarie.

Un monito, quello del poliziotto che segue la sua strada, con cui i conoscitori del cinema di Eastwood ritrovano il versante di una giustizia da sempre dibattuta dai suoi personaggi, che gravitano attorno al sistema trovandosi spesso a vivere l'esclusione o addirittura punizioni per il loro operato radicale.

D'altronde, la questione della giustizia è posta in apertura dal film, quando il giudice, durante il processo, dichiara: "Questo sistema per quanto imperfetto è la nostra migliore possibilità di trovare una giustizia". Un tema che rimbalza nel "giardino del bene e del male" del cinema di Eastwood, ed è l'ossessione del giudice Faith Killebrew (Toni Collette), pubblica accusa al processo solita mostrare il lato intransigente della giustizia, prossima a candidarsi a procuratore distrettuale, che potrebbe trarre vantaggio dalla condanna dell'accusato. Faith ha bisogno di una condanna esemplare per le sue mire elettorali e con lei si muove un'opinione pubblica sensibile alle violenze domestiche.

Nonostante le attese e i tentennamenti della giuria, quella condanna infine arriverà in *Giurato numero 2*, e al termine del processo, quando i fatti si ripresenteranno alla mente di Faith



sotto una nuova luce, la donna comprenderà ciò che sino a quel momento non aveva inteso. Convintasi, per scrupolo di verità, a verificare l'elenco degli intestatari di auto recuperato dal giurato poliziotto cacciato da lei medesima, non era arrivata a identificare Justin, ma a un certo punto avrà un'illuminazione e si presenterà al campanello di casa del protagonista in un finale in cui il campo e il controcampo seguiti dallo schermo nero sigilleranno in un indissolubile legame il rapporto tra la verità e la giustizia. Un finale fulminante, sulla porta di casa di Justin, dove il buon padre di famiglia dovrà vedersela con l'imperativo di una giustizia che chiede di essere riconosciuta.

La tensione e il sapore di classicità sono aspetti di *Giurato numero 2* che hanno ridestato in alcuni il ricordo di un film come *La parola ai giurati* (*12 Angry Men*, 1957) di Sidney Lumet; aspetti che in Eastwood si coniugano con l'esplorazione del comportamento umano attraverso un'esperienza dove i personaggi si specchiano con la propria coscienza lasciando esplodere preconcetti, presunte certezze, e dove all'individuo è restituita la sua centralità nevralgica in un contesto in cui, purtroppo, trovare un colpevole è una necessità sociale prima ancora che un atto di vera giustizia.

Roberto Lasagna



Il Conte di Montecristo

Torna in tv il "romanzo popolare" di Dumas



Stefano Beccastrini

Prologo

Amo la leggenda di Edmond Dantes (non so come altrimenti chiamarla: non è mitologia, non è storia, è invenzione letteraria per me diventata, ai tempi della mia infanzia, racconto orale grazie alle doti affabulatorie di mio padre Trovatore Beccastrini, il quale adorava Dumas *Il conte di Montecristo* e *I tre moschettieri* in particolare.

E' merito suo se sono sempre stato affascinato - finalmente anche leggendo integralmente - dalle avventure di quel giovane e ingenuo marinaio marsigliese che fu vilipeso, imbrogliato, ingiustamente incarcerato per gli imbrogli d'alcuni falsi e crudeli amici ma poi diventato il ricchissimo Conte di Montecristo. In tali vesti, si trasformò non soltanto nel vendicatore di ignobili soprusi personali ma anche nel giustiziere chiamato a far rispettare i vinti, i deboli, gli sfruttati del mondo di fronte alle prepotenze, le bugie, le malefatte dei malvagi.

Alessandro Dumas e il Conte di Montecristo

Alexandre Dumas nacque a Villers-Cotterêts, nell'Alta Francia, nel 1802. La madre era francese e il padre creolo, ossia un meticcio afro-caribico che diventò un generale napoleonico detto per il suo valore "il diavolo nero". Egli morì povero perché caduto in disgrazia, lui convinto repubblicano, dopo la svolta imperial-monarchica del Bonaparte. Gli studi del giovane Dumas non poterono essere molto approfonditi data la familiare penuria di denaro, ma presto Alexandre mostrò uno spiccato interesse per la letteratura. Influenzato dal Romanticismo, Alexandre scrisse - ottenendo un gran successo presso i lettori e gli spettatori, un'enorme quantità di opere teatrali e di romanzi storico-popolari (fu aiutato, nell'impresa, da numerosi *ghostwriters*, il più noto dei quali fu tale Auguste Maquet: Dumas, ammiratore dell'arte italiana, li considerava alla stregua degli allievi delle botteghe pittoriche rinascimentali). Fu



Alexandre Dumas padre nel 1855

appassionato traendo anche da ciò libri su libri, di viaggi (in giro per tutta l'Europa), di cucina (scrisse un corposo dizionario di gastronomia), dell'Italia e dell'arte italiana (scrisse una guida della Galleria degli Uffizi), della causa risorgimentale e di Giuseppe Garibaldi (scrisse un libro sull'impresa dei Mille). Le sue opere narrative più note - pubblicate a puntate sui giornali a partire dal 1844 - furono *I tre moschettieri* e *Il conte di Montecristo*. Dopo un'esistenza freneticamente vissuta - durante la quale mise al mondo due figli pur essi scrittori - morì nel 1870, alla vigilia della sconfitta francese nella guerra contro i prussiani e della rivoluzionaria Comune di Parigi. I suoi resti sono stati trasferiti al Pantheon nel 2002.

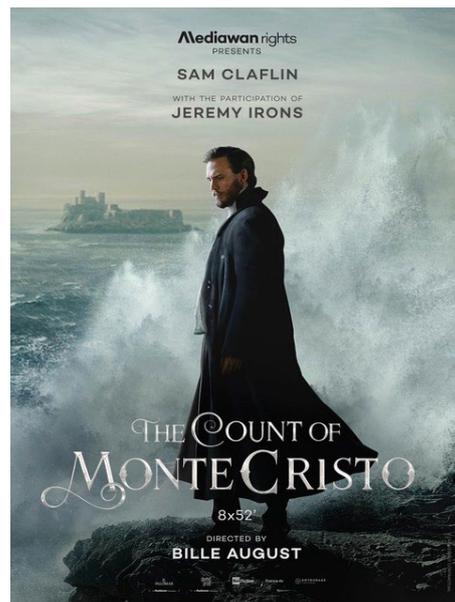
L'idea del personaggio di Edmond Dantes venne a Dumas dalla lettura dei massicci *Memoires tirés des archives de la Police de Paris*, pubblicati nel 1838 dal giurista e archivist Jacques Peuchet (il casellario giudiziario da cui egli attinse andarono bruciati durante la Comune). Dumas fu colpito, leggendoli, dalla vicenda di un ciabattino di Nîmes, tal Pierre Picaut il quale, vittima della crudele congiura di alcuni ipocriti concittadini, seppe poi vendicarsi grazie al ritrovamento di un tesoro (studiosi dumasiani, peraltro, sostengono che la figura di Edmond Dantes sia stata creata dallo scrittore anche ispirandosi alle disavventure familiari ossia l'ingiusta caduta in disgrazia di cui soffrì suo padre). L'isola di Montecristo, invece, venne in mente a Dumas grazie al ricordo commosso d'una gita in battello nell'arcipelago toscano avvenuta nel 1842, durante il suo soggiorno a Firenze in qualità di precettore di Joseph Bonaparte, l'adolescente figlio di Jerome, il fratello più giovane di Napoleone (lo scopo principale della gita era mostrare a Joseph l'isola d'Elba, ove il suo famoso zio era stato confinato dagli inglesi).

Versioni cinematografiche (e televisive)

Dall'agosto del 1844, data in cui cominciò a comparire a puntate sul *Journal des Debats*, al gennaio del 2025, data in cui è cominciata ad andare in onda su RAI Uno la più recente fiction televisiva (quella con regia di Bille August,

... molta sedicente 'superumanità' nicciana ha solo come origine e modello dottrinale non Zarathustra ma *Il conte di Montecristo*
Antonio Gramsci

Uno dei romanzi più appassionati che siano mai stati scritti e d'altra parte uno dei romanzi più mal scritti di tutti i tempi e le letterature
Umberto Eco



interprete Sam Claflin), il "romanzo popolare" di Alexandre Dumas ha conosciuto nel mondo decine e decine di traduzioni letterarie ma anche di versioni in codici espressivi extraletterari (teatro, cinema, radio, televisione, fumetti e così via). In questo articolo per *Diari di Cineclub* mi limiterò a ricordare le più significative versioni cinematografiche e televisive.

Il primo adattamento cinematografico del Conte di Montecristo risale al 1922 e fu un film muto americano diretto da Emmett J. Flynn (prolifico e versatile cineasta hollywoodiano morto troppo precocemente) con l'interpretazione del famoso John Gilbert, una delle "stelle" del periodo del cinema muto, partner abituale (e segue a pag. successiva



"Monte Cristo" (1922 di Emmett J. Flynn)

segue da pag. precedente forse anche amante) della divina Greta Garbo. Del film, perduto nella sua interezza, è stata recuperata un'unica copia incompleta da cui è stato ricavato recentemente un DVD. Il primo lungometraggio francese è invece del 1929, diretto da Henri Fescourt – uno dei più noti cineasti del periodo del muto: i suoi film avevano anche scene non girate in studio ma negli ambienti naturali, in esterni - con Jean Angelo nel ruolo del protagonista. Il film, intitolato *Monte-Cristo*, fu proiettato come evento straordinario alle Giornate del Cinema Muto di Pordenone del 2016. Vero kolossal, l'opera era divisa in due parti per la sua lunghezza. A Robert Donat – attore inglese fortemente impegnato nel teatro shakespeariano: conobbe il successo negli USA, vincendo anche l'Oscar nel 1939 con *Addio, Mistr Chips* di Sam Wood - toccò il ruolo del primo Edmond Dantes dotato di parola. Ciò avvenne in un *Il conte di Montecristo* sonoro e sfarzoso film di Rowland V. Lee, realizzato nel 1934. Nel 1943 uscì una versione filmica del romanzo – intitolata *La rivincita di Montecristo* - quale coproduzione ita-



"Monte-Cristo" (1929) di Henri Fescourt

lo-francese, codiretta da Robert Vernay e Ferruccio Cerio, con Pierre-Richard Willm quale interprete principale. Una coproduzione italo-francese, diretta dal solo Robert Vernay, fu invece la prima versione cinematografica a colori del celebre romanzo. Il titolo fu *Il conte di Montecristo* ma data la sua lunghezza fu distribuito in Italia diviso in due parti: *Il tesoro di Montecristo* e *La vendetta di Montecristo*. Edmondo Dantes era interpretato da Jean Marais, l'Amedeo Nazzari del cinema francese. Nel 1961 fu Claude Autant-Lara – cineasta di discreto mestiere ma politicamente confuso ed esteticamente maltrattato dagli esponenti della Nouvelle Vague - a tornare sulla più famosa vendetta della letteratura in un *Conte di Montecristo* del 1961, con Louis Jourdan (il "bel tenebroso" del cinema francese prima dell'affermarsi di Alain Delon). Nel 1968 André Hunebelle diresse *Montecristo 70* (*Sous le*



"Il conte di Montecristo" (1934) di Rowland V. Lee

signe de Monte Cristo) nel quale la vicenda fu spostata nel periodo dell'occupazione tedesca e della Resistenza: Edmond Dantes, interpretato da Paul Barge, è un partigiano tradito e incarcerato dai nazisti. Nel 2002 toccò all'attore e produttore americano Jim Caviezel, per la regia di Kevin Reynolds, vestire i panni di Edmond Dantes in una versione altamente spettacolare e liberamente trattata della vicenda dumasiana. Nel 2024, infine, i registi francesi Alexandre de La Patellière e Matthieu Delaporte tornarono a misurarsi con una versione Kolossal, intitolata classicamente *Il conte di Montecristo*, della vicenda, affidando la parte di Edmond a Pierre Niney, attore di provenienza teatrale. Il film ebbe molto successo di pubblico.

E veniamo alle fiction televisive, cui la vicenda narrata da Dumas – lunga e complessa - si presta molto. Lo sceneggiato (così era chiamata, prima del diffondersi dell'anglismo, una fiction televisiva) *Il conte di Montecristo* del 1966 regia di Edmondo Fenoglio, si avvale dell'interpretazione – molto apprezzata dal pubblico italiano - di Andrea Giordana, mentre nel 1975 fu Richard Chamberlain a vestire i panni del protagonista, per la regia di David Green (la fiction era un prodotto italo-inglese, con un ricco cast di attori). Ugo Gregoretti propose una sua versione nel 1997, con Corso Salani: il titolo era *Il conto di Montecristo* (con riferimento a un conto in banca) e la vicenda era ambientata in Italia e stravolgeva intenzionalmente, e intelligentemente, il romanzo di Dumas. Due anni dopo venne la fiction italo-francese, in quattro puntate e diretta da Josée Dayan, autrice cinematografica e televisiva d'Oltralpe di origini ebraiche: opera di grande spettacolarità e di entusiastica audience, con Gerard Depardieu e Ornella Muti. E siamo giunti, infine, alla fiction che è andata in onda in questo gennaio 2025.

Un po' di filosofia. Epilogo

"Mentre scrivo – sono parole di Umberto Eco, reperibili attualmente ne *Il superuomo di massa* ma scritte quando, nel 1966, alla TV andava in onda lo sceneggiato a puntate *Il conte di Montecristo* che aveva per regista Edmo Fenoglio e per interprete Andrea Giordana - il *Montecristo* televisivo è arrivato alla seconda puntata e di conserva fioriscono le riedizioni del romanzo, sul quale non sarà inutile tornare perché è molto meno letto e conosciuto di quanto non si creda. Eppure si tratta di un romanzo importante, non per il successo popolare che ebbe ma per il clima 'filosofico' che vi circola: del che si era accorto Gramsci, quando ritrovava nel *Conte di Montecristo*... i germi di quella figura del Superuomo che la Filsofia avrebbe inventato solo più tardi. Gramsci, sensibile al superuomo Montecristo, lasciava in ombra il suo antecedente diretto, il Rodolfo di Gerolstein de *I misteri di Parigi*, modello di Dumas... ma è certo che in *Montecristo* la teoria del Superuomo viene esposta più in dettaglio e più sistematicamente e Dumas fornisce, insinuava Gramsci, più filosofum a tutti i futuri profeti laureati dell' Uebermensch" (abbiamo poi appreso dal lavoro filologico di Giorgio Colli e

Mazzino Montinari che il termine dovrebbe essere tradotto in "Oltreuomo" e non in "Superuomo" e che Nietzsche era portatore di un messaggio assai meno pre-nazista di quel che cercava di far sembrare quella cupa megera di sua sorella).

Nello scrivere questo articolo per *Diari di Cineclub*, mi trovo nelle medesime condizioni in cui si trovava Umberto Eco più di cinquant'anni fa ossia a commentare un *Il conte di Montecristo* televisivo (nel mio caso quello con la regia di Bille August e interpretato da Sam Claflin, nel suo quello con la regia di Edmo Fenoglio e interpretato da Andrea Giordana), giunto alla seconda puntata. Farò anch'io, pertanto, un paio di annotazioni "filosofiche". La prima è la seguente: uno degli aspetti più affascinanti dell'Edmond Dantes dumasiano scaturisce dal fatto che - contando sulle proprie immense ricchezze, ricavate dall'enorme tesoro dissepellito nella piccola e misteriosa isola toscana - egli poteva non soltanto permettersi la propria vendetta personale (ossia procurare la totale rovina dei malvagi, egoisti, prepotenti, bugiardi personaggi che lo avevano fatto ingiustamente arrestare) ma persino aspirare alla missione di promuovere la giustizia nel mondo intero. A questo, mi vien da immaginare, egli si dedicherà ovunque sarà condotto dalla vela bianca diretta verso l'orizzonte nell'ultima pagina del libro. In tal senso, mi piace fantasticare che nel 1860 – quando avrà sessantacinque anni ossia ventidue anni dopo la conclusione del romanzo – egli finanzia il viaggio in Sicilia, che produrrà l'unità d'Italia, del suo amico Giuseppe Garibaldi e delle sue eroiche camicie rosse.

Un'altra è che Dantes, per realizzare la propria vendetta, mostra, anticipando i nostri tempi, di saper utilizzare i più moderni strumenti tecnologico-informativi del suo tempo. Per esempio il telegrafo, inventato nel 1837 da Samuel Morse ossia un anno prima di quel 1838 in cui la storia narrata dal romanzo, iniziata nel 1815, abbia termine. Utilizzando appunto il telegrafo, Dantes diffonde in tutta l'Europa un insieme di *fake news* che spingono alla rovina uno dei turpi figure – diventato poi un ricco banchiere – che lo avevano fatto ingiustamente arrestare. Dantes precursore e modello per gentaglia dei nostri tempi quali Egon Musk, allora? Nemmeno per sogno: Edmond si serviva delle *fake news* per rovinare ricchi malvagi invece Egon, con i ricchi malvagi (i techno-oligarchici insomma), fa fascistica comunella. Altri tempi, altri narratori, altri personaggi.

Stefano Beccastrini

PS. Mi è spiaciuto che *La Repubblica* – il quotidiano che compro e leggo dal 1976 - abbia paragonato, nel numero del 21 gennaio scorso, Edmond Dantes a Donald Trump, definendo quest'ultimo "l'Edmond Dantes senior in abito blu". Ma siamo matti? Trump può essere paragonato a un Danglars, a un Montego, a un Villefort e a simili mostruosi figure. Al conte di Montecristo, ad Alexandre Dumas ed a Friedrich Nietzsche avrebbe fatto ribrezzo, disgusto, antipatia profonda.

L'esigenza irrinunciabile dell'uomo

Il cardinale José Tolentino de Mendonça all'Associazione Enrico Berlinguer di Roma nel quartiere Quadraro



Stefano Macera

Un dibattito sorprendente, in cui s'è volato alto senza sganciarsi dai più pressanti problemi del nostro tempo. E' in questi termini che si può descrivere l'iniziativa svoltasi il 31 gennaio scorso nella sede dell'Associazione Enrico Berlinguer, ubicata in una zona di Roma (il Quadraro) tra le più ricche di memorie antifasciste. A ben vedere, già il titolo (*L'esigenza irrinunciabile dell'uomo*) suggeriva una discussione non convenzionale. Un'impressione confermata dalla scelta dei relatori: il giornalista Claudio Sardo, già direttore de *l'Unità*, l'economista Laura Pennacchi, sottosegretario al Tesoro nel primo governo Prodi e il cardinale José Tolentino de Mendonça, prefetto del Dicastero per la Cultura del Governo Vaticano. Introducendo i lavori, Sergio Gentili, ringraziando l'Associazione nella persona del suo presidente Claudio Siena, ha collocato l'evento all'interno di un percorso in atto da un anno e dal duplice fine: ricordare Enrico Berlinguer e saggiare l'attualità dei suoi pensieri lunghi. Nel caso specifico, si è partiti da due temi: la crisi della democrazia e la lotta per la pace. In merito alla prima questione, Gentili ha sottolineato il valore universale che il leader comunista assegnava all'ordinamento democratico, valorizzandone il nesso di fondo con il socialismo. Oggi, però, la democrazia risulta in crisi sia perché si è sempre più sganciata dai valori di solidarietà ed eguaglianza, sia a causa dell'attacco sferrato da potenti forze reazionarie. Le quali, in seguito alla rielezione di Donald Trump, puntano a impadronirsi del governo degli Stati. L'utilità dell'approccio berlingueriano è stata ribadita anche approcciando il tema della pace. L'amatissimo segretario del PCI aveva infatti pensato all'apertura di una nuova fase storica, fondata su una cooperazione internazionale autentica, perché in grado di coinvolgere pure Stati tra loro avversari. Mai come oggi, tale impostazione dev'essere rilanciata: si moltiplicano i focolai di conflitto e, secondo il SIPRI (*Stockholm International Peace Research Institute*), nel 2023 si sono spesi quasi 7 miliardi di dollari al giorno per le armi. In un quadro così drammatico, le parole di pace di Papa Bergoglio si levano alte, esprimendo istanze e valori con cui è il caso di confrontarsi. Riallacciandosi a questo discorso, Claudio Sardo ha precisato che il dialogo tra sinistra e mondo cattolico viene da lontano. Il PCI, infatti, si pose la questione cattolica già ai tempi della svolta di Salerno (aprile 1944), nella consapevolezza di quanto fossero nocive certe contrapposizioni con la grande massa dei credenti. Muovendo da questa impostazione, Berlinguer andò ancor più avanti. Dopo il golpe cileno del '73, lanciò quel compromesso storico che sarebbe poi leggere in una chiave esclusivamente

politica. Molteplici, in effetti, erano le sue implicazioni culturali, a partire dal riconoscimento del ruolo dei cattolici nelle rivendicazioni di giustizia sociale. Se già Togliatti aveva precisato che l'aspirazione al socialismo non configgeva con la coscienza religiosa, negli anni '70 il PCI si spinse a individuare nella fede un'autonoma motrice di cambiamenti sociali. Invero, tali novità non implicarono la rinuncia al valore della laicità. Nel carteggio con Monsignor Bettazzi (1976) Berlinguer specificò che lo Stato non doveva essere né ateista né teista. E che, se l'auspicio dei comunisti era quello di una società sempre più aperta ai valori cristiani, la società e le istituzioni non potevano assumere una connotazione integralista. In quella fase, la presenza dei comunisti nella maggioranza di governo spinse all'adozione di importanti riforme sociali. Ma tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli '80 il quadro internazionale mutò. L'affermazione di Margaret Thatcher nel Regno Unito e di Ronald Reagan negli USA pose le basi per l'egemonia del liberismo. In un contesto mutato, in Italia



Da sx: Sergio Gentili, Laura Pennacchi, cardinale José Tolentino de Mendonça, Claudio Sardo (foto di Franco Greco)

segnato dall'avvio della formula governativa del Pentapartito, Berlinguer si confrontò sempre di più con i movimenti sociali, giovanili, femministi e non solo. Non si trattava solo di tattica: egli partiva sempre da riflessioni di ampio respiro. Ad esempio, nell'intervista su Orwell di fine 1983 parlò della spinta ad associarsi, così da risolvere i problemi, come di un'esigenza irrinunciabile dell'uomo. Sostenendo inoltre la necessità di affiancare il pensiero e l'utopia alle novità tecnologiche, in modo da evitare il loro asservimento ad obiettivi antiumani. Non solo: nella celebre intervista sulla questione morale, rilasciata nel 1981, egli criticò la società dei consumi, ponendosi il problema delle sue conseguenze sul piano antropologico. Da allora molti fenomeni negativi si sono acuiti, ma una novità dirompente è venuta dal Magistero di Papa Francesco. Questi, contraddicendo conservatori e reazionari, che reclamano una strenua difesa dell'Occidente, asserisce che è ora di abbassare i ponti levatoi. Di più, come ha sottolineato proprio il cardinale Tolentino de Mendonça, il pontefice esprime chiaramente l'aspirazione a una Chiesa

rapportata a Cristo più che a se stessa. La sua radicalità non può non scuotere i laici, nonché tutte le persone impegnate a ridare senso e valore alla democrazia. D'altra parte, per condurre tale battaglia occorre una spinta alla trascendenza. Ossia la capacità di non fermarsi all'immediato e di progettare assieme il futuro. Alla medesima esigenza s'è richiamata Laura Pennacchi, che ha sottolineato quanto l'ansia di riscatto del primo movimento operaio muovesse da un sottofondo religioso. E ha citato uno dei più innovativi fra i pensatori marxisti: quell'Ernst Bloch cui dobbiamo la formulazione del principio speranza. Ossia d'un concetto che, oltre a presentare una dimensione utopica, può sostenere pure il nostro sforzo di leggere il reale. Mai come oggi, è essenziale capire dove stiamo andando: l'imperante tecno-liberismo sta disegnando scenari a dir poco inquietanti. Non mancano poi i risvolti sorprendenti, dato che l'idolatria della tecnica si combina con il tradizionalismo religioso. Si pensi ai movimenti evangelici che appoggiano Trump. In una situazione così complessa, c'è ancora bisogno del pensiero di Berlinguer. Il quale, avendo presagito la questione antropologica, offre più d'uno stimolo a chi vuole contrastare le derive in atto. Del resto, persino in una sede di primo piano del capitalismo internazionale - il Forum Internazionale di Davos - affiora l'idea di cambiare strada, di non scindere più l'economia dalle considerazioni etiche. Per procedere in questo senso, tuttavia, è necessario rompere con il secolarismo liberale. Certo, liberalismo e liberismo non sono sinonimi: il primo è una disciplina dei limiti, il secondo concepisce un'attività economica praticamente senza freni. Tuttavia, il secolarismo liberale porta con sé una grave problema. Per evitare le guerre di religione, confina i valori nella sfera privata. In quella pubblica, ritenendo in tal modo di agevolare la convivenza fra diversi, tende a rimuovere dalla discussione qualsiasi orizzonte valoriale. Ma su alcuni temi i valori contano e la neutralità risulta improponibile. Per dire, va apertamente sfidata la politica che si nutre di antropologia negativa. E che si riallaccia a una tradizione che viene da Machiavelli e da Hobbes, il teorico dell'*homo homini lupus*. Per non dire di Carl Schmitt, il giurista che nel '900 ha risolto la politica nella belluina dialettica amico-nemico. Contro tale impostazione, si può partire dalla visione kantiana. Come ha sottolineato Paul Ricoeur, prestigioso esponente della filosofia ermeneutica, Kant nega al male un'esistenza autonoma. Esso è radicale ma, diversamente dalla disposizione al *bene*, non occupa il posto dell'originario. Non casualmente, la nostra Costituzione scommette sul bene, sulle persone e sui beni comuni. Basandosi su di essa, e in dialogo con gli spunti offerti dall'innovativo Magistero di Papa Francesco, è giunto il momento di ripensare il modello

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
di sviluppo, nonché di concepire un'economia che non pretenda di essere neutrale rispetto ai fini.

Nella sua relazione, il Cardinale José Tolentino de Mendonça ha evidenziato la necessità di distanziarsi da una concezione lineare della storia. Nel cammino umano, non vanno trascurati i momenti di svolta. Come quelli rappresentati dal cristianesimo prima e dalle idealità socialiste e comuniste poi: tutti i passaggi che hanno aperto nuove possibilità all'essere umano e da cui può ancora scaturire un dialogo. Per avviarlo urgono parole condivise, tali da costituirci in quanto esseri umani e da fondare la possibilità del bene comune. È stato proprio il Papa a sottolineare l'esigenza di un alfabeto essenziale, recuperando l'originaria radicalità di alcuni vocaboli. Si pensi alla parola *persona*: se ne può intendere il senso profondo partendo dal *Discorso della Montagna*, in cui Gesù indica le Beatitudini e introduce un nuovo sguardo sull'umanità, fortemente concentrato sugli anonimi della storia. A cogliere la portata di questo discorso è stato anzitutto Paolo di Tarso che, declinandolo in una chiave di universalità, ha lasciato un'eredità giunta sino a noi. Ad esempio, nell'idea di giustizia sociale espressa nella Dichiarazione Universale dei Diritti Umani (1948) vi è un'evidente matrice evangelico-paolina. Oggi, peraltro, le donne e gli uomini diventano spesso degli scarti, perciò risulta sempre più necessario tornare a un discorso personalista. Poi vi è la parola *comunità*, che può designare anche una realtà come l'Associazione Berlinguer. In una situazione comunitaria le persone comprendono meglio la forza del noi, senza la quale non si va avanti. In tal senso, il cardinale ha ricordato la risposta della grande antropologa Margaret Mead a una studentessa che gli chiedeva quale fosse l'antefatto della cultura umana. Lei fece riferimento al ritrovamento di un femore rotto che era poi guarito, a indicare che una persona in difficoltà aveva ricevuto cure. Un'altra parola cruciale è *pane*. Non casualmente, la parola compagno deriva dal latino *cum panis* (colui che mangia il pane con un altro). Né si può dimenticare il valore trascendentale che il pane ha nel cristianesimo. O la forza simbolica che assume in alcune poesie, come la celebre *Ode al pane* di Neruda (*andremo avanti incoronati di spighe, conquistando il pane e la terra per tutti*). In generale, il pane indica lo sforzo comune per garantire a tutti la dignità. Non meno importante è il termine *fraternità*. Nella politica odierna, ricorrono discorsi come *prima gli italiani, America first* ecc.. Papa Francesco ci ricorda che siamo tutti fratelli e che semmai va messa in primo piano la persona fragile. Di più, in un incontro del 2024 con gli artisti, svolto in occasione di una Biennale di Venezia intitolata *Stranieri ovunque*, egli ha ribaltato l'ottica, parlando di *fratelli ovunque*. Inoltre, de Mendonça si è riferito agli annuali incontri del pontefice con i movimenti popolari. In tali occasioni, Bergoglio insiste sempre sulle tre T: *Trabalho* (lavoro), *Techo* (tetto) e *Tierra*. Il primo vocabolo

ricorda che, laddove manca il lavoro, l'elemosina non può bastare. Allo stesso tempo, nessun lavoratore deve rimanere senza diritti. Nel 2014, proprio rivolgendosi ai movimenti popolari, il pontefice ha sostenuto che non si può parlare di sviluppo, se non si creano posti di lavoro degni. Per quanto concerne il tetto, spesso Papa Francesco si sofferma sul diritto alla casa. Polemizzando con definizioni come *senza fissa dimora*, eufemistiche e lontane dal descrivere una grave ingiustizia. Se non si ha casa, si è privati di un luogo della dignità. Con altrettanta forza argomentativa il cardinale si è riferito all'ultima parola: terra. Al riguardo, Francesco ha espresso le sue idee nell'Enciclica *Laudato si'* e nelle esortazioni apostoliche *Querida Amazonia* e *Laudate Deum*. Il punto, per il pontefice, è quello di preservare la casa comune. Per lui, al grido del povero va accomunato quello della terra. Oggi, la casa comune di tutti noi viene saccheggata e i vertici internazionali sul clima si susseguono senza esiti significativi. Perciò su questo tema va mantenuta la massima attenzione. Dunque, i relatori hanno proposto ai partecipanti un'infinità di stimoli. A raccoglierci, e a confrontarli con la realtà concreta, sono state persone attive nel quartiere. A partire dal già dipendente ENI Roberto Cerrone, che ha ri-



Cardinale José Tolentino de Mendonça (foto di Franco Greco)

cordato gli aspetti più sociali dell'Associazione Berlinguer. Questa, nella fase acuta della pandemia, s'è comportata realmente da comunità, creando un magazzino alimentare e attivando dei volontari che distribuivano il cibo. Clementina Caiazza, già dirigente dei servizi sociali a livello circoscrizionale, ha ricordato le caratteristiche d'un territorio vastissimo: quel VII Municipio che si estende da Porta San Giovanni a Vermicino. I problemi sociali non vi mancano, a partire dalla presenza di sacche di povertà e dalla sempre più urgente questione dell'abitare. Alioschia De Vecchis, sindacalista della Fillea Cgil, ha richiamato la situazione dei cantieri edili, ove tornano forme di sfruttamento da anni '50 del secolo scorso. E si è interrogato sul futuro d'una sinistra laburista e d'una Chiesa sociale. Precisando che, in Occidente, la Chiesa cattolica rimane una delle poche istituzioni che diffondono valori di comunità. Claudio De Feo è tornato sulla necessità di creare un nuovo dizionario. Per questa via si potrebbe contrastare meglio una destra

che vende favole, nonché denunciare l'odierna dissociazione del capitalismo dalla democrazia. Teresa Natili, una docente, da tempo impegnata come volontaria nel Museo Storico della Liberazione di Via Tasso, ha riferito dell'attuale deficit di comunicazione tra le generazioni. Mancano le parole comuni, ma la colpa non è dei più giovani. Questi, quando si confrontano con le vicende della Resistenza, rivelano un'innata curiosità. Ma a parlare a nome di una generazione di cui si sottovalutano le istanze è stata Alice Cardarelli, pubblicista e regista di 23 anni. Partendo dallo sgoamento dei suoi coetanei di fronte a notizie terribili, ha poi descritto lo stato d'animo di chi sente di non avere prospettive. Perché né può rimanere in un paese che dà poche speranze né, in questa fase, può sperare di trovare fortuna all'estero. Precise sono state le sue domande: in che cosa stiamo sbagliando e cosa dovremmo fare per sentirci più a casa?

A rispondere è stato in primo luogo il Cardinale José Tolentino de Mendonça, sottolineando che una società non può lasciare i giovani in questa condizione sospesa. La loro precarietà, anche esistenziale, va affrontata con energia, perché le nuove generazioni non possono vivere in una terra di nessuno. Perciò, egli ha proposto un'alleanza tra tutti i movimenti e le forze sociali che si accorgono di questo disagio. Non solo: con la lucidità tipica di chi sa combinare utopia e realismo, il porporato ha richiamato alla solidarietà anche tra persone che non convergono su tutto, ma che intendono impegnarsi su alcuni temi cruciali. Dal canto suo, Laura Pennacchi ha ribadito che non sono i giovani ad avere delle colpe e che occorre creare un nuovo contesto, meno impegnato di rassegnazione. Il che vuol dire valorizzare il positivo che c'è, a cominciare dal desiderio di stare in relazione e di ascoltarsi, elemento fortemente emerso nell'iniziativa. Inoltre, Pennacchi ha sottolineato l'errore di chi, anche a sinistra, vuole affrontare una realtà che muta replicando il dilagante scadimento dei linguaggi. Infine, Claudio Sardo ha riconosciuto l'aridità di approccio verso i più giovani, soprattutto da parte delle generazioni con maggiore vissuto politico. Offrendo uno spunto non da poco, si è poi riferito anche a una questione strutturale: quella demografica. Nel corpo sociale odierno, la percentuale dei giovani è assai più ridotta che in passato e ciò incide sulla percezione collettiva della speranza. Di conseguenza, occorre recuperare una forte capacità generativa. Ossia, essere in grado sia di dialogare sia di fare comunità e società. In più, va ripresa una grande lezione del passato. Oggi, molti associano la politica al tornaconto individuale, ma bisogna ricordarsi di chi l'ha vissuta con spirito di sacrificio, pensando in primo luogo al benessere collettivo. Sganciare la politica da una concezione prettamente utilitaristica è il primo passo da compiere nella direzione d'un mutamento profondo della società, agito in prima persona da donne e uomini solidali tra loro.

Stefano Macera

Anni '50. A Hollywood sbarcano i marziani!

I film di fantascienza trionfano sugli schermi americani



Pierfranco Bianchetti

Il 24 giugno 1947 il pilota di un aereo di linea mentre vola sopra lo stato di Washington avvista cinque oggetti a forma di disco che sfrecciano ad una velocità di circa duemila chilometri all'ora. Le autorità competenti decidono di classificare

questi strani velivoli come "Unidentified Flying Objects" (Oggetti volanti non identificati).

È l'inizio di una grande suggestione collettiva, quella degli Ufo che Hollywood non tarderà ad utilizzare per produrre molti film di fantascienza amatissimi dal pubblico americano.

"Dopo la bomba atomica, e per la paura dell'Urss - scrive Alvise Saponi su la Repubblica agosto 1985 - a Hollywood si fanno film su invasioni di esseri alieni o animali preistorici sopravvissuti; talvolta extraterrestri che terrorizzano ma, nello stesso tempo, sono consolatori".

Bisogna tener presente che già negli anni Trenta il cinema americano aveva partorito mostri fatti con pezzi di morti con il cervello di assassini realizzati dallo scienziato Frankenstein, che di fatto era il vampiro della Transilvania, il Conte Dracula.

Negli anni '50 in piena guerra fredda, il cinema fantascientifico dilaga sugli schermi e alieni e altre creature misteriose arrivate sulla Terra non si sa da dove, rappresentano inevitabilmente l'invasione dei rossi, i "maledetti" comunisti che vogliono conquistare l'America capitalista e benestante. "L'Urss - scrive ancora Saponi - è per l'americano medio (e quindi per il film hollywoodiano) un pianeta sconosciuto e minaccioso; ora che hanno anche l'atomica si procede a scongiurare la minaccia rappresentandola come più estrema, più indefinita e ancora più pericolosa. C'è da fare una distinzione per i film di fantascienza degli anni Cinquanta e bisogna dividerli in due gruppi distinti più un'eccezione.

Il primo gruppo include gli arrivi da altrove (altri pianeti) che sono comunque, in un senso o nell'altro, minacciosi. C'è poi tutta una serie di film centrati sulla scoperta, o sullo sviluppo, di animali mostruosi e giganteschi, se preistorici sopravvissuti, se di uso comune trasformati, e dato che sempre per via di esperimenti atomici compaiono, pericolosi per l'uomo che, naturalmente, è il centro e il padrone del creato.

L'eccezione è un film di categoria B che ha raggiunto con gli anni lo status di film di culto e che si chiama



"Il mostro della laguna nera" (1954) di Jack Arnold

Creature from the Black Lagoon (Il mostro della laguna nera) del 1954".

Il tema di questa pellicola è ovviamente sempre quella de *La bella e La Bestia* (King Kong). Protagonisti della storia sono un gruppo di scienziati molto ambiziosi tra i quali una donna desiderata da due di loro, che tra le paludi e le lagune del Rio delle Amazzoni, sono alla ricerca dell'anello di congiunzione tra l'essere anfibio e l'uomo.

Ed è proprio in quell'habitat selvaggio che trovano il "mostro", una creatura bipede palmata con braccia e mani (palmate), spina dorsale e testa mostruosa, tra il pesce e la rana. Quasi inevitabile che la strana creatura si innamori della bella scienziata, l'attrice Julie Adams, all'epoca considerata una sorta di Elizabeth Taylor dei film di serie B. Il successo della pellicola è immenso e il genere fantascientifico decolla e porta tanti spettatori nelle sale che in quel periodo sono già minacciate dalla concorrenza della televisione.

La fantascienza al cinema, una profezia delle conquiste spaziali future

Nel 1950 Irving Pichel firma *Uomini sulla luna*, "un film che rese rispettabile la fantascienza sullo schermo, anche se i critici continuarono a parlare di volgare insensatezza. Tratto da un racconto di Robert Heinlein, con scenografia progettata dall'artista 'spaziale' Chesley Bonestell e con la consulenza scientifica dell'esperto in missilistica Hermann Oberth, il film si dimostrava autentico in ogni dettaglio. Evitava persino gli inverosimili eccessi dell'originale di Heinlein (in cui si scopriva, anche sulla Luna, un complotto nazista) trasformando i suoi precoci studenti - astronauti in normali adulti americani, pieni di coraggio e buon umore, pronti a conquistare una collina di Corea o a portare la loro bandiera nello spazio, e sempre con identica risolutezza. *Uomini sulla Luna* faceva capire con chiarezza che il volo spaziale poteva rappresentare, per il cinema e per il pubblico, una nuova frontiera. Sugeriva anche che la Luna poteva offrire parecchi vantaggi strategici e che, se gli americani non se li fossero assicurati, lo avrebbe certo fatto qualcun altro". (Il Cinema Grande Storia Illustrata Istituto Geografico De Agostini Novara)

Fino dal 1947 la valanga di avvistamenti veri o presunti di Ufo aveva fatto credere all'opinione pubblica che la Terra era ormai sotto osservazione da parte di misteriosi dischi volanti. Una pellicola come *Uomini sulla Luna* uscita nel 1950 in piena guerra fredda e con il maccartismo imperante negli Usa, spinge Hollywood a realizzare altre opere il cui messaggio politico è quello di combattere tutti coloro che vogliono contrastare il sogno americano, i 'cattivi' che arrivano dallo spazio per conquistare il nostro mondo.

Nel 1951 escono sugli schermi tre classici del genere: *La cosa da un altro mondo*, *Ultimatum alla Terra* e *Quando i mondi si scontrano*. Tutti e tre i film si dimostrano scettici



"La cosa da un altro mondo" (1951) di Christian Nyby

sul futuro delle conquiste spaziali. Il motto che li contraddistingue è "*Scrutate i cieli!*" ma anche fate attenzione all'arrivo degli alieni travestiti da gelidi agenti stranieri. Però quando tutto sembra volgere al peggio, l'umanità, come avviene in *Quando i mondi si scontrano* (la sceneggiatura è tratta dall'omonimo romanzo del 1933 di Philip G. Wylie), dovrà salvarsi imbarcandosi in una sorta di arca che la porti alla volta del pianeta Zyra, in un Eden in Technicolor.

In *La cosa da un altro mondo* al Polo Nord la solita spedizione formata da militari e scienziati riesce a distruggere un oggetto volante ma poi trova un blocco di ghiaccio contenente un'enorme creatura che vagamente ha una forma umana. Un soldato impaurito butta una coperta elettrica sulla "cosa" che riscaldata prende vita e si dimostra un pericoloso vegetale carnivoro, capace di farsi beffe delle pallottole. Ma alla fine un espediente elettrico riuscirà a distruggere lo spaventoso oggetto che è arrivato non si sa da dove.

Nel 1953 è la volta di un altro classico, *La guerra dei mondi*, ispirato all'omonimo romanzo di H.G. Wells del 1897 e diretto da Byron Haskin. Quando i Marziani arrivano sulla Terra per colonizzarla con una macchina da guerra implacabile in grado di eliminare ogni forma di resistenza umana, il solito geniale scienziato, aiutato dalle forze belliche del mondo, saprà



"La guerra dei mondi" (1953) di Byron Haskin

mettere in fuga gli invasori.

Nel '53 escono anche *Gli invasori spaziali* e *Destinazione Terra* e nel '56 è la volta di *L'invasione degli ultracorpi* di Don Siegel, un film destinato alla doppia programmazione nei cinema americani, opera da molti critici interpretata, ancora una volta, come una metafora sull'invasione del comunismo negli Stati Uniti.

"Il film è in realtà - come scrive Alvise Saponi - molto più minaccioso nel suo vero significato e cioè segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
l'incapacità di definire l'altrui più autentica identificazione e quindi anche la propria".

Il cinema di fantascienza particolarmente amato dai giovani spettatori

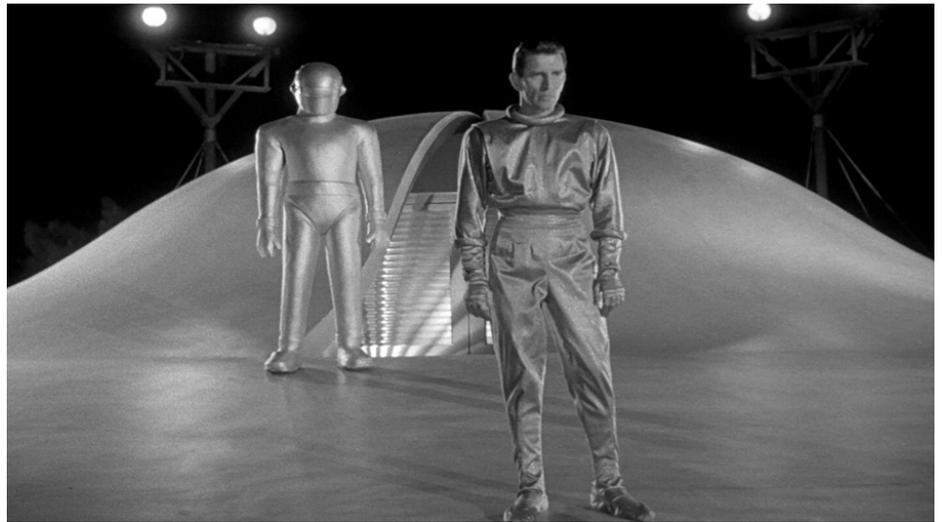
Nella seconda metà degli anni '50 il cinema fantascientifico continua a sfornare titoli più o meno credibili che però piacciono molto al pubblico (giovane) delle sale e dei drive-in, nati con il boom automobilistico di quel periodo, che diventano un simbolo del vivere americano insieme alla Coca Cola, ai jeans e ai pop corn.

Intanto la guerra fredda e il pericolo dello scontro nucleare tra le due super potenze, gli Usa e l'Urss, alimentano le paure dell'opinione pubblica sull'uso della bomba atomica. Del 1959 è *La fine del mondo* e dello stesso anno *L'ultima spiaggia*, un film di Stanley Kramer che racconta una storia da brivido: durante un'apocalisse nucleare, l'Australia è l'ultimo luogo del pianeta ad essere escluso dalla devastazione atomica. Un gruppo di persone vanno verso quella terra per cercare di vivere ancora quel poco di tempo che resta. Il titolo originale della pellicola è *On the beach*, ma nella versione italiana *L'ultima spiaggia*, diventerà un modo di dire per rappresentare l'ultima possibilità di salvarsi.

Nella seconda metà degli anni '50 Hollywood realizza tre veri e propri capolavori del genere fantascientifico. Il primo del 1954 è *Ventimila leghe sotto i mari*, prodotto dalla Walt Disney e tratto dal celebre romanzo di Jules Verne.

Diretta da Richard Fleischer con Kirk Douglas nei panni del marinaio - fiociniere canadese Ned Land e di James Mason in quella del capitano Nemo, la pellicola di grande popolarità in tutto il mondo, è girata in CinemaScope e si aggiudica due premi Oscar. Per molto tempo sarà considerata la miglior trasposizione cinematografica del libro di Verne.

L'anno successivo Joseph Newman dirige



"Ultimatum alla terra" (1951) di Robert Wise

Cittadino dello spazio, storia di un brillante scienziato che viene reclutato per salvare il mondo di Metaluna dalla distruzione dovuta ad una guerra interplanetaria. Il film mette il dito sul potere della scienza che invece di aiutare l'umanità nel progresso, può anche portare alla distruzione del mondo.

Nel 1956 è la volta di *Il pianeta proibito* di Fred M. Wilcox, film prodotto dalla Metro Goldwyn - Mayer e tratto da un romanzo di Philip MacDonald, pubblicato lo stesso anno. Siamo negli anni Duemila e un'astronave si muove alla velocità della luce per giungere sul pianeta Altair nel quale comanda il professor Edward Morbius (Walter Pidgeon), uno scienziato megalomane, con la figlia (Anne Francis) e il robot Robbie. L'opera è considerata un vero e proprio classico della fantascienza cinematografica.

"Caratteristica comune di tutti questi film - afferma ancora Saponi - è che lo scienziato (l'Eroe) è come il Cowboy, eroico, violento, solitario, si batte sull'ultima frontiera e ha sempre ragione: la sua presenza



è non solo altamente rassicurante ma testimonia una nostalgia tutta infantile e preverale per l'autorità indiscutibile, una specie di autorità parentale sublimata. E siccome è difficile reperirla su questa terra, eccola arrivare da un altro mondo nelle eleganti fattezze di Michael Rennie in *The Day the Earth Stood Still* (*Ultimatum alla terra*), 1951".

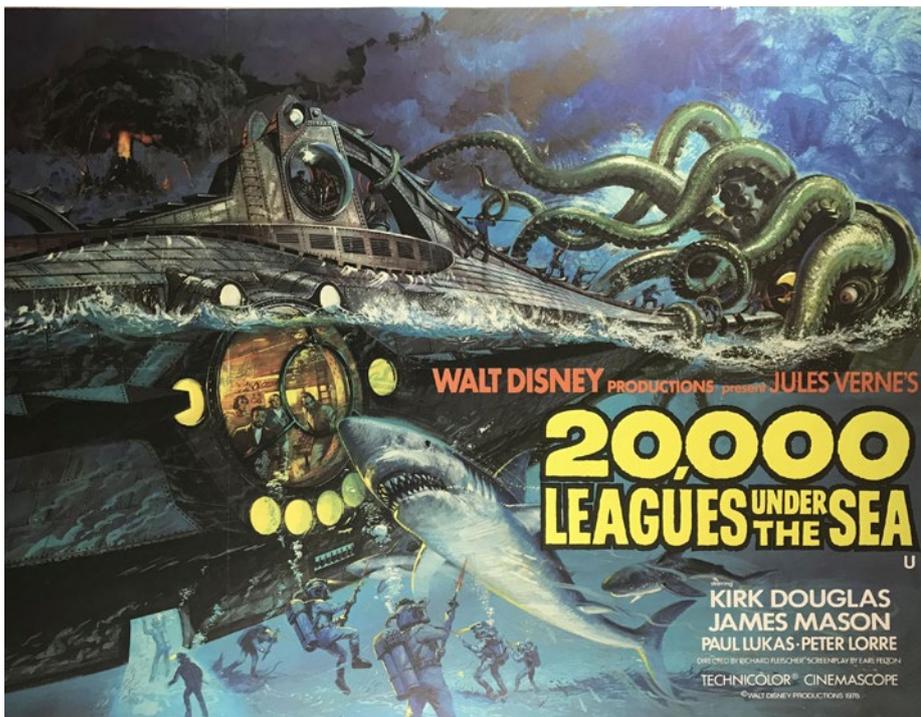
Nel corso degli anni Sessanta la fantascienza, fino ad allora confinata nell'ambito di un cinema popolare, compie il salto di qualità e comincia ad essere considerata un genere culturale - cinematografico di tutto rispetto.

Nel 1968 Stanley Kubrick firma *2001: Odissea nello spazio*, uno dei più grandi capolavori della storia del cinema dando una svolta epocale del genere fantascientifico.

I capolavori del cinema fantascientifico Usa anni '50. *L'invasione degli ultracorpi* di Don Siegel (1956)

Tratto dal romanzo *The Body Snatchers*, di Jack Finney, il film ha come protagonista un medico di una piccola città di Santa Mirache, il dr. Miles Bennell (Kevin McCarthy), che si rende conto di un fenomeno inquietante e misterioso. La località è stata invasa da una potenza

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

aliena di 'baccelli' che riescono ad impadronirsi del corpo e della mente delle persone. La strana epidemia ha in effetti contagiato molti abitanti della città che non sono più gli stessi di un tempo. Una ragazzina sostiene che lo zio non è più lui e un bambino afferma di non riconoscere più sua madre ormai diversa da prima.

Questi strani fenomeni inizialmente non vengono creduti dalle autorità finché un giorno avviene uno strano incidente, nel quale rimane coinvolto un camion che trasporta dei grandi baccelli....

Quando il film esce nelle sale sono passati circa due anni dalla fine del maccartismo con tutti gli strascichi che ne sono derivati come l'umiliazione e la degradazione contro quei cittadini americani accusati di avere opinioni politiche diverse da quelle della maggioranza. Questa pellicola in bianco e nero prodotta in economia e senza attori di grido, riletta varie volte nel corso degli anni, rimane un'opera importante nella storia del cinema americano. "Sebbene *L'invasione degli ultracorpi* sia stata l'unica prova di Siegel nel campo della fantascienza, esso riprende uno dei temi costanti della produzione di quest'autore nella figura del protagonista: un ribelle, un emarginato che sfida la società per non essere preso nei suoi ingranaggi" (Il Cinema - Grande Storia Illustrata - Istituto Geografico De Agostini Novara)

Ultimatum alla Terra di Robert Wise (1951)

Un disco volante viene avvistato su Washington. Klaatu, un alieno, e Gort, un robot, atterrano nel centro della capitale degli Usa. Klaatu viene ferito ma sfugge alla cattura e si

nasconde sotto falso nome. L'alieno fa amicizia con un ragazzino e con sua madre e prende poi contatto con uno scienziato per avvisarlo che la Terra deve interrompere le attività aggressive, altrimenti sarà distrutta. Klaatu viene scoperto e ucciso, ma Gort il robot è programmato per distruggere il mondo. Alla fine dopo varie disavventure, i misteriosi visitatori scompaiono nello spazio...

Il film è diretto da Robert Wise con grande professionalità aiutato dalla robusta sceneggiatura di Edmund North, da consistenti finanziamenti da parte della 20th Century-Fox, dalle musiche di Bernard Hermann e da effetti speciali di alto livello. Gli interpreti principali sono i bravissimi Patricia Neal e Michael Rennie.

Curiosamente trent'anni dopo lo stesso Robert Wise sarà l'autore dell'epopea di *Star Trek*. *L'ultima spiaggia* di Stanley Kramer (1959) L'equipaggio di un sommergibile americano, essendo in immersione al momento dello scoppio delle bombe atomiche, sfugge alla morte. Il comandante, il capitano di vascello Towers (Gregory Peck) sa che sua moglie e i suoi figli sono sicuramente morti, ma lui spera ancora in un miracolo. L'emisfero boreale non è stato ancora contaminato e quindi si cerca di raggiungere l'Australia dove le autorità cercano in ogni modo di rendere meno drammatica la fine alla popolazione, distribuendo dei farmaci per il suicidio. Qui Towers conosce Moira, una bella e giovane signora (Ava Garner). I due si godono un po' di reciproca compagnia, ma poi l'ufficiale americano, legato ai suoi doveri, decide di tornare in America per morire nel proprio paese.

Tratto da un romanzo distopico e fantapolitico di Nevil Shute, il film non ci dice chi abbia scatenato il conflitto atomico ma vuole raccontare come un piccolo gruppo di uomini possa reagire alla fine dell'umanità, probabilmente cercando di godersi quel poco che resta da vivere nel migliore dei modi.

Jack Arnold, maestro del cinema fantascientifico

Nato nel 1916, dopo aver studiato all'università dell'Ohio, si dedica alla recitazione in teatro per diverso tempo prima di passare alla regia facendo esperienza in tutti i generi cinematografici.

Nel '53 firma *Destinazione Terra* e l'anno successivo ottiene un grande successo, come sappiamo, con *Il mostro della Laguna Nera*, un vero e proprio classico, seguito da *La vendetta del mostro* e *Tarantola*. Inventore di mondi popolati da rettili con sembianze umane, Arnold diventa un maestro del genere, grazie al suo stile personale.

Nel '57 gira *Il vestito strappato*, *La tragedia del Rio Grande* e *Radiazioni BX, distruzione uomo*. Nel '58 realizza *Ricerche diaboliche* e *I figli dello spazio* e due commedie divertenti, *Il ruggito del topo* (1959) e *Uno scapolo in paradiso* (1961), nelle quali riesce a introdurre elementi di fantascienza.

Il tramonto cinema fantascientifico coincide con la sua parabola professionale. Fino al 1975 dirige alcune pellicole di scarso interesse (*I guai di papà*, 1963; *Gli impetuosi*, 1964; *Hello Down There*, 1968; *Con tanti cari... cadaveri, detective Stone*, 1971; *Anche il sesso è un affare di stato*, 1975), prima di abbandonare il mondo dello spettacolo. Muore nel 1992.

Pierfranco Bianchetti



"L'ultima spiaggia" (1959) di Stanley Kramer

Luci ed ombre di Vienna



Valeria Consoli

Se si pensa a Vienna, ancora oggi vengono in mente con ogni probabilità i *walzer* di Johann Strauss, le operette di Franz Lehar ma soprattutto la zuccherosa trilogia' romanzata avente come protagonista la Principessa Sissi, girata a partire dalla metà degli Anni Cinquanta

dal regista austriaco Ernst Marischka, avente come protagonisti l'allora giovanissima Romy Schneider nei panni di Elisabetta di Baviera, che a soli diciassette anni diviene la sposa dell'Imperatore Francesco Giuseppe interpretato dall'aitante Karlheinz Boehm. Quell'*Austria felix* – come l'aveva definita nel suo romanzo *L'uomo senza qualità* – Robert Musil, uno degli autori più rappresentativi del suo tempo², che non esita a definire quell'enorme 'accozzaglia' di province e regioni, che formavano i tasselli del vasto Impero Austroungarico, un 'colosso dai piedi d'argilla', già a partire dai primi anni del Novecento avrebbe rivelato tutta quanta la sua fragilità manifestando quasi in un oscuro presagio i prodromi del nazismo. E' pur vero che sugli Asburgo, forse la più potente dinastia dell'Europa, da sempre grava una sorta di maledizione, che più volte si è accanita sui suoi componenti a cominciare proprio da quella Sissi, che quasi come una Lady Diana *ante litteram* fu costretta per lungo tempo a confrontarsi con l'etichetta della corte imperiale ma soprattutto con l'austera suocera, che forse mai riuscirà ad accettarla e che, nel corso di uno dei suoi lunghi soggiorni attraverso l'Europa, verrà uccisa a Ginevra nel 1898 da un anarchico di origini italiane. Una altrettanto infelice sorte tocca all'unico suo figlio maschio, l'Arciduca Rodolfo di Asburgo – Lorena, suicida nella sua tenuta di caccia a Mayerling (se di suicidio si è realmente trattato)³ – insieme alla sua amante, la contessina di origine ungherese Maria Vetsera. Non miglior sorte, avente stavolta come scenario l'amenissimo Castello di Miramare nei pressi di Trieste, tocca a Massimiliano, il cugino dell'Imperatore d'Austria sposato a Carlotta del Belgio, che con l'appoggio di Napoleone III di Francia e malgrado l'opposizione degli altri membri del governo, viene proclamato Imperatore del Messico dove verrà poi fucilato a Santiago de Queretaro nel 1867. Appresa la notizia della morte del marito, Carlotta impazzisce e si dice che ancora oggi nel parco del Castello aleggino gli spiriti degli infelici sovrani. L'attentato di Sarajevo, dove l'Arciduca Francesco Ferdinando viene ucciso dal serbo Gavrilo Princip, rappresenta il colpo di grazia definitivo per quella nazione un tempo *Austria Felix* e ormai ridotta all'ombra di se stessa.

Trascorso anche il secondo conflitto mondiale, in una Vienna in bilico tra l'appartenenza al mondo occidentale, non senza qualche ingerenza del blocco comunista, viene girato nel '49 *Il terzo uomo* del regista Carol Reed, vincitore del Grand Prix al Festival di Cannes come miglior film. Ricordato anche per la sua suggestiva colonna sonora composta dal musicista austriaco Anton Karas e tratto da un romanzo di Graham Green, che collabora alla sceneggiatura insieme allo stesso Reed e ad Orson Wells, uno dei tre protagonisti del film insieme ad Alida Valli ed a Joseph Cotten, ha una trama piuttosto complessa a base di colpi di scena, spionaggio e intrigo politico. Lo scrittore canadese Holly Martins viene richiamato in una Vienna sconvolta dalla guerra per incontrare Henry Lime, un suo vecchio amico, quando viene a sapere che l'uomo è morto.

*'Avevo dato il mio ultimo addio a Henry una settimana prima, quando la sua bara era calata nella terra gelata di Febbraio e fu dunque con sbigottimento che lo vidi passare sullo Strand, senza che mostrasse di riconoscermi, tra una folla di estranei'*⁴

Malgrado al funerale gli venga detto che Henry fosse un criminale, Holly è tuttavia convinto che la morte di quest'ultimo nasconda un mistero. A questo proposito indaga insieme ad Hanna Schmidt (Alida Valli), l'amante di Henry, di cui Holly si innamora non corrisposto. Famosa nella storia del Cinema la battuta da lui pronunciata

'Un tempo in Italia c'erano i Borgia, coi loro delitti, ma c'era anche il Rinascimento, con le sue meravigliose opere. Mentre in settecento anni di pace e di democrazia gli svizzeri hanno inventato solo l'orologio a cucù.'

Nel '57, ormai a distanza di anni dalla seconda guerra mondiale, in un albergo di Vienna Lucia, un'ebrea sfuggita al campo di concentramento, incontra casualmente Maximilian, uno dei suoi aguzzini, che lavora sotto falso nome come portiere di notte in quello stesso albergo. Lucia, che nel frattempo ha sposato un direttore d'orchestra americano e che durante la guerra era stata violentata da uno di quegli aguzzini impuniti, ora assidui frequentatori di quell'albergo, dove stanno organizzando un complotto nel tentativo di far risorgere una cellula del partito nazista, finge di non riconoscere Maximilian, col quale intesse una sorta di relazione sadomasochista. Questa in sintesi la trama del *Portiere di notte*, un film girato da Liliana Cavani nel '74. Già conosciuta per la trasgressione, da cui molti

dei suoi film sono caratterizzati, questo è stato forse quello, che più di altri a suo tempo ha diviso l'opinione sia dei critici che del pubblico, che se da un lato ne ha apprezzato il coraggio per avere trattato il tema della trasgressione sessuale, all'epoca ancora assai poco frequentato (se si eccettua lo scandalo suscitato un anno prima da *Ultimo tango a Parigi* di Bernardo Bertolucci!), dall'altro in parecchi l'hanno accusata di avere nuociuto in questo modo alla trattazione di un tema tragico come può essere stato l'ombra e la minaccia ancora ricorrente del trascorso nazismo, i cui rignurgiti non sono evidentemente solo un lascito del passato.

Ad un più lontano episodio, che affonda le sue radici nell'Impero asburgico e in cui affiora ancora una volta il tema della trasgressione sessuale, si ricollega il regista ungherese Miklos Jancso, dopo appena due anni dal film della Cavani, nel suo *Vizi privati pubbliche virtù* ('76) proiettato tuttavia nelle sale cinematografiche a distanza di un anno dopo il sequestro per oscenità, in realtà la versione in chiave erotica del già citato episodio di Mayerling, da sempre avvolto nel mistero, del suicidio o presunto tale dell'Arciduca Rodolfo d'Asburgo e della sua giovane amante ungherese. Non è un caso infatti che proprio il regista di origini magiare abbia voluto affrontare espressamente questa scottante tematica. Già nel '68 in realtà Terence Young affronta la vicenda di 'amore e morte', che in una sorta di rivisitazione della

storia immortale e tragica di Giulietta e Romeo, ha luogo nella scenografica e romantica tenuta di caccia di Mayerling, mentre a Vienna hanno corso i tumulti dei rivoltosi contro l'Imperatore Franz Joseph per l'indipendenza dell'Ungheria. Poiché Rodolfo parteggia viceversa per i rivoltosi, viene accusato di essere in questo plagiato dalla sua giovane amante, la diciassettenne Maria Vetsera appartenente ad una nobile famiglia ungherese. Da qui la decisione dei due amanti di darsi reciprocamente la morte. Sulla vicenda cade tuttavia per molto tempo una coltre di omertà. Ma fu realmente un suicidio oppure i due sfortunati amanti vennero uccisi e da chi?! In questa versione in realtà molto libera dei fatti, viene avanzata l'ipotesi che ad uccidere Rodolfo d'Asburgo e Maria Vetsera siano stati alcuni funzionari imperiali espressamente inviati dall'Imperatore. Per avallare la teoria del suicidio, viene stilato un biglietto di commiato mentre su un carro funebre vengono depositati i loro cadaveri.⁵

Valeria Consoli

1 - *La Principessa Sissi* ('55) - Sissi, la giovane imperatrice ('56) - Sissi, il destino di un'Imperatrice ('57)

2 - (*Klagenfurt*, 1880 - *Ginevra*, 1942)

3 - v. nota n° 5

4 - *Graham Green, Il terzo uomo*, (titolo originale *The third Man*, trad. di Alessandro Carrera), a cura di Domenico Scarpa, Sellerio Editore, Palermo

5 - *Sceneggiato da Giovanna Gagliardo ha come protagonisti l'attore ungherese Lajos Balátovits, Pamela Villosesi e Thérèse – Ann Savoy.*

Viaggio in Senegal: Associazione Djarama a Toubab Dialaw



Lucia Baldini

In Africa, non c'ero mai stata, da buona viaggiatrice ho toccato vari punti cardinali nel mondo ma il continente nero si è sempre mantenuto misterioso ed inesplorato. Avevo curiosità ma anche ritrosia. Non mi sono mai attivata concretamente perché qualche filo tramasse un possibile intreccio.

Ma fili sottili si mettono al lavoro senza che la lucidità razionale lo sappia. Nel caldo agosto 2023 mi trovavo in un ritirato paesello marchigiano: Apiro ad accompagnare la versione itinerante dello spettacolo teatrale Walkabout di Sonia Antinori, di cui nella versione palcoscenico avevo creato la traccia narrativa visiva. Per una settimana, durante il "festival del folklore", che accoglie da decenni danzatori e musica dal mondo, ho portato in giro per i vicoli e gli affacci del paese i quattro racconti di luoghi lontani e l'Africa uno di questi. L'Africa, con la sua bellezza atavica, primordiale, le sue potenti contraddizioni, con alcuni presidenti illuminati ma poi velocemente, più o meno metaforicamente, fatti sparire di scena, il continente segnato dalla mano del bianco occidentale colonizzatore. Questo racconto ha scavato nel mio immaginario qualcosa di indelebile, pensieri che andavano e tornavano. C'era stato anche qualche anno prima una

profonda indagine fatta con Roberto Abbiati sul periodo coloniale fascista in Eritrea e poi in Etiopia e del massacro nel monastero di Debra Libanos. Ne avevamo costruito uno spettacolo teatrale intenso e ironico al tempo stesso in cui la storia si raccontava senza censure, anzi nella sua terribile crudeltà e al tempo stesso nella goffaggine di pensarci grandi conquistatori e colonizzatori. Ho da sempre degli amici africani provenienti



Laboratorio di fotografia tenuto da Lucia Baldini nella scuola di Sjarama

da nazioni diverse che sono arrivati in Italia in maniera più o meno ortodossa e i racconti li ho sempre custoditi, riflettuti, immaginati, considerati.

Insomma non ero digiuna all'Africa, pensavo di avere abbastanza elementi per poter avere un mio pensiero ponderato e concreto.

Durante le mie giornate calde del paesello di Apiro ho intrecciato un'amicizia molto speciale con Stefania Scuppa. Lei ha insegnato italiano in varie nazioni africane per anni, ha vissuto là a lungo e adesso divide la sua vita tra insegnare italiano ai migranti in Italia e creare vari progetti a sostegno di donne in Senegal per riuscire a dare loro una piccola autonomia economica che spesso ricade su qualche figlio da mandare a scuola. Mi ha molto coinvolto il suo darsi da fare gratuito in Italia per trovare solidarietà per poter portare poi in Senegal concretezza. Ragionavo come poter dare il mio contributo che non fosse solo mettersi le mani in tasca e dare un obolo. Seduta al tavolino del caffè della piazza centrale di Apiro ho iniziato a parlare con la gente e mi sono divertita a raccontare i paesani e gli ospiti stranieri: personaggi emblematici ritraendoli in maniera giocosa e intima e ne è venuta fuori una bella galleria di ritratti fotografici molto diversi. Qualche mese dopo si è trasformata in una mostra diffusa tra le vie e le vetrine del paese. È stato un momento di conferma di relazioni e fiducia. Da lì a qualche settimana quella mostra è andata all'asta e con il ricavato abbiamo deciso di mettere una base economica perché io potessi andare in Africa e portare un progetto didattico e culturale in una scuola del Senegal.

Gennaio 2025 volo per Dakar, nella luce della luna piena guardo l'Oceano con destinazione Associazione Djarama a Toubab Dialaw. L'associazione Djarama si fonda oltre vent'anni fa nella "bush" incontaminata grazie alla visionarietà dell'attrice senegalese Mamby Mawine e di Alessandro Fanni e di altri associati senegalesi e francesi. Giorno dopo giorno la loro idea si materializza e costruiscono un teatro all'aperto, un piccolo villaggio che ospita artisti da tutto il mondo per residenze artistiche e collaborazioni, fino alla costruzione di una scuola privata che accoglie ad oggi oltre cento ragazzi che vanno dal 3 ai 13 anni. La scuola si basa su collaborazioni e donazioni internazionali e senegalesi, punto di scambio e di incontro di culture diverse con il desiderio di contribuire a migliorare il livello culturale e di consapevolezza della gente che vive nel paese di Toubab Dialaw.

Ho tenuto un laboratorio fotografia ai ragazzi più grandi della scuola. Sempre con la vendita all'asta delle mie fotografie, abbiamo acquistato delle macchine fotografiche che sono state donate alla scuola per portare avanti la conoscenza della fotografia anche dopo che io sono rientrata in Italia. Il laboratorio è stato intenso e coinvolgente, per certi aspetti una novità. Tengo da molti anni laboratori fotografici

segue a pag. successiva



Danzatore senegalese Festival del Folklore Apiro 2023 (foto Lucia Baldini)

segue da pag. precedente
 sull'educazione all'immagine e sull'identità in scuole di tutta Italia e laboratori professionali per adulti sulla fotografia di scena. Sono abituata a relazionarmi e a trasmettere il linguaggio fotografico, ma lì in quella scuola tutto è stato diverso. Probabilmente per la loro piccola conoscenza e soprattutto utilizzo di mezzi che creano immagini, diciamo una scarsa alfabetizzazione al linguaggio visivo e ancora di più a quello fotografico. Siamo partiti dall'origine più profonda della fotografia: la luce. Spiegare a loro che cosa è la luce e come la si legge, a loro che vivono in un luogo in cui la luce modella, trasforma, cambia forme, colori e a volte anche odori. Un'esperienza potente raccontare come il sole si muove e disegna ombre, come il nero e la profondità delle ombre cambi durante la giornata, a loro che hanno corpi che assorbe la luce come una spugna. Capire che la meraviglia è un luogo magico e che ancora è possibile condividerla, essere strumento per attivarla. Parlare di narrazione che passa non dalla parola ma dall'immagine, il visivo come lingua universale che non ha bisogno di idiomi, ma di osservazione, prospettive, linee, colori e soprattutto luce. La mostra a restituzione del laboratorio in presenza dei loro genitori molto emozionante. In Senegal la lingua parlata è il Wolof, diciamo una lingua interna/dialetto. Poi i francesi hanno inserito il francese come lingua ufficiale. Molti genitori parlano poco il francese, pertanto la comunicazione è molto limitata. Ma nonostante questo i ragazzi con grande emozione hanno raccontato il lavoro svolto insieme, le loro conquiste, la tangibilità di fotografie scattate da



Senegal (foto Lucia Baldini)

loro che per la prima volta tenevano una macchina fotografica in mano e la concretezza delle stampe dei loro lavori. Tutta la luce che i loro corpi assorbono spesso ritorna attraverso la luce dei loro sguardi, dei loro grandi sorrisi e il giorno della loro mostra di luce ce n'era davvero tanta.

L'Associazione Djarama è un porto di mare, arrivano continuamente artisti di ogni ambito, soprattutto teatro, musica, circo ma anche cinema. Una delle mie prime sere là sono arrivati a cena alcuni membri di una troupe cinematografica: Alain Gomis regista, Benoît De Clerck supervisore al suono e Mamby Mawine

attrice (Mamby è la fondatrice di Djarama). Avevano appena finito di girare un documentario/ricostruzione storica delle tre etnie che costituivano l'identità storica della Guinea Bissau. Il film è una produzione della Unifrance. Il film precedente del regista è DAO, qui il link al sito della casa di produzione e la scheda del film <https://en.unifrance.org/movie/57241/dao>

Lucia Baldini

Association Djarama - Organizzazione no-profit
 Costruire, per l'educazione e la cultura, una gioventù rispettosa dell'ambiente e consapevole dei propri valori
www.instagram.com/association_djarama/?hl=it



Senegal (foto Lucia Baldini)

I 150 anni di Elvira Notari



Alberto Castellano

In occasione dei 150 anni dalla nascita, Napoli rende omaggio a Elvira Coda Notari (1875-1946), la prima regista italiana, autrice di oltre 60 lungometraggi e di centinaia di corti e documentari tra il 1910 e il 1930 nella città dove visse e lavorò, sperimentando visioni future, fondando la Dora Film e raccontando l'Italia in America. Appena annunciato l'evento, qualcuno ha subito borbottato che circa tre mesi dedicati ad Elvira Notari forse sono troppi. In realtà è vero che a partire dagli anni '70 quando Mario Franco per primo strappò dal dimenticatoio la figura della pioniera del cinema napoletano e non solo soprattutto proiettando nella Cineteca Altro, il primo e unico importante spazio cineclubistico di Napoli a Port'Alba vicino Piazza Dante, i capolavori muti della Notari, periodicamente si è parlato e scritto sulla Notari grazie soprattutto agli studi e pubblicazioni di Giuliana Muscio sull'asse Napoli-New York ma nel corso dei decenni un tributo di tale portata, varietà e completezza non è mai stato allestito.

"Elvira 150" è promosso e finanziato dal Comune di Napoli con il patrocinio della Regione Campania nell'ambito del progetto ideato e organizzato da Antonella Di Nocera per Paralelo 41 produzioni con il Centro Sperimentale di Cinematografia in collaborazione con la Cineteca di Bologna. Il progetto che si snoda per circa tre mesi (dal 10 febbraio al 30 aprile) tra proiezioni di film quasi tutti restaurati, musica dal vivo, eventi e una giornata di studi, ha coinvolto varie istituzioni universitarie e culturali e luoghi cittadini come l'Accademia di Belle Arti, l'Archivio di Stato, il Conservatorio San Pietro a Majella, l'Università degli Studi Federico II, la Casa del Contemporaneo - Sala Assoli, Teatro Bolivar, Multicinema Modernissimo con l'adesione di artisti, studiosi e personalità del cinema italiano. Come l'attrice Teresa Saponangelo, che sarà prossimamente Elvira sul grande schermo nel documentario di Valerio Ciriaci *Elvira Notari, oltre il silenzio*, le scrittrici Viola Ardone e Valeria Parrella, l'attrice e regista Lina Sastri, le docenti Gina Annunziata, Anna Masecchia, Simona Frasca che ha ideato e curato gli eventi musicali. L'omaggio è partito la sera del 10 febbraio, giorno del 'compleanno' di Elvira, al Multicinema Modernissimo, con la proiezione di *È piccerella* (1922), dopo il restauro digitale nella versione con musiche composte dal Maestro Enrico Melozzi. La proiezione alla quale erano presenti anche Piera Detassis (Presidente e Direttore Artistico - Accademia del Cinema Italiano - Premi David di Donatello), Titta Fiore (Presidente della Film Commission Regione Campania), è stata preceduta da un videomessaggio da Boston di Giuliana Bruno (autrice del volume "Rovine con vista: alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari").

La seconda serata il 17 febbraio è stata ospitata dalla Sala Assoli con *Fantasia 'e surdato* (1927, 41') e *L'Italia s'è desta* (1927, 9').

Il 27 febbraio invece Al Teatro Bolivar, è stato presentato *A' santanotte* (1922, 61'). La colonna sonora originale è stata composta per l'occasione dal Maestro Michele Signore.

Il programma prosegue il 3 marzo al Conservatorio San Pietro a Majella con proiezioni e musiche dal vivo composte ed eseguite dagli allievi del conservatorio.

In proiezione, nella splendida cornice della Sala Scarlatti due corti documentari del 1923 *Festa della Madonna della Libera a Treviso* (6') e *Festa della S.S. Assunta in Avellino* (9'), ritrovati nel 2015, e ancora *Napoli sirena della canzone* (1929, 16').

Non potevano mancare per il miglior inquadramento storico gli "Altri film al tempo di Elvira". Il programma prosegue infatti in Sala Assoli il 17 marzo con *Vedi Napoli e po' mori* di Eugenio Perego, con sonorizzazione musicale dal vivo de I Virtuosi di San Martino.

Ancora in Sala Assoli, il 24 il classico *Assunta Spina* di Gustavo Serena con Francesca Bertini (1915, 57'), con sonorizzazione musicale dal vivo di Ensemble Dissonanzen.

Di grande rilevanza la giornata di studi il 10 marzo, che coinvolgerà più atenei, dal titolo "Elvira Notari e il suo mondo" ospitata dall'Università degli Studi Federico II nel corso della quale interverranno anche Giuliana Muscio (dell'Università di Padova) e Paolo Speranza (Direttore di Cinemasud).

La rassegna prevede anche mattinate per gli studenti con la proiezione di *È piccerella* e ad aprile per la prima volta a Napoli ci sarà una Mostra dedicata ad Elvira Notari e alla sua epoca, con documenti e fotografie.

Infine, a chiudere con prestigio internazionale l'anno elviriano a Napoli, nel mese di dicembre 2025, l'Accademia di Belle Arti di Napoli organizzerà la Lectio Magistralis di Giuliana Bruno, Emmet Blakeney Gleason Professor of Visual and Environmental Studies at Harvard University, accompagnata dall'intervento e dal contributo di studiosi e artisti. Alcuni non potevano non notare l'assenza nel mega-evento proprio di Mario Franco, veterano operatore culturale napoletano, storico e critico di cinema, esperto e studioso del cinema sperimentale e underground e del cinema popolare italiano. Franco ricostruisce il percorso filologico delle iniziative su Elvira Notari a Napoli e non solo. "La caratteristica unica della rappresentazione cinematografica a Napoli negli anni del primo dopoguerra - dice - è quella di aver posto un cantante sotto lo schermo che, in perfetto sincrono con le immagini, cantava le più famose canzoni del momento (con tanto di nome sulla locandina). L'uso del cantante sotto lo schermo non fu tanto una "scorciatoia" per aggirare un problema tecnico, ma un tentativo di mantenere forme spettacolari più



tradizionali e rassicuranti rispetto alla "novità" del cinema. Una ricostruzione filologicamente corretta per proiettare questi film deve tener conto di questo aspetto. Noi abbiamo tenuto conto di questo aspetto fin dalla prima versione "sonorizzata dal vero" realizzata nell'ambito del Festival Nazionale dell'Unità nel 1976 con le musiche di Luigi Perfetti e Franco Ricci. Furono proiettati *Assunta Spina* di Gustavo Serena, *Fantasia 'e Surdato* e *E Piccerella* di Elvira Notari, *Lucia Luci* di Ubaldo M. Del Colle, *O Schiaffo* di Emanuele Rotondo, *Napule ca se ne va* di Ubaldo M. Del Colle. Utilizzammo una selezione degli stessi film più *A' santanotte* di Elvira Notari nel 1979 per il programma televisivo *Guagliò, ciak, si gira*, ancora con Franco Ricci e il Maestro Perfetti affiancato da Mario D'Amora". Con le musiche di D'Amora dirette da Tonino Esposito ed ancora con Franco Ricci proiettammo sugli spalti del Maschio Angioino *Lucia Luci*, *Napule ca se ne va* e *A santanotte* nell'ambito di *Estate a Napoli 1982*. - continua Franco - Nel settembre del 1988, invitati da Ugo Gregoretti nell'ambito della rassegna "Città Spettacolo" di Benevento, proiettammo *Lucia Luci*, *Napule ca se ne va*, *A santanotte*, *O Schiaffo*, *Fiocca la neve*, *Assunta Spina* ed un collage di brani di film realizzati dal 1910 al 1928 da me montati con il titolo *Il mare, la luna, i coltelli* con le musiche di Pasquale Scialò e con i cantanti Mario Merola, Luciano Catapano e Valeria Sabato. Con lo stesso titolo fu pubblicato un libro dall'editore Pironti con un'intervista esclusiva di Gennariello (Edoardo Notari), figlio di Elvira. Questo montaggio insieme al film *A' santanotte* fu riproposto, con Merola e le musiche di Scialò, al Teatro Parioli di Roma nel 1991 su invito di Maurizio Costanzo. Nel 1996 lo stesso programma fu portato da Maurizio Scaparro a Venezia nell'ambito della rassegna "Il Cinema è Teatro"



Mario Franco

Alberto Castellano

La rivoluzione culturale nei massmedia: Fabio Masala, un Intellettuale in azione

Nei giorni 13 e 14 dicembre a Cagliari, al Teatro Eleonora d'Arborea in via Falzarego 35, si è svolto l'evento promosso dal Centro Regionale FICC Sardegna, *Intellettuale in azione*, dedicato a Fabio Masala nel trentennale della scomparsa, avvenuta improvvisamente e prematuramente il 12 dicembre del 1994



Maria Paola Fanni

Nato a Sassari il 24 ottobre 1940, iniziò la sua attività negli anni sessanta, come operatore nel Progetto Sardegna dell'OECE e nella Società Umanitaria di Cagliari, poi, nel movimento dei circoli del cinema e, dopo la sua fondazione nel 1966, nella Cineteca Sarda di cui fu direttore regionale fino alla data del decesso. Animato da un forte spirito pedagogico Fabio Masala fu figura di spicco in Sardegna nella formazione di generazioni di giovani, intellettuali, operai, dirigenti, casalinghe, insegnanti, operatori culturali, sindacalisti e politici regionali. Attraverso la Cineteca regionale, pubblica e gratuita, Fabio Masala operò per l'organizzazione e l'emancipazione delle masse subalterne, con un lavoro capillare e paziente nei centri urbani come nelle periferie più remote, supportato – come era – da una solida visione del mondo e da un orizzonte prospettico valoriale che ne faceva un fine intellettuale oltre che un militante infaticabile.

Il raggio della sua azione va ben oltre la dimensione regionale e si estende sul territorio nazionale e internazionale con l'organizzazione di convegni di studio, corsi di formazione, stages con associazioni impegnate nell'educazione dei giovani e degli adulti (A.I.D.E.A. Associazione Italiana di Educazione degli adulti; ECEA European Children's Film Association).

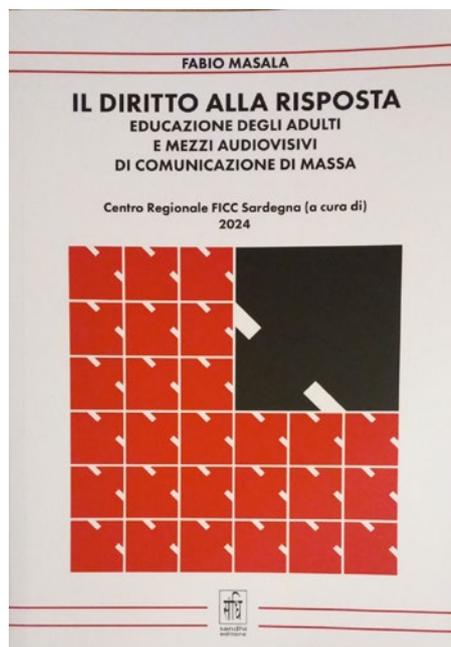
Comprese con molto anticipo i rischi della forza pervasiva dei mezzi di comunicazione di massa e gli effetti narcotizzanti che derivano da un consumo solitario e acritico. "Nella società contemporanea – scriveva nel 1982 - proprio gli appelli al privato, alla ricerca della felicità singolare e individuale sono portati avanti da gigantesche realtà collettive quali sono i mezzi audiovisivi di comunicazione di massa" e rivendicò nelle attività della F.I.C.C. (Federazione Italiana dei Circoli del Cinema) e della I.F.F.S. (International Federation of Film Societies) il diritto alla risposta del pubblico, concepito come soggetto collettivo attivo, in grado di crescere e riconoscersi attraverso l'organizzazione e l'autoformazione costante e permanente. Nel 1987 i diritti del pubblico trovarono un formale riconoscimento nella *Carta di Tabor* approvata dall'Assemblea generale dei Circoli dell'IFFS, riuniti a Tabor in Cecoslovacchia.

Il Centro Regionale della F.I.C.C. Sardegna ha voluto dedicargli due giornate di studio e approfondimento per ricostruirne la figura, lo spessore culturale e umano, il pensiero pedagogico, l'operato nel mondo dell'educazione degli adulti e dell'associazionismo cinematografico.

Per l'occasione è stato ristampato e presentato

il suo libro, *Il diritto alla risposta*, pubblicato in prima edizione Cuec nel 1985 che contiene relazioni da lui stesso scritte e interventi pronunciati in molte occasioni di dibattito pubblico. Un libro che può indicare la strada per un approccio costruttivo e critico riguardo ai massmedia e all'uso indiscriminato delle connessioni digitali e dei moderni social; le sue riflessioni contro la disumanizzazione della comunicazione lo rendono più attuale che mai. L'evento, patrocinato dal Comune di Cagliari, con la collaborazione della Società Umanitaria della Sardegna, la Cineteca Sarda, l'Università di Cagliari, la Sovrintendenza archivistica della Sardegna, la FICC nazionale, l'Associazione Gramsci di Cagliari, i Circoli del cinema della Sardegna, è stato accolto con molto interesse non solo da chi in passato ha avuto modo di lavorare con Masala e di conoscerne la serietà e la coerenza professionale, ma da tanti intellettuali e da numerosi professionisti dell'associazionismo culturale attivi in città e su territorio regionale.

Lo sforzo organizzativo ha trovato riscontro nella partecipazione affettuosa e propositiva di tanti amici, compagni, operatori, studiosi, colleghi che hanno apprezzato l'idea di dare a questo grande maestro visibilità per riscoprirne il valore di esempio e l'attualità del pensiero. Molte le testimonianze e i ricordi a cesellarne gli aspetti tipici della sua personalità infaticabile e poliedrica. La presentazione del libro *Il diritto alla risposta* ha aperto il confronto attento e illuminante tra i quattro relatori: Antón Fernandez, filosofo madrileno, studioso di filosofia politica e traduttore delle opere di Gramsci, Antioco Floris, docente di cinema all'Università di Cagliari,



Monica Grossi, soprintendente archivistica della Sardegna e Andrea de Giorgi, ex insegnante e sindacalista; da punti di vista differenti hanno messo in evidenza la validità e la attualità dei concetti presenti nel libro e hanno innescato un vivace e partecipato dibattito tra il numeroso pubblico presente.

Il confronto, ripreso la mattina successiva, si è focalizzato sul lavoro culturale, sul pubblico organizzato, sull'educazione degli adulti, sulla funzione della Cineteca regionale, sulla necessità di un dialogo costante e proficuo tra associazioni cinematografiche di base e enti locali. A evidenziarne lo spessore nel campo della educazione degli adulti è stata la docente Claudia Secci che ha ricostruito il peso delle esperienze in Sardegna dirette da Fabio Masala anche sul piano pedagogico e teorico più generale. Di stampo spiccatamente filosofico è stato, invece, il contributo di Nora Racugno che partendo dalla esperienza vissuta in Cineteca-Società Umanitaria negli anni Settanta, ritrova nel metodo praticato per l'analisi dei film, gli elementi salienti del *pensiero in presenza*, elaborato dalla filosofia femminista. Articolati anche i contributi dei critici cinematografici, Sergio Naitza ed Elisabetta Randaccio mentre Peppetto Pilleri e Marino Canzoneri, rispettivamente ex dipendenti della Società Umanitaria di Cagliari e del CSC di Iglesias sottolineano la capacità organizzativa di Fabio Masala, tessitore di relazioni tra associazioni regionali, nazionali e internazionali.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Molti hanno espresso l'idea che Fabio attendeva da tempo un riconoscimento pubblico, che la ristampa del libro apre nuovi itinerari di ricerca, sia a livello accademico che a livello formativo nei circoli organizzati, col coinvolgimento delle rappresentanze istituzionali. Il gruppo di ricerca, formato da quindici persone rappresentative di diverse realtà associative e professionali, ha proposto, al termine dei lavori, non solo di inserire sull'enciclopedia wikipedia una voce dedicata a Fabio Masala che al momento manca ma di organizzare nelle sedi anche periferiche dei circoli FICC in Sardegna e in Continente, occasioni culturali per la presentazione del libro e promuoverne la diffusione e lo studio.

Maria Paola Fanni



Teatro

I parenti terribili di Jean Cocteau, una famiglia disfunzionale in scena



Giuseppe Barbanti

Unbelievable (incredibile) è l'aggettivo, utilizzato più volte nella pièce da più di un personaggio, che meglio si presta a dare una sintetica approssimazione di quanto accade ne *I Parenti terribili*, una fra le più riuscite opere teatrali di Jean Cocteau che Filippo Dini, direttore del Teatro Stabile del Veneto, riporta in scena in questa stagione a 83 anni dal suo debutto in un allestimento coprodotto con Stabile di Torino, Bellini di Napoli e Stabile di Bolzano. Uno spettacolo in cui il regista ed attore, in scena nei panni del protagonista Georges, prosegue un impegnativo discorso su donna contemporanea e famiglia, che dopo la donna-moglie e la donna-figlia, affrontate in precedenti allestimenti, vede la donna-madre, per l'appunto Yvonne (Mariangela Granelli), al centro della pièce. La messa in scena, grazie anche alla traduzione del testo di Monica Capuani, guarda finalmente al contemporaneo, esce da una prospettiva che pareva legare strettamente gli sviluppi della vicenda ad una pretesa "degenerazione" della famiglia borghese. Un rapido sguardo d'insieme sui personaggi chiarirà il contesto: una madre, Yvonne appunto, attaccata al figlio in modo morboso e sospetto al di là di ogni ragionevolezza; un figlio 22enne Michel (Cosimo Grilli) che, invece di proiettarsi come i coetanei in un suo futuro, pare succube di lei; un padre Georges, il cui rapporto con Yvonne è stato irrimediabilmente pregiudicato dalle priorità date da quest'ultima a Michel, pare essere messo ai margini con il suo tacito assenso; la sorella di Yvonne, Léonie (Milvia Maragliano), fidanzata con Georges prima del loro matrimonio, ha maturato rancori un po' nei confronti di tutti e si occupa delle vite dei parenti destreggiandosi, spesso nel segno della manipolazione, alla ricerca di un ruolo, quale che sia, che la gratifichi di tante disillusioni. Lo stato di disperata confusione in cui si presenta nella scena iniziale Yvonne è l'anticamera della chiave di volta della pièce: Michel ha passato una notte fuori facendo salire alle stelle la tensione in famiglia. Yvonne è tormentata non solo dall'assenza ingiustificata del figlio ma anche dal timore che dietro vi si possa nascondere la prima relazione sentimentale del ragazzo, sospetto plausibile supportato con malevolo sadismo da Léonie. Michel torna, informa la madre, sempre più fragile, della relazione con Madeleine (Giulia Briata), l'unica non parente della pièce, facendola precipitare in una condizione di ancor maggior sconforto. Ma da un colloquio che Georges ha con il figlio emerge un'orribile

certezza, con risvolti da tragedia greca: Madeleine è anche la giovane rilegatrice con cui lui ha instaurato da tempo una relazione. Da qui l'urgenza di elaborare una strategia per salvare il salvabile: Georges e Léonie, insolitamente propositivi, non trovano di meglio che organizzare un incontro di tutti nella casa di Madeleine. E nell'ordinato salotto di Madeleine, che con gli occhi sbarrati scoprirà essere il suo "vecchio" amante il padre del giovane fidanzato, avverrà il burrascoso colloquio in cui, per troncane la relazione fra lei e Michel, un livoroso Georges le imporrà di confessare al figlio l'inesistente presenza di un terzo uomo con cui sarebbe in procinto di sposarsi. Tra singulti e scenate, il disegno va a buon fine, ma Léonie ci ripensa, convince Georges a invitare Madeleine a casa loro per farle ritrattare tutto, rivelando a Michel che il terzo uomo non esiste. Questa svolta sarà fatale a Yvonne che, privata dell'affetto del figlio, si toglierà la vita avvelenandosi. Le relazioni, decisamente "pericolose", fra i cinque personaggi, si dipanano, nonostante i temi tutt'altro che leggeri, in un clima che alterna diversi registri: si spazia dalle figurazioni in maschera con opportuno supporto di suoni e luci, mirate ad evocare fisicamente sul palco la condizione iniziale di disagio interiore di Yvonne, ai toni tra il sarcastico e il comico, pur sempre sottesi da una incombente tensione, della prima parte della commedia che si consuma nella stanza da letto-salotto della casa di Georges. Nelle successive scene, nel salotto di Madeleine e di nuovo nella casa di Georges, prendono il sopravvento

in un abbraccio fatale affetti tossici e segreti inconfessabili nel segno di un "cupio dissolvi" inspiegabilmente condiviso da tutti i personaggi, destinati ad un amaro epilogo, nel caso di Yvonne tragico, a cui non hanno né la volontà né la forza di sottrarsi. E i toni si alzano, la recitazione, qua e là, diventa anche urlata con effetti a volte discutibili. Dini rivela, infine, una particolare attenzione nel valorizzare la dimensione più propriamente fisica dell'interpretazione sua e dei suoi compagni di scena. Lo spettacolo coinvolge il pubblico: applausi e numerose chiamate alla ribalta.



"Parenti terribili" (foto di Serena Pea)

Giuseppe Barbanti

Eikon (εἰκὼν). Immagine e segno fotografico nell'epoca della loro riproducibilità elettronica



Fulvio Lo Cicero

Introduzione

La fotografia ha vissuto diversi passaggi cruciali, dal momento in cui, il 19 agosto 1839, fu presentata a Parigi la prima fotografia su un supporto mobile. In realtà, era stato Joseph Nicéphore Niépce, nel 1826, a scattare la prima foto della storia utilizzando una "camera oscura" e inquadrando il tetto prospiciente la sua abitazione (*Le cœur du domain du gras*). Morto prematuramente, fu Luis Daguerre, con il quale Niépce aveva avviato la nuova tecnica, a proseguire la sperimentazione e a presentare il suo rivoluzionario risultato.

Gli altri avvenimenti cruciali della fotografia si caratterizzano per la sua sempre maggiore espansione e fruibilità tecnica, che la allontanano dalla pittura, alla quale era stata impropriamente comparata fino ai primi del Novecento.

Nel 1885 Hannibal Goodwin, un sacerdote della Chiesa anglicana americana presentò un brevetto per la sua pellicola flessibile, di cui si appropriò successivamente George Eastman, il fondatore di quella che diventerà la più grande azienda del settore, la "Kodak", regina incontrastata per più di un secolo della produzione e commercializzazione delle pellicole sensibili ad alogenuri di argento.

Altre tappe importanti risiedono nell'evoluzione e sempre maggiore riduzione dell'ingombro degli apparecchi di ripresa. Le prime macchine fotografiche a lastra erano molto grandi e non consentivano movimento alcuno. Il diaframma era fisso, così come il tempo di scatto molto lungo. La fotografia era, in ragione di ciò, un mezzo espressivo limitato, che consentiva anche ottimi ritratti e foto di paesaggi ma non il fotogiornalismo, che poté svilupparsi solamente con il perfezionamento di macchine leggere e facilmente trasportabili.

Il punto di svolta si ebbe nel 1913, quando l'ingegnere Oskar Barnack mise a punto quella che può considerarsi tuttora come il progenitore della fotografia contemporanea: la macchina fotografica portatile e la pellicola che ha rappresentato lo standard di formato: la 24x36. Questa tipologia di macchina si caratterizzava per un mirino a telemetro, cioè non coincidente con l'immagine fornita dall'obiettivo (che, in un primo momento, era fisso), il che comportava il cosiddetto "effetto di

parallasse", uno scostamento non indifferente della inquadratura rispetto a ciò che poi la fotografia avrebbe fornito. Dall'apporto fondamentale di Barnack sorse anche il marchio più famoso di macchina fotografica, la "Leica" e il suo "formato", cioè il 24x36. Successivamente, dopo la seconda guerra mondiale, l'invenzione della "reflex", contribuì a eliminare il problema dell'effetto di parallasse del mirino galileiano. Questo sistema si basava (e si basa tuttora) nell'apposizione di uno specchio che riflette l'immagine ripresa dall'obiettivo. L'industria giapponese, e in particolar modo la "Nippon Kogaku", mise a punto il sistema denominato "Nikon F", divenuto poi famoso in tutto il mondo, a pentaprisma e con lo specchio che si ribalta automaticamente con lo scatto. La tecnologia aveva introdotto un sistema di misurazione della luce molto sofisticato e variabile, a seconda delle esigenze del fotografo, che andava combinato con il tempo di esposizione. Ciò consentiva all'operatore di ottenere una molteplicità di effetti, che solo qualche decennio prima erano impensabili.

La rivoluzione elettronica e Walter Benjamin

L'introduzione dell'elettronica nel mondo della fotografia ha modificato in profondità non



Walter Benjamin (1892 - 1940)

solo la ripresa e l'elaborazione dell'immagine ma perfino la concezione stessa della fotografia come arte espressiva. Con il dominio dell'elettronica, l'operatore ha di fronte a sé una scelta molteplice di immagini, che può memorizzare a ripetizione molto velocemente,

per poi scegliere la migliore ed elaborarla in una infinità di modi diversi. Si può dire che, come d'altronde dimostra anche il cinema elettronico, la fotografia diventa qualcosa di molto complesso ed elaborato che ha poche assonanze con il passato, in ciò differenziandosi enormemente da altre tipologie di espressione figurativa, come l'arte pittorica, la letteratura, la scultura, la musica, rimaste pressoché immutate nella loro realizzazione tecnica.

Il "sensore" è il contemporaneo succedaneo della pellicola, che ha ormai quasi del tutto sostituito (anche se esiste ancora un mercato di nicchia delle pellicole, almeno fino a quando si esauriranno le macchine fotografiche del Novecento, che ovviamente non sono più in produzione). Il sensore rimane "impressionato", diciamo così, dai pixel contenuti nella immagine catturata dall'obiettivo fotografico e li elabora per fornire ciò che, precedentemente, era offerto successivamente allo scatto dall'emulsione chimica. Il pixel è diventato, così, la cellula di base dell'immagine elettronica e quest'ultima è una sorta di "mosaico" compositivo della realtà. L'immagine contenuta nello scatto è immediatamente fruibile, anche dopo una sommaria modifica estetica che può farsi direttamente in macchina e il

segue a pag. successiva



Leica M4



"Point de vue du Gras" - Vista dalla finestra a Le Gras (1826 o 1827) di Nicéphore Niépce

segue da pag. precedente

fotografo ha una immediata percezione del lavoro fatto.

Il cambiamento rivoluzionario indotto dall'elettronica all'espressione fotografica non è paragonabile ad alcuna invenzione del passato e ad alcuna altra messa a punto della tecnologia. Esso ha modificato in profondità lo stesso approccio estetico all'*Eikòn*, azzerando del tutto l'aura di sacralità che si è identificata per millenni in una immagine, come descritto da Walter Benjamin nel suo famoso saggio (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1936). Per il filosofo tedesco, il concetto di "aura" si collega alla "unicità" e alla "lontananza". Questi due elementi sono imprescindibili per fornire all'opera d'arte l'aura, quella sorta di "sacralità dell'unico", insita anche in una icona religiosa. «*L'hic et nunc* dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità», ma, aggiunge, «ciò che viene meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'aura» dell'opera d'arte» (Benjamin, cit. pp. 22-23). Benjamin ha modo di precisare ancora meglio il suo concetto di "aura": «Un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza». Nell'espressione fugace di un volto umano, dalle prime fotografie, emana per l'ultima volta l'aura» ma «quando l'uomo scompare dalla fotografia, per la prima volta il valore espositivo propone la propria superiorità sul valore culturale» (Benjamin, in *Piccola storia della fotografia*, 1931, p. 28).

La teoria estetica della fotografia

Alla base di una qualunque teoria estetica contemporanea della fotografia, nel periodo di transizione fra la pellicola chimica e il pixel elettronico, si configura un'ispirazione trasgressiva e metonimica e il desiderio di uscire da un latente conformismo che, in molti casi, aveva fatto del fotografo un mero riproduttore della realtà eventuale. Per il fotografo del post-Novecento, l'immagine assume la forza dirompente della *disseminazione* del suo significato. Attraverso i mass-media e le reti di comunicazione sul web, l'*Ikonè* perde del tutto il suo ruolo catartico e sacrale, reso anche dalla sua "inamovibilità" ma moltiplica esponenzialmente il messaggio che eredita dal suo creatore. Il mondo è così *inseminato* e genera un moltiplicatore dell'idea espressiva e del suo significato percepito. Oggi una fotografia è assumibile in migliaia di migliaia di modi, mentre nel passato essa appariva in un giornale quotidiano o nei rotocalchi degli anni 50-70 del secolo scorso. A suo modo, pur dopo la "riproducibilità tecnica" benjaminiana, la fotografia del passato prossimo non aveva del tutto perduto l'aura, la sacralità data dalla sua "unicità" riprodotta. Per questo motivo, era ancora percepita – soprattutto quella dei grandi autori – alla pari della pittura (a prescindere dai suoi elementi figurativi, come la composizione, il colore, gli apporti grafici, ecc.) e, in alcuni artisti, una base per la successiva elaborazione pittorica (vedi la pop art o il figurativismo presente in Andy Warhol o in Domenico Colantoni). La diffusione su Internet e



"2001: Odissea nello spazio" (1968) di Stanley Kubrick

sulle reti sociali di comunicazione rende oggi l'atto fotografico un documento privo di qualsiasi "unicità". L'immagine viene trasmessa in infinite modalità, catturata ed elaborata cumulativamente. Lo stesso diritto d'autore, cioè il complesso di norme giuridiche che, a partire dal XX secolo, ha protetto, sia nel diritto morale, sia in quello economico e quindi rafforzato l'unicità dell'opera d'arte si pone sempre più come una sorta di "residuo bello"; in molti casi, di fatto, l'autore di uno scatto fotografico ha ben poche possibilità di vedersi riconosciuto il suo diritto di sfruttamento economico e la paternità dell'opera. Per comprendere la tipicità dei tempi, è sufficiente considerare le possibilità offerte dai programmi utilizzati nella postproduzione di una fotografia digitale. "Photoshop", il più celebre programma informatico di postproduzione, consente di aggiungere o togliere un elemento d'immagine, determinando, così, la pratica impossibilità di attribuire allo scatto una paternità certa. L'immagine originaria può essere scomposta, invertita, decolorata o mineralizzata; i soggetti ripresi possono essere alterati, modificati nel viso o nel corpo; il paesaggio può essere radicalmente manomesso. Possiamo assumere, come dato di base, che uno scatto fotografico può non avere più alcun rapporto con la sua origine genetica; la tecnologia, che lo stesso Benjamin aveva intuito come un fattore rivoluzionario di cambiamento dell'arte visiva, ha posto le basi per una serie di "creazioni" che non hanno in sé più alcun modello di identificazione originaria. La cifra essenziale dell'arte fotografica odierna è il dinamismo della *trasformazione* e della *rigenerazione* dell'atto figurativo; in altri termini, ciò che può definirsi l'*ontogenesi* dell'atto figurativo si è trasformato in una *sequenza* di atti successivi che *ricreano* quell'atto in modo potenzialmente infinito. Ciò ha evidentemente un riflesso sostanziale nella difficoltà della ricordata sua attribuzione (cioè, nel diritto d'autore):

in altri termini, ci si trova di fronte ad una sorta di *civiltà dell'immagine collettiva*, frutto di un accumulazione esponenziale di rielaborazioni.

Intelligenza Artificiale

Quanto tali possibilità incidano sulla teoria estetica dell'arte figurativa è oggi ben difficilmente ipotizzabile. Se poi si considera l'irruzione in questo campo, così come in tutti gli altri dello scibile, di quella che è definita (in modo improprio) "Intelligenza Artificiale" (IA), si comprende come ci si trovi nel mezzo di una vera e propria rivoluzione della creazione umana, certamente non del tutto prevista dalla letteratura e dal cinema (con riferimento al prototipo di IA nel celebre film di Stanley Kubrick *2001 Odissea nello spazio* del 1968 e dell'omonimo romanzo di Arthur C. Clark, nato in contemporanea alla scrittura del film). Si tratta di una prospettiva che incide talmente sulla realtà dell'*Eikòn* che non appare azzardato ritenere che la civiltà dell'attribuzione umana di un'opera d'arte sarà probabilmente messa in discussione; che, cioè, ci si troverà di fronte ad un'arte collettiva e alla sparizione dell'*ontogenesi dell'atto creativo*, come abbiamo denominato in precedenza il momento di nascita di uno scatto fotografico, in luogo di un'*ontogenesi creativa* di altra natura, il cui connotato della *spersonalizzazione* sposterà l'identità dell'atto verso confini ignoti.

La prospettiva immaginata da Kubrick e Clark può spaventare le persone che sono ancora legate ad un criterio individualista dell'arte e al fatto che l'opera si prefiguri unicamente come proveniente da una sola mente creativa. In realtà, l'intero processo che abbiamo rapidamente illustrato potrebbe trasformare la *creazione artistica* in un qualcosa di completamente diverso e inimmaginabile: il frutto più eclatante della *Hybris*, con cui l'uomo sfida il Creatore e per la quale, probabilmente, fu lui stesso creato "a sua immagine e somiglianza".

Fulvio Lo Cicero

Ingrid e le altre - Ritratti di signore

Il saggio di Rosario Tronolone, *Ritratti di signore*, Edizioni Sabinæ 2021, si apre con una dichiarazione d'intenti come sussurrata all'orecchio, fatta per allusioni secondo il suo personalissimo stile. E tuttavia il lettore attento non può che esserne immediatamente condizionato



Liliana Cantatore

Il protagonista è Alfred Hitchcock, il regista, il mago del brivido. Ma ancora prima, e ancora meglio, è Alfred Hitchcock, l'uomo, di cui le righe iniziali raccontano brevemente la storia d'amore che lo lega a sua moglie, Alma Reville. E questo

per raccontare poi, sempre trasversalmente, ma con estrema finezza e dovizia di particolari, un'altra più segreta vicenda amorosa: quella del regista e dell'attrice che incarna il suo sogno di bellezza e di perfezione. In realtà un sogno d'amore in qualche modo totalizzante, per cui una donna diviene "colei che sola a me par donna", come dice Petrarca per Laura. Noi invece lo diciamo adesso per Ingrid. Per Ingrid Bergman, e non per Grace Kelly, come pure si potrebbe pensare. Di Ingrid Grace è solo una controfigura, e sia pure la più felice possibile. Accanto a Ingrid perfino lei sembra mancare di luce e di fuoco, e sia pure solo di un soffio ...

Questa è appunto la chiave di lettura del libro, ma è anche l'associazione con un'altra chiave, quella di *Notorious*, che è poi l'episodio conclusivo di questa storia e ovviamente del nostro libro. Beh, sì, la chiave. Intanto la chiave della cantina in *Notorious*. E' una delle sequenze più famose di Hitchcock, brevissima, ma che sembra non finire mai: due minuti circa con venticinque stacchi di macchina, ognuno equivalente a una palpitazione per mancanza di fiato ... E la chiave è il lato oscuro della festa, il lato nascosto e pericoloso della vita, Quella stessa chiave, sottratta da Cary Grant, venne poi da Cary regalata a Ingrid, e a sua volta lei la donò a Hitchcock durante la cerimonia di consegna dell'Award. Ma non era quella vera, che si trovava nella sua casa di Londra. Quella autentica gli venne spedita con un biglietto di spiegazione qualche settimana più tardi. Viene da dire potenza della metafora: la chiave della cantina, la chiave del senso ha sempre a che fare con un segreto e con un rischio ... Non a caso una chiave compare in alto a destra nella bella controcopertina.

Questi significati vengono tutti in luce in maniera struggente nella galleria di immagini che correda il libro e che ne rappresenta uno dei pregi fondamentali: ci dice con assoluta evidenza come Hitchcock parta alla ricerca del suo ideale di donna, come gradualmente lo trovi, come gradualmente lo perda, come faticosamente si rassegni alla banalità della sconfitta, premendo negli ultimi film sul pedale del grottesco, vale a dire sorridendo o ridendo su se stesso senza perdere lo stile e l'eleganza sua propria.

Tutte le sue donne sono un'unica donna: "Caccia al ladro" (1955) di Alfred Hitchcock



quell'unica donna.

Mi accorgo di usare prevalentemente il termine *libro* invece del termine *saggio*. E in effetti quello di Rosario Tronolone non è solo un saggio, pur avendone tutti i pregi: la completezza dell'informazione, la prontezza dell'intuizione, l'originalità dell'associazione.

Se si potesse ancora parlare oggi di generi letterari, direi che li riassume un po' tutti. Si colloca a un incrocio dove lo sguardo può andare più lontano. E' un romanzo biografico che guarda con finezza e pudore nelle pieghe dell'anima del Maestro. E' un romanzo autobiografico perché rivela affinità elettive - e in questo rivendica il fascino e la delicatezza della poesia. E' un banco di prova in cui due registi confrontano brillantemente le armi del proprio mestiere. (Non dimentichiamo che l'autore è regista anche lui ...)

Sotto questo profilo forse la pagina più significativa è quella dedicata alla rivalutazione di *Under Capricorn*, in italiano *Il peccato di Lady Considine*, un piccolo gioiello trascurato della filmografia di Alfred Hitchcock. Nelle mani di Rosario Tronolone l'opera assume la veste di una lettera d'amore scritta da un amante abbandonato - e pertanto forse logorroica, forse farraginosa, forse incline alle recriminazioni, ma anche intensa e dolente. Il materiale filmico, indagato con attenzione, riporta alla mitologia del pentimento, alla storia della Maddalena, un po' com'è nella iconografia barocca, ispirata a una richiesta e a una necessità di perdono. I piedi scalzi, il teschio, le candele, i capelli sciolti, le spalle nude ... Immagini e temi come in un quadro di Caravaggio.

C'è da chiedersi, fuor di contesto, di quale colpa si sia macchiata questa Maddalena penitente: di aver amato troppo o troppo poco?

Di questa complessità non resta alcuna traccia nello stile, che è semplice, agile, attraversato da una avvertibile vocazione alla leggerezza e al sorriso. Il lettore legge e torna a leggere volentieri, appunto come se si trattasse di un romanzo: vuole sapere come andrà a finire, anche se crede di saperlo. In realtà non lo sa del tutto, e questo è il segreto. Avverte che l'autore è capace di sorprenderlo e di far-



Rosario Tronolone (foto di Leila Leam)

gli vedere quello che non ha visto.

Anche sul titolo, apparentemente corrente, ci sarebbe molto da dire: è evidente il richiamo a Henry James, specialista in storie di fantasmi e di amori infelici, anche qui presenti e tutti articolati in una sorta di sottotesto che non si dichiara mai del tutto ...

Insomma *ritratti di signore* per dire *ritratti di signora*, che è appunto il titolo del capolavoro di Henry James. Tra l'altro, per tornare al presente, il termine *signora* nella sua accezione positiva - e comunque già ambivalente in Hitchcock - vede questa opzione di campo semantico già prossima a scomparire ... La stessa ambivalenza - per la verità anche più marcata - si nota poi nelle pagine dedicate a qualche personaggio maschile: *alcuni gentiluomini*, com'è nel sottotitolo, non si sa bene se colpevoli o innocenti, se vittime di se stessi o vittime degli altri.

Ce n'è comunque abbastanza per credere che anche l'autore sia innamorato della Bergman né più né meno di Hitchcock: e se glielo chiedessimo sono certa che sentiremmo una storia simile e diversa da quella già raccontata, ma in ogni caso egualmente ricca di suggestioni e piena di poesia.

Liliana Cantatore

Cinema e letteratura. Dickens sul grande schermo

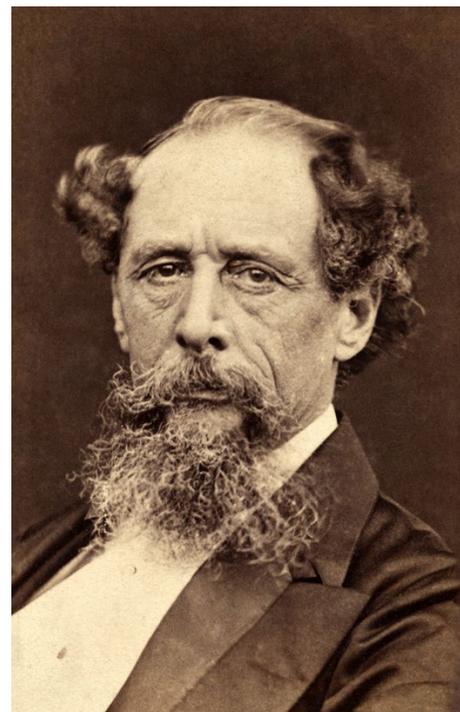


Fabio Massimo Penna

Un'autentica miniera d'oro. Ecco cosa è Charles Dickens per il cinema. L'elenco dei film tratti dai romanzi e dai racconti dello scrittore inglese è lunghissimo. Dagli adattamenti di *Oliver Twist* (con menzione partico-

colare per quello di Roman Polanski del 2005), *David Copperfield*, *Grandi speranze* (capolavoro assoluto è quello di David Lean del 1947), *Canto di natale* (nel 2009 Robert Zemeckis ne gira una versione in CGI con la tecnica della performance capture) a riduzioni filmiche di romanzi meno popolari quali *Tempi difficili* (1988) di Joao Botelho e *Racconto delle due città* (1935) di Jack Conway. La lista (che potrebbe continuare all'infinito) dimostra il peso che Dickens ha avuto e ha sull'immaginario collettivo mondiale. Tema centrale dell'autore di Landport è lo sfruttamento minorile nell'Inghilterra del periodo dell'industrializzazione. Costretto a dodici anni a lavorare per sei mesi in una fabbrica di lucido da scarpe, Dickens riporta un trauma da tale esperienza che lo accompagnerà per tutta la vita. Questa vicenda segna il suo romanzo più autobiografico, *David Copperfield* (1849-50). I centri industriali inglesi (come Manchester) finiscono sotto la lente d'ingrandimento di Dickens, con le ciminiere che soffocano le città con i loro serpenti di fumo, le industrie che sommergono le strade con i loro rifiuti e la gente costretta a vivere nei deprimenti quartieri operai, come in *Tempi difficili* (1854). La critica dello scrittore è rivolta al metodo utilitaristico per il quale conta solo la produttività espressa attraverso tabelle e statistiche. L'industriale Thomas Gradgrind espone il suo ideale di vita nell'incipit del romanzo: "Ora, quello che voglio sono Fatti. Insegnate, a questi bambini e a queste bambine nient'altro che Fatti. I soli Fatti sono ciò che occorre nella vita. Non seminate altro e stradicate tutto il resto." (Charles Dickens, *Tempi difficili*, Giangiacomo Feltrinelli editore, Milano, 2023). Un mondo dal quale la fantasia e la creatività sono banditi. L'autore di *Oliver Twist* (1837-38) vedeva di fronte a sé l'alba della società dei consumi e il nascere di una industrializzazione tesa unicamente al profitto. Lo scrittore sentiva che il proprio dovere di intellettuale era quello di mettere in guardia i suoi contemporanei dai rischi che rivoluzioni sociali incontrollati comportavano. Anche avvenimenti storici che hanno cambiato il mondo entrano nella sua narrazione. In *Racconto delle due città* (1859) mostra gli eccessi del Terrore conseguente alla rivoluzione francese per ammonire la classe dirigente inglese. Egli invitava l'aristocrazia e la borghesia britanniche ad abbandonare il loro atteggiamento opprimente

e vessatorio nei confronti del popolo pena una rivoluzione che li avrebbe visti soccombere. Nei suoi grandi romanzi di formazione (*David Copperfield*, *Oliver Twist*, *Grandi Speranze*) emergono i dolorosi ricordi di un'infanzia vissuta nella miseria e nella privazione causati dai continui debiti contratti dal padre di Charles, un modesto contabile della marina. La grande dote che salva l'opera di Dickens dal patetismo è l'ironia di cui è intrisa la sua pungente penna, unita a una straordinaria propensione per il surreale. In *Grandi speranze* (1860-61) il personaggio di Mr. Pocket tenta, nei momenti di disperazione, di sollevarsi da terra prendendosi per i capelli: "Posò, poiché era occupato a trinciare, coltello e forchetta, si cacciò le mani nei capelli in disordine, e sembrò cercar disperatamente di tirarsi su." (Charles Dickens, *Grandi speranze*, RCS Rizzoli libri, Milano, 1987). Altrettanto paradossale è, in *Oliver Twist*, l'espressione con la quale il signor Grimwig rafforza le proprie affermazioni, "mi mangerò la testa" afferma, infatti, a più riprese nel corso del romanzo. Inoltre lo scrittore inglese ha la capacità di creare figure originali e insolite. *Grandi speranze* ci regala una coppia di personaggi indimenticabile, Miss Havisham ed Estella. La signora Havisham sfrutta la bellezza di Estella per far innamorare i ragazzi e farli soffrire. La causa di un tale atteggiamento è da ricercare nel trauma che ha sconvolto la vita della donna. Abbandonata da giovane sull'altare dal suo promesso sposo, Miss Havisham ha fermato la



Charles Dickens (1812 - 1870)

sua esistenza nel preciso istante in cui ha saputo la devastante notizia. In una stanza conserva la torta nuziale, l'abito da sposa e tutto ciò che le rimane del mancato matrimonio. Una donna persa in un passato doloroso che estende la propria affluione sulla sua pupilla.



"Grandi speranze" (1946) di David Lean



"Oliver Twist" (2005) di Roman Polański

Lo stile ironico e surreale di Dickens non pregiudica, però, momenti intrisi di efferata violenza che alzano il livello drammatico del racconto, come in *Oliver Twist* nella scena in cui il delinquente Sikes uccide la sua amante Nancy: "Lo scassinatore riuscì a liberarsi un braccio e impugnò la pistola (...) e calò due volte l'arma con tutta la forza sul viso che quasi toccava il suo. Lei barcollò e cadde, accecata dal sangue che scorreva da un profondo squarcio nella fronte; ma rialzandosi a fatica sulle ginocchia, cavò dal seno un fazzoletto bianco - quello di Rose Maylie- e sollevandolo tra le mani unite verso il cielo, in alto quanto glielo permettevano le sue deboli forze, esalò una preghiera al suo Creatore. Era terribile a guardarsi. L'assassino arretrò traballando fino al muro e, nascondendo la scena alla vista con la mano, impugnò una pesante mazza e la finì" (Charles Dickens, *Oliver Twist*, Giangiacomo Feltrinelli editore, Milano, 2023). Un universo completo e vario, quello di Dickens, nel quale la commedia si mescola al dramma, la critica sociale al puro divertimento, la dolcezza alla violenza. Sulla pagina scritta o sul grande schermo lo scrittore di Landport manda in onda il potente spettacolo della vita.

Fabio Massimo Penna

Dal bro al barberismo: i nuovi neologismi in Treccani



Maria Rosaria Perilli

Che si faccia una seduta di “armocromia” per consentire di identificare la *palette* di colori più valorizzante per l’incarnato, che la stessa “palette” ormai sostituisca nel parlato l’astuccio contenente i cosmetici per il trucco, e che tutti, prima di uscire, ricontrollino allo specchio “l’outfit”, ossia il coordinato di abiti e accessori, perché sia questo assolutamente di “tendenza”, è diventato spontaneo. Che invece esista un nome per definire l’assaggiatore di sidro professionista, detto appunto “pommelier”, che la merenda, lo spuntino, insomma, quel piccolo pasto che serve a spezzare la fame tra i principali, adesso si chiami “sdigiunino”, o che quel sistema di trasporto potenziato su rotaia il quale, all’interno di un’area metropolitana allargata, permette di ottenere i vantaggi combinati del treno (in termini di capienza e velocità di percorrenza) e della metropolitana (in termini di frequenza dei viaggi) si chiami “trenopolitana” non sono in molti a saperlo. Niente di strano, si tratta di novità linguistiche dovute soprattutto alla continua evoluzione dei costumi e delle mode, alla terminologia della politica o della cronaca in seguito a eventi storici recenti come la pandemia, che ci ha innovati con “freevax, vaccinista, gettonista”, l’invasione russa dell’Ucraina, da cui derivano “putiniano, Holodomor, oblast”, e l’emergenza climatica che in tutti ha creato una certa “eco-ansia”, ma anche derivanti dallo *slang* giovanile, dove molto ci si rifà all’inglese con termini quali “brat” per indicare chi ha uno stile ribelle e anticonvenzionale, “bro”, che nel lessico del rap sta per fratello, ripreso più genericamente nel linguaggio comune per definire un amico, “dissing”, derivante dalla musica hip-hop e rap per indicare la pratica dell’insulto, se siamo fissati con i “bopponi” vuol dire che amiamo ascoltare melodie molto orecchiabili e che ci galvanizzano al primo ascolto, mentre se un ragazzo dice di essere andato in “crush” si è semplicemente preso una cotta. E questi sono solo alcuni dei numerosi neologismi della lingua italiana pubblicati nel *Libro dell’Anno Treccani 2024*, diretto da Marcello Sorgi. “La diffusione dell’inglese nel linguaggio comune – considera la Treccani – è sempre molto forte, per l’influenza dei social media e, più in generale, di Internet, della musica e dell’innovazione tecnologica”. C’è però da ricordare come fra i nuovi modi di esprimersi non manchino varie reminiscenze latine o pseudolatine, quali lo “*ius scholae*” o il “*barattellum*” per lo scambio sulle riforme, e come in qualche caso l’espressione inglese venga sostituita con la corrispondente e più comprensibile frase italiana, ed è successo, ad esempio, con “coordinatore di intimità” per tradurre “intimacy coordinator”. Ovvio, per i “boomers” – così dalle

nuove generazioni vengono appellati, in senso dispregiativo, i nati negli anni dal 1946 al 1964 ma anche chi ha modi di fare, atteggiamenti un po’ da vecchio – adattarsi a dire che quel tizio lì anziché affascinante è “charmoso” oppure, se arrabbiati fino a dare i numeri, che si è “triggerato” – [Treccani: deriv. dell’ingl. trigger ‘grilletto’, poi ‘innesco, leva’; 1976] A v. tr. (io triggero/ triggero/) 1 innescare, attivare un congegno 2 (gerg.) provocare una reazione, far arrabbiare qlcu. B v. intr. (aus. avere) • (gerg.) andare fuori di testa, sclerare). Sicuramente più semplici e più usate in una certa fascia d’età definizioni italianissime e comprensibilissime come “agrobiodiversità, razzismo immobiliare, campo largo, vannacciano” o anche “vacansia”, detta quando si viene presi da quella spiacevole sensazione di irritabilità, di oppressione dovuta all’incapacità di godersi il riposo. Per il resto ci vorrà forse un po’ di tempo, ma certo siamo tutti sulla buona strada e se qualche dubbio viene ci pensa Treccani a risolverlo con i suoi 1000 termini inseriti spiegando che: “Il nostro è un compito di osservatorio della durata di vita di queste parole, e nel *Libro dell’Anno 2024* ci siamo limitati a registrare le forme più diffuse nei mezzi di informazione, consapevoli che spesso poche di queste parole sono destinate a durare e a entrare stabilmente nell’uso dei parlanti e nei dizionari della lingua italiana. Ma tra le tante neoformazioni linguistiche italiane di quest’anno che potrebbero affermarsi si segnalano IA-taliano, che indica la varietà di italiano scritto prodotto da vari tipi di IA generativa, e 5.0, che designa il ciclo produttivo, basato sullo sviluppo delle tecnologie dell’ICT, sulla robotica

e sull’intelligenza artificiale”. Dobbiamo però dire che in questo testo è entrato anche un qualcosa di particolare, che niente ha a che vedere con l’inglese, con il latino, con la tecnologia, la gioventù, le malattie e le guerre, cioè il “barberismo”, definito come: “L’appassionato apprezzamento da parte di migliaia di persone per le conferenze o lezioni tenute dallo storico e scrittore Alessandro Barbero nell’ambito di vari contesti e format (in presenza, all’interno di programmi televisivi, tramite il canale YouTube, come podcast, come video registrati e rilanciati dai fan nei social network)”. Alessandro Barbero, lui, l’intellettuale “pop” praticamente adorato da un pubblico formato da migliaia e migliaia di persone in entusiasmo davanti ai video pubblicati sui social, nonostante questi siano spesso registrati durante le conferenze direttamente dai fan e quindi di



Alessandro Barbero (Torino 1959)

bassa qualità. Fenomeno culturale e sociale, la semplicità con cui il professor Barbero tratta argomenti da molti a scuola trovati addirittura insopportabili, ha conquistato folle di giovani e meno giovani. Le sue lezioni e i suoi interventi spaziano dalla storia medievale ai temi contemporanei attraverso uno stile tanto trascinante da rendere avvincenti anche argomenti complessi, e le sue frasi ormai celebri, il modo di raccontare gli episodi storici, sempre sorridendo e con un’immediatezza fulminante, sono diventati oggetto di citazioni e lunghissime quanto impegnate discussioni sui social. Trasfonde passione, Barbero, e insegna senza averne l’aria, facendosi ascoltare con impareggiabile leggerezza da chi si sta “facendo un giro” sui social e non può non fermarsi su di lui e le sue narrazioni, catturato dall’entusiasmante accessibilità alle disquisizioni. Una star della divulgazione storica, insomma, con una fanbase che include tanto appassionati della materia quanto persone lontane dagli studi accademici, e quindi nel dizionario il “barberismo” ci sta appieno, proprio oggi in cui tutto ormai rimbalza fra pagine Facebook, Instagram e video TikTok. Contando milioni di visualizzazioni che, in un’Italia dove non si legge e dove il sapere non è esattamente in primo piano, fanno davvero ben sperare.



Maria Rosaria Perilli

Fotografare i fotografi

Inge Morath: la fotografia è un fenomeno strano



Moreno Diana

La fotografia è un fenomeno strano

Ti fidi del tuo occhio, ma non puoi evitare di mettere a nudo la tua anima. Così si esprime quando le domandarono del suo rapporto con la fotografia: una passione e una necessità da parte di una donna che è riuscita ad avere un ruolo importante in questa

disciplina che era, per l'epoca, solo ed esclusivamente maschile.

Ingeborg Hermine Inge Morath nasce il 27 maggio 1923 a Graz (Austria), da genitori scienziati il cui lavoro la porta a girovagare per l'Europa tra laboratori ed università. Il primo incontro di Inge con l'arte avviene con la mostra *Arte degenerata* organizzata nel 1937, che cercava di infiammare l'opinione pubblica: *Trovai un certo numero di dipinti interessanti ma erano ammessi solo commenti negativi e così iniziò un lungo periodo di silenzio ed occultamento dei pensieri*, scriverà in seguito. Subito dopo il secondo conflitto mondiale, la Morath lavora come giornalista e traduttrice ed è assunta in seguito per varie testate periodiche austriache. Uno dei suoi compiti è la pubblicazione di alcuni articoli che accompagnavano le immagini del noto fotografo Ernst Haas e questo è il primo contatto che Inge ha con la fotografia!

Nel 1949 Haas e Morath vengono invitati da Robert Capa ad unirsi alla famosa Agenzia Magnum dove lei accetta l'incarico di redattrice. Lavorare a contatto con i mostri sacri della fotografia dell'epoca, quali Capa e Cartier Bresson, affascina Inge: *Penso che studiando il loro modo di fotografare ho imparato a fotografare me stessa, prima ancora di prendere in mano una macchina fotografica.*

Nel 1951, dopo un matrimonio durato pochi mesi, inizia a descrivere con le immagini durante una visita a Venezia.

Mi fu subito chiaro che da quel momento in poi sarei stata una fotografa, scrisse. *Mentre continuavo a fotografare, diventavo piuttosto gioiosa. Sapevo che potevo esprimere le cose che volevo dire dando loro forma attraverso i miei occhi.*

Venderà le sue prime immagini con lo pseudonimo

Egni Tarom, i suoi nomi scritti al contrario. Dopo il divorzio è fermamente convinta che il suo futuro sarà la fotografia: presenta i suoi lavori a Robert Capa che subito ne capisce la potenza espressiva, invitandola a collaborare con la Magnum, prima donna in assoluto. Tra i primi incarichi è inviata a Londra per riprendere i residenti di Soho e Mayfair. Il ritratto di Mrs. Eveleigh Nash è tra le sue opere più note: un'immagine composta magistralmente, con la ricca signora in primo piano che con aria compiaciuta e distaccata ostenta la sua importan-



Inge Morath (1923 - 2002)



Marilyn Monroe, Eli Wallach e Clark Gable provano la scena del ballo tra Roslyn e Guido. Nevada 1960



Inge Morath e Arthur Miller

za nella società londinese. Il viale e le figure in lontananza fanno da via di fuga che arricchiscono la composizione e ne accrescono il progetto tridimensionale.

Come molti membri della Magnum, la Morath lavora come fotografa di scena in numerosi set cinematografici, tra i quali *Moulin Rouge* di John Huston. Le condizioni economiche di Inge sono precarie, e durante un incontro con il famoso regista gli confessa di avere con sé

solo un rullino fotografico. Il regista gliene comprerà altri tre e allo stesso tempo l'aiuterà indicandole i momenti giusti per immortalare le scene cruciali. Huston in seguito scriverà di Morath che *è una sacerdotessa della fotografia. Ha la rara capacità di penetrare oltre le superfici e rivelare ciò che fa funzionare il suo soggetto.*

Nel 1960 ritorna a lavorare in un film di Huston: *The Mistits* con Marilyn Monroe e Clark Gable e la sceneggiatura di Arthur Miller.

Di questo lavoro famosa è la ripresa del balletto tra Marilyn, Wallach mentre Clark Gable osserva divertito. Come testimonia l'immagine della Morath, si nota subito una certa libertà, nonostante le riprese travagliate del film, tra cui il deterioramento del matrimonio tra la Monroe e Miller, che terminerà di lì a poco. Inge sposerà a sorpresa lo sceneggiatore stesso un anno dopo, con cui si stabilisce definitivamente a Roxbury, nel Connecticut, dove riconverte un vecchio silos e dove allestisce uno studio ed una camera oscura. Viaggerà ancora per tutto il mondo realizzando splendidi reportage *degli ultimi* come lei amava chiamare le persone che ritraeva. Cina, Russia, Giappone continuando a realizzare fotografie fino alla sua morte sopraggiunta nel 2002, a seguito di un male incurabile.

I suoi scatti sono rivolti soprattutto alle persone comuni ma anche ai personaggi pubblici con uno sguardo sempre attento e diverso, che ne coglie l'intimità nella vita quotidiana, ispirandosi a mostri sacri dell'immagine come Ernst Haas ed Henri Cartier-Bresson.

La fotografia è essenzialmente una questione personale: la ricerca della verità interiore, scriveva lei stessa, una ricerca di verità inesauribile, in un'epoca in cui, per una donna, non era affatto semplice e prevedibile affermarsi e non poteva trovare parole migliori il marito Arthur Miller per descrivere il suo modo di documentare situazioni: *per oltre mezzo secolo, ha tratto poesia dalle persone e dai loro luoghi.*

Ad Aosta è in corso una mostra dedicata alla grande fotografa austriaca, che terminerà il prossimo 16 marzo 2025.

Moreno Diana



Cina Tutte le mattine 1972



Donne musulmane velate in una strada in Iran 1956

Per informazioni: <https://www.regione.vda.it>

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #28

Il personaggio del mese: Richard Gere

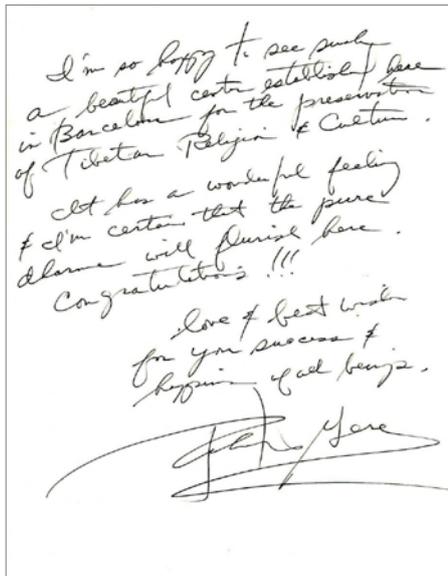
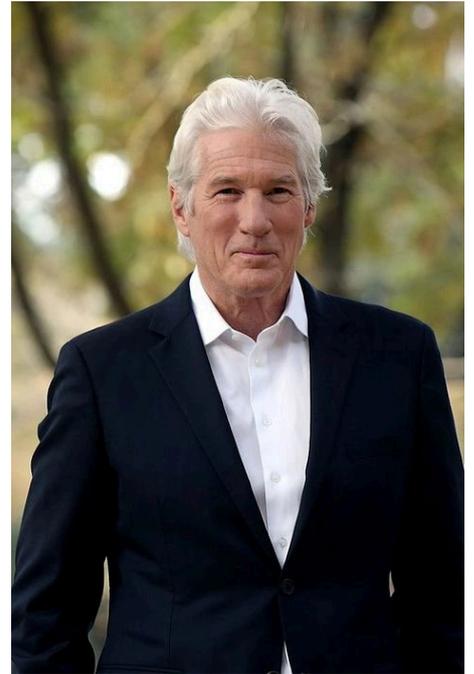


Barbara Taglioni

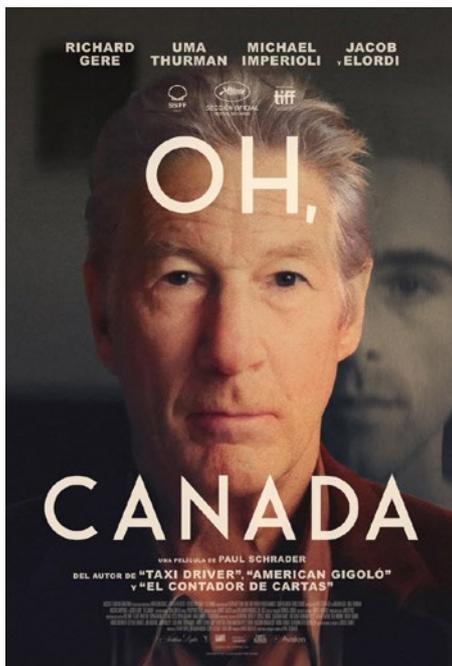
Torna sul grande schermo Richard Gere più in forma che mai, con Paul Schrader, già regista 45 anni fa di *American Gigolo*. L'ultima fatica, dal titolo *Oh Canada - I tradimenti*, è costruita attorno al bilancio di una vita, fatta anche di errori e di segreti: un malato terminale

di cancro deciso a raccontare la storia della sua vita senza filtri, prima che sia troppo tardi, una sorta di triste e al tempo stesso tenero bilancio del proprio vissuto. Occhi piccoli e penetranti, aria strafottente, sexy e seducente, è così che Richard Gere si è fatto notare agli esordi anche se in quest'ultimo lavoro non ha esitato a mostrarsi invecchiato e fisicamente devastato. Nato a Philadelphia nel 1949, secondo di cinque figli di Homer e Doris Gere, di origini anglo-irlandesi, esempio tipico della middle-class americana, frequenta l'Università del Massachusetts, dove si mette in luce come atleta provetto. Animato da forte curiosità e voglia di sperimentare, ben presto cambia strada per dedicarsi alla sua passione divorante: il teatro. L'occasione importante si verifica durante la collaborazione in *GREASE* a Broadway e il successo riscontrato è clamoroso e praticamente inarrestabile. La critica cinematografica, da questo momento in poi, riconosce che Gere cristallizza quelle che saranno le caratteristiche essenziali dei suoi personaggi futuri. Alto, dai lineamenti regolari, con fisico atletico, darà vita, perlopiù a figure di anti-eroi inquieti, spesso degli outsiders, dotati di un forte sex-appeal che lo consacreranno come il nuovo sex-symbol del cinema americano

degli anni '80. L'attore però non si è mai riconosciuto nel ruolo di ragazzo-oggetto e, in seguito ad una crisi spirituale nel 1978 si reca in Nepal, abbracciando definitivamente la religione buddista che lo renderà più maturo e consapevole grazie anche all'incontro e all'amicizia del 14° Dalai Lama. Sposato felicemente e appassionatamente dal 2018 con Alejandra Silva, sua terza moglie da cui ha avuto due bambini, dedica da decenni molte sue energie a cause socio-ambientali, sanitarie, culturali e politiche impegnandosi a dare voce a persone che vivono situazioni di estrema difficoltà e non riescono ad essere ascoltati dai leader mondiali. Afferma di essere sempre stato convinto che il meglio della vita ti arriva solo se sei ottimista e parlando del futuro dice: *Cerco di non pianificarlo troppo. Preferisco lasciarmi sorprendere da progetti che mi vengono incontro. Sono lusingato dal piacere della scoperta e dal fatto che, dopo tanti anni, mi arrivino delle sceneggiature che mi fanno dire 'ehi, non ho mai fatto un film del genere. Penso alla recitazione in termini di vita perso-*



testo in capoversi (lettera del 1996). Emotività forte, ottimismo, vivacità intellettuale immaginazione sviluppata, desiderio di scoperta e capacità di trovare soluzioni sono aspetti peculiari del suo carattere. L'entusiasmo con cui affronta la quotidianità serve per combattere qualche inevitabile scoraggiamento latente e l'insofferenza alla routine. La dimensione decrescente esprime oltre a una finezza d'animo, la volontà di farsi piccolo per andare più efficacemente verso il prossimo, per aumentare la disponibilità e per meglio comprendere l'altro. Il bisogno di contatti sociali è forte, il desiderio di non passare inosservato, la voglia di successo, il dinamismo per procurarselo attivamente senza calcolo, l'autonomia e l'esigenza di indipendenza, lo sforzo di rendersi utile sono funzionali anche per combattere la paura della solitudine e il timore del fallimento. La presenza di curve, gonfiezze e segni accattivanti sostengono il desiderio di primeggiare anche se, chi ha la fortuna di essergli amico, gode il ritorno di un affetto sincero e prezioso. La firma centrale, disomogenea al testo, affermata e sottolineata, sorprende per l'esplosione della dimensione. L'esagerazione dei gesti corrisponde anche qui perfettamente alle teorie di Ippocrate: *I sanguigni mal sopportano di essere imbrigliati, hanno bisogno di spazio e di movimento e non brillano in perseveranza e stabilità.* Vi si legge candore, entusiasmo, socievolezza conviventi con il desiderio di affermazione (*marcata sottolineatura paraffata*). Un uomo che rivela di avere sbagliato tante cose ma di non avere rimpianti, che a 75 anni sembra essere ancora appassionato della vita in tutte le sue declinazioni.



nale e non certo di carriera. Vado avanti per l'energia e il divertimento che questo mestiere mi dà. Osservando la sua grafia è proprio l'energia che emerge in maniera evidente. Un gesto grafico esuberante, ascendente, destrogio, legato, slanciato, decrescente, con evidenti lanci e svolazzi che procede con vigore allargandosi e stirandosi sul rigo. Il movimento è energico ma non aggressivo, la forma personalizzata e ricombinata, sembra ribollire nelle asole gonfie degli allunghi sia superiori che inferiori. Ritroviamo in questa modalità grafica tutte le caratteristiche della passione divorante che Richard Gere afferma di provare in particolare per la recitazione. La sua scrittura si colloca nel temperamento dei sanguigni di Ippocrate. Lo spazio ampiamente occupato non suggerisce invadenza, esprime anzi una certa eleganza personale nella divisione del

Barbara Taglioni

From ground zero progetto coordinato da Rashid Masharawi



Tonino De Pace

“Non sono contento delle Nazioni Unite e nemmeno dell’America. Ci stanno uccidendo a Gaza con soldi americani e armi americane. La cosa più importante per me è mostrare film come *From Ground Zero* all’America. Voglio mostrarlo a questi politici, voglio mostrarlo a queste popolazioni che pagano le tasse per le armi per uccidere queste persone. Sono pronto a mostrarlo alla Knesset israeliana perché voglio che questi politici e l’esercito sappiano chi stanno uccidendo. State fingendo di voler difendere voi stessi, Israele da Gaza, di andare a Gaza per difendervi. Non stanno a casa per difendere la loro casa, no, vengono per difendersi. Vorrei descrivere, spiegare loro chi sono queste persone che stanno uccidendo. Sono bambini, sono donne, sono persone con una vita, con una storia, con dei sogni. Devono vedere. Si rifiutano di vedere. Non vogliono vedere. Non vogliono mostrare alla loro popolazione cosa sta succedendo. Non ci sono nomi per le persone uccise a Gaza. Sono solo numeri. Nel progetto *From Ground Zero* li trasformiamo in nomi. In esseri umani. Non sono solo un numero, o un nome, o sogni, o futuro. Si tratta di vite. È spaventoso per le persone affrontare questa realtà, perché hanno ucciso più di 50.000 vite. I feriti sono circa 100.000 vite. Le persone disperse ora a Gaza sono circa 15.000 vite. I rifugiati che si stanno spostando per la seconda, terza, quarta volta dentro Gaza, sono circa 1,5 milioni di vite. Quindi è un grande crimine per tutto il mondo, quello che stanno facendo lasciando che questo accada oggi. È per un centinaio di giorni. Voglio che il film sia visto dal massimo di persone, che lo vedano, lo sentano, reagiscano, ne siano coinvolte. Qualsiasi proiezione per me è una vittoria.”

Sono le parole che Rashid Masharawi in un’intervista rilasciata a Giampiero Raganelli e pubblicata sulla testata online Quinlan. Masharawi è attivo nel cinema fin dai primi anni ’90 del secolo passato e attorno alla questione palestinese ha costruito il suo percorso autoriale che non si ferma al cinema, ma si estende anche ai lavori televisivi in un costante impegno per la causa del suo popolo e per una generale riaffermazione di tutti i diritti negati in terra di Palestina. Ma l’impegno dell’autore non si ferma qui. Masharawi è infatti anche impegnato nella produzione cinematografica attraverso il Cinematic Production and Distribution Center di Ramallah in Cisgiordania, un istituto fondato dallo stesso regista, con l’obiettivo di lavorare nei territori occupati, dando la possibilità ai giovani palestinesi di studiare cinematografia e mostrare i loro lavori in un cinema itinerante. Un lavoro proficuo che ha dato vita anche ad un piccolo festival che si svolge nei campi profughi. Una iniziativa

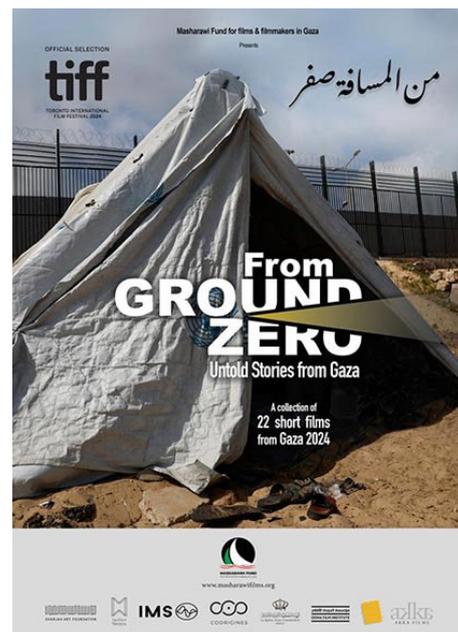
rivolta soprattutto ai bambini, regalando ai più piccoli qualche momento di evasione e di speranza.

Va dato merito anche alla produzione che vede tra i suoi partecipanti anche il regista Michael Moore e la stessa Revolver che distribuisce il film in Italia e, notazione di non scarso rilievo, va detto che l’80% dei ricavi della distribuzione del film vengono destinati al popolo palestinese.

Il film che è stato proiettato in anteprima mondiale al Taormina Film Festival 2024 e poi al Toronto International Film Festival 2024. Successivamente è stato presentato anche al Torino Film Festival, al MedFilmFest di Roma, al Gender Bender di Bologna, al Corto Dorico, e all’UNESCO Fest di Parigi, prima di entrare nella shortlist dei candidati agli Oscar 2025.

From Ground Zero è dunque, in adesione alle parole di Masharawi, un progetto avanzato di mediazione e informazione, il film, il cinema, smettono di essere pura fruizione intellettuale o evasiva, per diventare organismo vitale che vive al di fuori della propria dimensione artistica, mostrando e dimostrando la vitalità di un popolo offeso dalla storia e da gran parte del consesso internazionale, che in una solitudine quasi assoluta combatte una guerra di nervi e di morte che dura da decenni. *From Ground Zero*, se ancora ce ne è bisogno è la prova giudiziaria di una serie di crimini che nessun codice di guerra contempla. Nessuna legge prevede alcuna esimente per l’uccisione di bambini e la distruzione programmata, scientifica e puntuale di interi insediamenti del tutto indifesi e privi di un esercito. Infine, nessuna norma da applicarsi in tempo di guerra prevede la cancellazione sistematica e scientifica delle identità di un intero popolo così come è successo a Gaza con la distruzione dei registri anagrafici nel tentativo di strappare a quelle persone la storia e la memoria, l’identità e ogni altro segno che testimoni il loro passaggio sulla Terra. Un lavoro metodico, un tentativo di distruggere la memoria di un intero popolo, il desiderio di un annientamento che fa tremare al solo pensiero.

I ventidue piccoli film che compongono il progetto, un vero grido che parte da quelle macerie per raggiungere i pubblici di tutto il mondo, in una testimonianza dolorosa, ma sempre dignitosa, sono stati tutti girati dopo il 7 ottobre 2023 e non sono una cronaca di quanto è accaduto dopo il terroristico attacco di Hamas contro israeliani altrettanto inermi, ma con una furia devastatrice che va al di là di ogni ritorsione e che ha un altro e ben più greve sapore. No i film dei registi palestinesi i cui nomi devono restare nella storia del cinema, sono e si mostrano come germi e schegge di imbattibile vitalità dal livello zero della vita come dice il titolo del film. In quei pochi minuti di ogni piccolo film i protagonisti, che con la dignità di chi sconfitto sul campo, non si sente sconfitto dalla storia e dalla consapevolezza del proprio diritto alla vita e alla conservazione della memoria,



Rashid Masharawi

mostrano al mondo i pezzi sparsi delle loro vite e il cinema, che qualcuno definisce come morte al lavoro, morendo per sempre nell’atto del filmare l’oggetto stesso di interesse, questa volta rivitalizza e fa rivivere ogni corpo della memoria che sembra morto.

From Ground Zero non è un cinema militante, ma è cinema che dà vita alle proprie immagini e trasferisce quella vita che ancora, a dispetto di ogni bomba e di ogni altro ordigno bellico, continua a vivere tra gli scenari delle macerie

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
dei palazzi. La resilienza del Popolo Palestinese resta impressa anche in questo film e nei volti di quei protagonisti che ne attraversano le storie.

Resta un obbligo quasi morale per chi ha a cuore il diritto alla vita, alla memoria, per chi rispetta la vita e il diritto a viverla, mostrare questo film estraneo ad ogni radicalismo, privo di qualsiasi retorica, attraversato solo dal desiderio di raccontare la vita che continua, nonostante tutto. Non c'è rabbia in quelle immagini, ma c'è il silenzioso grido di un intero popolo che si oppone ad ogni deriva che nega il diritto alla vita. Nei volti dei protagonisti dei ventidue piccoli film si leggono il dolore e la paura, si è vero, ma si legge una consapevolezza e una capacità di riannodare i fili perduti della memoria e al tempo stesso una coscienza di sé stessi come popolo nell'immanenza di ciò che sta accadendo che resta per sempre impresso nella memoria e diventa lezione di vita, forma partecipativa del presente.

Dicevamo che questi film devono restare, con i nomi dei loro autori, nella storia del cinema e dunque ricordiamoli uno ad uno con i nomi dei loro registi e una sintesi di ogni singolo racconto: *Selfie* di Reema Mahmoud. Una chiavetta USB e una lettera in una bottiglia gettata in mare: il tentativo di una donna di non perdersi nelle macerie della guerra.

Scusa Cinema di Ahmad Hassouna. Il regista si ritrova a correre alla ricerca di cibo e sicurezza per la sua famiglia. Le priorità cambiano e chiede scusa al cinema.

Fuori dall'inquadratura di Nidá Abu Hassna. Un'artista visiva del nord di Gaza torna nel suo studio distrutto, alla ricerca di ciò che resta della sua opera d'arte.

Risveglio di Mahdi Karirah. Un padre ha perso la memoria nel 2014 a causa di un'esplosione, ma la riacquista in un'altra esplosione nel 2024.

Tutto bene di Nidal Damo. Un comico di Gaza trae spunto dalla quotidiana lotta per la sopravvivenza per portare conforto in un campo profughi.

Collina del Paradiso di Kaarem Satoum. Kareem, in preda al panico, si sveglia avvolto in un sudario bianco. Il film ricomponi i ricordi della notte prima.

Jad e Natalie di Aws Al Banna, Aws, un attore teatrale, torna a Gaza. Sotto le macerie giace la sua amata Nour, insieme a tutti i loro sogni di una vita insieme.

Fascino di Bashar Al-Belbisy. La ballerina perde i membri del gruppo di danza durante la guerra e inizia un viaggio per cercarli, comunicando spiritualmente.

No di Haná Eleiwa. Il viaggio di un regista alla ricerca di un momento di gioia tra distruzione, morte e perdite inimmaginabili a Gaza.

24 ore di Allá Damo. Nel giro di 24 ore, Mosab viene salvato tre volte dalle macerie in aree che gli era stato detto essere "sicure".

Ritorno al passato di Islam Al Zarei. Farah dopo che la sua casa è stata bombardata, per combattere i suoni e la paura della guerra, si



mette le cuffie e danza.

Giorno di scuola di Ahmad Al-Danaf. Khaled, studente diligente, zaino in spalla si fa strada tra tende, mercati e rovine verso la sua scuola che non esiste più.

Nessun segnale di Mohamad El Sharif. Gli sforzi di un uomo per salvare il fratello sotto le macerie, nella lunga attesa dell'arrivo degli aiuti della protezione civile.

Frammenti di Bassel Maqoussi. L'estemporanea di un artista alle prese con video, fotografie e pittura per completare la sua opera.

Farah e Meryam di Wesam Moussa. Farah, 10 anni, dopo aver trascorso la sua vita assediata a Gaza, riflette sul liberare gli uccelli di suo padre dalla loro gabbia.

Pelle morbida di Khamis Masharawi La guerra dal punto di vista dei bambini, che scrivono il proprio nome sul corpo per essere identificati se uccisi nei bombardamenti.

Offerte di Mostafa Al Nabeh L'esperienza di una scrittrice di romanzi, che ha dovuto affrontare lo sfollamento e il crollo della civiltà attorno a lei.

Sovraccarico di Ala'a Ayoub. Una ragazzina, costretta a lasciare la propria casa, si sente in colpa perché non ha potuto portare con sé i suoi libri.

L'insegnante di Tamer Najm. L'odissea quotidiana di un insegnante disoccupato da una fila all'altra, impegnato a garantire i suoi bi-

sogni più elementari.

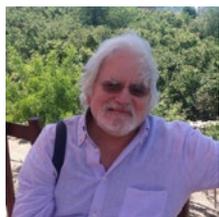
Riciclaggio di Rabab Khamis. Una famiglia di rifugiati deve sfruttare al meglio l'acqua, che è diventata un bene raro.

Eco di Mustafa Kallab. Una lunga notte buia. I suoni delle bombe e delle ambulanze, le grida di aiuto. L'oscurità fisica e metaforica che avvolge Gaza.

Taxi Waneesa di Ettimad Washah. Il suo amato padrone viene coinvolto in una esplosione a Gaza, ma l'asina Waneesa, con il cuore spezzato, si rifiuta di lasciarlo. Il film non è stato concluso a causa della notizia ricevuta dalla regista della morte del fratello.

Dalle notizie che si hanno è in lavorazione una terza parte che si aggiungerà alle altre due composte da questi cortometraggi. La vita artistica e non solo quella in Palestina continua a resistere.

Raffaello Lucarelli. Ricordo di un importante pioniere del cinema



Nino Genovese

Tutto il periodo dei primi tempi del cinema, che è "muto" per tutto l'arco temporale che va dalla sua nascita (28 dicembre 1895) fino all'avvento e alla diffusione del sonoro (che inizia a partire dal 1927, ma in Italia dal 1930), costituisce una sorta di "hortus conclusus"; un periodo circoscritto che – come tale – può essere studiato ed approfondito con migliore "cognizione di causa", nonostante la perdita di un numero consistente di film dell'epoca e di documenti importanti e significativi.

Solo che, fino ad alcuni anni fa, questo interesse nei confronti del "primo" cinema era circoscritto, limitato a pochi studiosi e "addetti ai lavori", che poi, via via, sono andati aumentando di numero, grazie anche alla nascita e alla diffusione di festival specialistici dedicati al cinema muto, come – per quanto riguarda solo l'Italia – le "Giornate del Cinema Muto" di Pordenone, fondate nel 1982, e – parecchio tempo dopo – il "Gran Festival del Cinema Muto" di Milano, che nasce nel 2010.

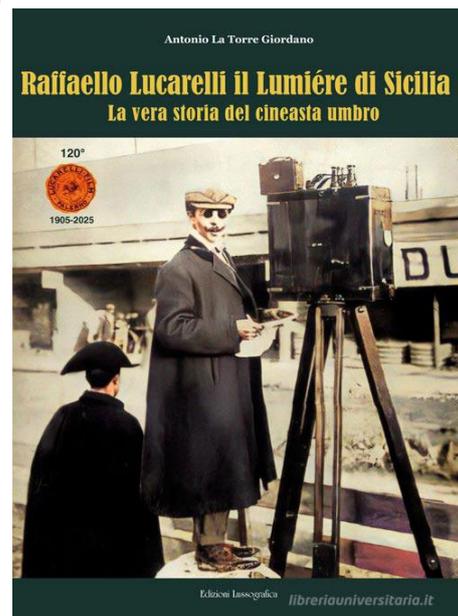
Così, pian piano, aumenta l'interesse nei confronti di un periodo "mitico", poco conosciuto ed esplorato (a parte un "aureo" libro di Maria Adriana Prolo, fondatrice del Museo del Cinema di Torino, prezioso, ma incompleto e non privo di lacune e inesattezze), cui, successivamente, hanno dedicato la loro attenzione, alcuni studiosi di vaglia, come (per citarne solo alcuni) Davide Turconi, Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, Riccardo Redi, Roberto Chiti, Paolo Cherchi Usai e – se mi è consentita l'auto-citazione – anche lo scrivente; i quali hanno cercato di colmare le innumerevoli "lacune" esistenti, non limitandosi a notizie e informazioni acriticamente ripetute, ma cercando – laddove possibile – di andare alle fonti, attraverso meticolose ed approfondite ricerche "di prima mano" condotte nei vari archivi e biblioteche d'Italia e, in qualche caso, anche all'estero.

In questo modo, gradualmente, si è entrati in un terreno inesplorato, indagando attentamente le varie fonti e ricostruendo, per esempio, l'arrivo e i primi tempi del cinema e la sua diffusione nelle varie città del Nuovo Regno, con particolare attenzione a quelli che possono essere considerati i "pionieri" del cinema, oggi ingiustamente dimenticati: da Filoteo Alberini a Vittorio Calcina, da Arturo Ambrosio a Luca Comerio, Roberto Omegna e tanti altri.

Tra questi, un posto di particolare rilievo è quello occupato da Raffaello Lucarelli, di cui, fino a qualche tempo fa, non si conosceva con precisione neanche il vero luogo di nascita, tanto che c'era chi lo definiva toscano, chi romano, e qualcuno avrebbe potuto perfino considerarlo siciliano, dato che la sua attività si esplicò soprattutto nell'isola.

In effetti, invece, Raffaello (che, all'anagrafe, nel certificato di nascita, è registrato come Raffaele, Gabriele, Pietro) era umbro; nasce a Gualdo Tadino (provincia di Perugia) l'11 ottobre 1879. Nel cuore della cittadina umbra, in Piazza Vittorio Emanuele (ora Piazza Martiri della Libertà), vi era il negozio di famiglia "Fotografia Lucarelli", che costituisce sicuramente l'input del suo interessamento nei confronti della fotografia e, successivamente, del cinema; ma Lucarelli rientra a pieno titolo nella pleora di quei personaggi che presentano una personalità versatile e un'attività poliedrica, tant'è vero che fu fotografo, esercente, documentarista, regista, produttore, distributore, impegnato nel cinema per oltre vent'anni.

Chiamato alle armi a Spoleto, il 18 ottobre 1899, dopo aver concluso il servizio di leva, il 28 luglio 1905 si trasferisce in Sicilia, a Palermo, che diventerà la sua città d'adozione; qui, insieme con il fratello Lorenzo, fonda e gestisce ben sette sale cinematografiche (più un'arena estiva), di cui una denominata il "Peruginino", in ricordo delle sue origini umbre e del grande pittore, che fu il maestro di Raffaello, di cui, nel 1905, aveva assunto il nome (al posto del più comune "Raffaele" anagrafico); sempre nel 1905, fonderà la "Lucarelli Film", prima Casa di produzione cinematografica



"Raffaello Lucarelli, Il Lumière di Sicilia - La vera storia del cineasta umbro" di Antonio La Torre Giordano

siciliana e tra le prime d'Italia, e l'"Edison Saal Cinematografo" in Piazza Verdi, mentre la sorella Barbara, rimasta a Gualdo Tadino, vi costruisce due sale cinematografiche.

Dopo *Festa a Villa Igiea* del 1906, comincia a girare tanti, importanti "cinegiornali" (davvero significativi ed impressionanti quelli che, subito dopo i Russi, realizza sulle rovine di Messina, distrutta dal tremendo terremoto del 28 dicembre 1908); quindi, si consorza con la "Pathé Frères"; fonda il "Giornale Cinematografico Lucarelli - GCL" sul modello del "Pathé Journal", girando un gran numero di filmati sugli avvenimenti culturali, sociali, artistici e sportivi che si svolgono nel capoluogo siciliano,

segue a pag. successiva



Fotogramma di "Liquor somniferus" (1914)



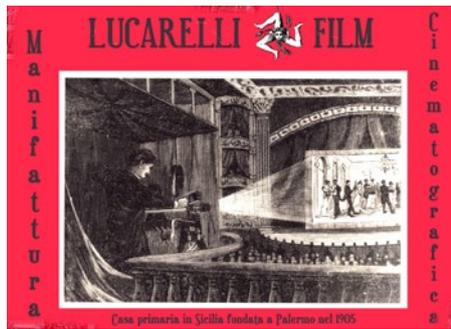
Locandina di Festa a Villa Igiea (1906).

segue da pag. precedente
diventando il cineoperatore di riferimento della famiglia Florio, di cui segue tutte le edizioni della famosa "Targa Florio"; ma gira anche i primi lungometraggi a soggetto realizzati in Sicilia, arrivando a ben settanta titoli, tra i quali citiamo solo *Liquor somniferus*; oltre che con la Pathé, collabora attivamente anche con la "Lumen Film" di Losanna.

Inoltre, nel 1908, introduce in Sicilia il "Cinematheatrophon", precursore del "cinematografo parlante"; nel 1910 fonda la Casa di distribuzione "Sicania Film" e una nuova Casa di produzione che assume la denominazione di "Industrie Cinematografiche Lucarelli"; sempre a Palermo, nel 1911, costruisce, in via Cavour, il "Cinema Teatro Lucarelli", una lussuosa struttura cinematografica, che può considerarsi una multisala "ante-litteram", in cui accoglie le conferenze che Filippo Tommaso Marinetti, proprio in quell'anno, tiene sul Futurismo, dandogli un effettivo e concreto appoggio. Nel novembre del 1925, con la moglie Rosa Lapi, si trasferisce a Roma, dove muore il 21 luglio 1940, all'età di soli sessant'anni.

Per la sua attività riceve moltissime onorificenze, come le medaglie d'oro conferitegli da Vittorio Emanuele III Re d'Italia (che lo nomina Cavaliere della Corona d'Italia) e quella del Kaiser di Germania e Prussia Guglielmo II, in occasione della sua visita a Palermo; Notizie su Lucarelli, a volte inesatte o completamente sbagliate, sono sparse qua e là, nell'ambito di alcuni articoli sul cinema dei primi tempi; ma soltanto ora uno studioso e ricercatore siciliano, Antonio La Torre Giordano, dopo lunghe e meticolose ricerche, condotte per moltissimo tempo in tante biblioteche e archivi, attraverso un capillare e prezioso lavoro di approfondimento critico, ha ricostruito tutta la sua vita e l'operosa, quasi "frenetica" attività, che – come già detto – si svolge prevalentemente in Sicilia, a Palermo.

Il libro, di 248 pagine, costituisce l'unica monografia esistente su questo importante pioniere del cinema, la cui valenza supera sicuramente l'ambito regionale; s'intitola *Raffaello Lucarelli, Il Lumière di Sicilia - La vera storia del cineasta umbro*; si avvale delle "Prefazioni" di Fabio Melelli e Denis Lotti e di una "Postfazione" di Daniele Amoni, ed è stato pubblicato alla fine del 2024 dalle Edizioni Lussografica di Caltanissetta, in occasione del 120° anniversario della fondazione della "Lucarelli Film" di Palermo (1905 - 2025), avvalendosi di bellissime



Cartolina pubblicitaria della Lucarelli-Film

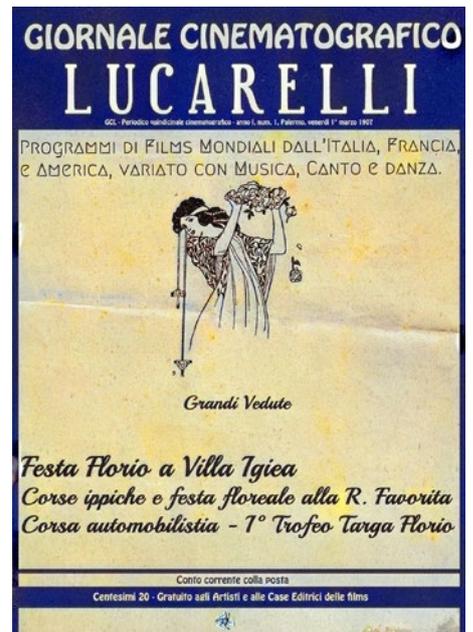
illustrazioni in bianco e nero e a colori; è diviso in nove capitoli, che – in maniera criticamente approfondita e con l'indicazione precisa e puntuale delle fonti bibliografiche da cui sono desunte le notizie ivi riportate – segue ed analizza la vita e la ricca e preziosa attività cinematografica, condotta non solo con la collaborazione della Pathé, della Lumen e di alcuni personaggi importanti (come Paolo Azzurri, fondatore della prima "Scuola Cinematografica di recitazione"), ma anche con l'appoggio della



Raffaello Lucarelli e una troupe dietro la sua macchina da presa in un dipinto di Elisa Montali

potente famiglia dei Florio; il risultato di questo prezioso e lungo lavoro sono circa 32 co-produzioni e ben 80 pellicole, con filmati "dal vero" (come allora si chiamavano), che costituiscono testimonianze fondamentali per la conoscenza dei principali avvenimenti di carattere storico, artistico, sociale e mondano, che si svolgono in Sicilia (e non solo); ma non mancano neppure i film a soggetto, tra cui citiamo solo *Liquor somniferus*.

In conclusione – come scrive Denis Lotti nella sua "Prefazione" a questo bellissimo libro – «con la preziosa ricostruzione dedicata alla figura di Raffaello Lucarelli, Antonio La Torre Giordano non colma solo una lacuna, ma – da par suo – illumina una pagina di storia del cinema fino a oggi misconosciuta, stimolando



Il primo numero del Giornale Cinematografico Lucarelli – GCL.



Il n. 2 del Giornale Cinematografico Lucarelli – GCL

parimenti nuove ricerche nell'ambito delle relazioni tra la dimensione delle produzioni regionali e i più importanti centri culturali europei coevi». E non è poco!...

Nino Genovese



Fotogrammi dal Giornale Cinematografico Lucarelli: episodio "Terremoto in Sicilia" (1909)



Fumetti

Cosa hai mangiato ieri? Quando la cucina è cura



Ali Raffaele Matar

"Non c'è posto al mondo che io ami più della cucina. Non importa dove si trova, com'è fatta: purché sia una cucina, un posto dove si fa da mangiare, io sto bene." Iniziava così *Kitchen*, l'esordio long-seller di Banana Yoshimoto, con una dichiarazione d'amore alla cucina come luogo dell'anima in cui ristabilire un equilibrio, in risposta allo stress quotidiano provocato dalle società capitaliste. Dai romanzi al cinema (qualcuno ha detto *Tampopo*?) fino al fumetto, la fascinazione per il cibo come motore della vita sembra proprio destinata a non avere fine. Debuttava a febbraio del 2007, diciotto anni fa, sulla prestigiosa rivista giapponese *Morning* di Kodansha, uno dei gourmet-manga più importanti di sempre: *Kino nani tabeta?* (Cosa hai mangiato ieri?), realizzato da Yoshinaga Fumi a margine

del suo capolavoro storico, *Ooku*, ucronia a sfondo femminista. Protagonisti di questa serie culinaria sono due conviventi: l'avvocato Kakei e il suo compagno parrucchiere Yabuki (chiamato così in omaggio a Rocky Joe). Il primo, il cuoco della coppia, a differenza del tipico salaryman giapponese, ci tiene a sottolineare che per lui il lavoro è soltanto lavoro e, per questo, non è disposto a restare un minuto in più dopo la fine del suo orario, nello studio dove presta servizio. Ha di meglio da fare, fuori: dedicarsi alla cucina. E, dopo ore passate da solo davanti ai fornelli, ad attenderlo c'è la soddisfazione di trovare il suo compagno che non manca occasione per gustare le prelibatezze preparate da Kakei. Per questi due uomini di mezza età, la cucina è forse l'unico piacere della vita. Un piacere che condividono con poche altre persone che, a differenza loro, hanno figli di cui prendersi cura e seguono la classica vita "eteronormativa" a tappe. Tanto austero e riservato il primo, quanto gaio e socievole l'altro, questi due personaggi non convenzionali permettono all'autrice

di tessere uno *slice of life* realistico sulle gioie e i dolori di una coppia omosessuale alle prese con una società, quella nipponica, tuttora conservatrice. A differenza della maggioranza delle strisce e delle serie a fumetti, i personaggi creati da Yoshinaga Fumi invecchiano di volume in volume (23, finora, i tomi usciti). Arrivano a compiere 50, 55, 60 anni e, con il passare del tempo, iniziano a perdere i capelli, mettere su peso, vedono i propri amici sposarsi, diventare genitori e poi nonni. E mentre assistono i loro familiari anziani, provano rimorso per la forma fisica che avevano vent'anni prima, accettando – loro malgrado – i cambiamenti dell'età. È raro che in un fumetto il passare del tempo sia così tangibile. In *Kino nani tabeta*, il perno, in fondo, non è la cucina ma lo scorrere del tempo che, per gli adulti, assume un senso totalmente diverso da quello dei giovani. Non a caso, uno dei temi ricorrenti di *Kino nani tabeta* è la cura della terza età, la fascia di popolazione che desta più



Vignette da "Kinou nani tabeta"

preoccupazione in Giappone. Kakei, in quanto figlio unico, si ritrova costantemente in balia dei genitori ultrasettantenni che non mancano di fargli pesare il fatto che non sia sposato e non abbia figli. Tutto questo non fa che alimentare in lui distacco, freddezza e senso di colpa nei confronti dei suoi parenti che, in mancanza di nipoti, finiscono per viziare quelli dei vicini, sperperando lo stesso denaro del figlio. Non resta per lui che la cucina, unica valvola di sfogo in una vita fatta di obblighi e paturnie. È interessante notare, oltre alla sensibilità dell'artista, la mano degli editor nello sviluppo della trama. Trattandosi di un'opera episodica, il ruolo dell'editor consiste nel suggerire all'autrice come ravvivare una serie su due gay di mezza età con una routine piuttosto stantia. E così, vengono introdotti, di tanto in tanto, situazioni e personaggi accattivanti in modo da pizzicare corde particolari nell'animo dei protagonisti. Ogni episodio diventa, dunque, un'occasione per approfondire i trascorsi di ciascun cliente o collega per poi sfociare nella classica formula



Copertina "Kinou nani tabeta"

della ricetta del giorno. Sulle pagine della rivista su cui viene serializzata l'opera, un altro gourmet manga prosegue ininterrottamente dagli anni Ottanta: *Cooking Papa* di Ueyama Tochi (ugualmente inedito in Italia), su un cuoco mascalzone diventato negli anni uno dei simboli della rivista *Morning*. Con più di 170 volumi all'attivo, *Cooking Papa* è il fumetto a sfondo culinario più lungo mai realizzato al mondo. A giustificare la presenza di due titoli apparentemente simili sulla stessa rivista è che, mentre il primo, il potenzialmente infinito *Cooking Papa*, rappresenta per le vecchie generazioni di lettori uno dei pochi fumetti pop che prosegue dall'era Showa, in cui il solo fatto che i personaggi non invecchino mai rappresenta un appiglio rassicurante attraverso cui è possibile viaggiare mentalmente indietro nel tempo; al contrario, quello di Yoshinaga Fumi andrebbe considerato al pari di un fumetto d'autore che prosegue il percorso di un'artista intenta, sin dagli esordi, ad analizzare le dinamiche di coppia omosessuali in contesti sociali realistici. I due protagonisti – che potrebbero essere presi a modello da conoscenti dell'autrice tanto è precisa la rappresentazione che ne fa – subiscono lo scorrere del tempo della stessa autrice e, come lei, cambiano gusti e acconciature e vedono invecchiare le persone che hanno attorno. Potrebbe sembrare esagerato definire autoriale un titolo studiato per essere facilmente trafilettato in un drama BL per il cinema e la TV (nei panni di Kakei è stato persino scritturato il noto protagonista di *Drive my car*, Nishijima Hidetoshi) ma la continuità con la bibliografia e la vita dell'autrice non possono che renderlo diverso da altri manga pop della stessa "pasta".

Ali Raffaele Matar

I colori della versatilità: Julie Andrews



Carmen De Stasio

La versatilità di un'artista alle prese con la carica emozionale, quanto coltivata, di un'interpretazione sempre coerente. In queste poche parole possiamo sintetizzare la vicenda interpretativa di Julie Andrews. Fin dal suo esordio sul grande schermo, l'artista declina la propria verve all'interno

di uno schema variabile, certamente, ma sempre condensato nella precisa collocazione dell'intento; il che la conduce da subito – ed è un caso di squisita rarità – nella memoria che sovrasta le limitatezze dello spazio, quanto del tempo cronologico, ponendosi in una contemporaneità che offre i suoi termini al carattere di una trasformazione in grado di oscurare qualsiasi generalizzante sopravvivenza a un nome, a un titolo di convenienza. Parimenti, l'esordio al cinema viene segnato dalla magistrale interpretazione di una creatura sospesa tra realtà e immaginazione, *Mary Poppins*, appunto, nel 1964; una sorta di terapia contro le fasi di un tempo incline a mostrarsi nel suo sé, quanto nei suoi altri sé, nelle sue altre dimensioni: rinnovamento culturale, ma anche rinnovamento tecnologico, accanto ad una tempesta di vulnerabilità, che vede la trasgressione alla serenità ricondotta dopo il non tanto distante dopoguerra attraverso immagini di tragedie che scorrono giorno per giorno sullo schermo televisivo e che, pertanto, coinvolgono e sconvolgono la quiete dell'ordinaria presenza.

Orbene, la mise en scène di un'opera pregevole, *Mary Poppins*, dilata a livello planetario la fama artistica di Julie Andrews e ne sostiene l'immaginario – come si usa dire oggi – dando prevalenza alla potenza motivante che sostiene la serie di racconti omonimi dati alle stampe da Pamela Lyndon Travers nel 1934 (una bizzarra casualità la nascita della Andrews nello stesso anno). Dalle informazioni ricevute, si sa che l'autrice dei racconti, la Travers, intendesse forgiare una figura al centro di eventi intrisi di reale e irreale per sollevare le proprie sorelle dalla malinconia derivata dalla sofferenza psichica della madre. Una maniera gentile per offrire il proprio soccorso rispetto all'oscurità esistenziale, mediante una replica di luce e di sorriso dalla tempra creativa, che fosse altresì motivo per continuare a dar fronte alla propria esistenza. Una pillola di saggezza che la Andrews trasferisce con encomiabile carico sullo schermo, adottando un'espressione che è rimasta nel tempo lungo e si è resa immagine di una terapia di serenità a fronte di so-pese inquietudini come le riconosciamo nel tempo dell'attualità.

In effetti, pur sembrando paradossale, è all'immagine della Andrews-Mary Poppins che tutto il bagaglio di prestigiose interpretazioni successive sembra estendersi in un fiato tutt'altro

che iconico. Superba interprete del personaggio da rivestire sullo schermo, la Andrews consegna la maniera identitaria di una raffinata iperbole che, nel mentre si impegna a dar forma ad un modello, ne ritiene la potenza esplicativa, al punto da evadere da qualsiasi grafia tipologica, fissativa, oserei dire, andando a suggellare, in questo modo, quella che nel titolo a questo breve saggio ho delineato nella sintesi di *colori della versatilità*. E in effetti, pur restando ferma la «sua» Mary Poppins (e, al suo fianco, un ineguagliabile e versatile Dick Van Dyke), il pubblico rammenta in piena lu-



"Mary Poppins" (1964) di Robert Stevenson



"Millie" (1967) di George Roy Hill

ce la tenace espressività intrapresa nelle numerose pellicole successive, tra le quali rammentiamo *Tutti insieme appassionatamente*, *Il sipario strappato*, fino allo strepitoso (ma non ultimo lavoro) *Victor Victoria*. Così come avviene in tutte le sue interpretazioni, ciascuna figura mantiene una selettiva connotazione identitaria, tanto da rinnovare e via via sciogliere qualsiasi richiamo con l'opera precedente, confermando così la verve decisa, autorevole e del tutto attitudinale di colei che definisco artista, piuttosto che esecutrice sul set d'occasione.

In effetti, nella flessibilità e nella possente flessibilità artistica, Julie Andrews consente alle molteplici forme d'arte di cui è prospera di interagire con la telecamera e con l'ambiente e la storia in un circuito nel quale a prevalere è la vastità dei richiami, quanto la vastità di un'esperienza che unisce l'arte visuale, performativa, canora nell'involucro tersicoreo dalla flessibilità scultorea, quanto fotografica e altresì documentale di un esercizio provvidenzialmente continuato. In tal senso, la complessità sembra ridestare ogni volta dall'ovvio consuntivo la sua immagine e la colloca nell'esperienza dell'individuo di carattere, portentoso

artefice di un agire che passa dallo studio delle potenzialità, per ricongiungere la propria flessione ad un talento da fertilizzare di volta in volta. Non si può non rimarcare, a questo punto, il valore del circostante; un valore che attiene agli incontri e alla solidità di un'esperienza che vede il sé in relazione costante con l'ambiente. E l'ambiente, nel caso specifico della nostra protagonista, si coniuga nel sodalizio (affettivo e professionale) con il regista Blake Edwards, alla direzione del quale si deve una delle maggiori interpretazioni della Andrews in *Victor Victoria* nel 1982. Una personalità strutturata – qual è quella della Andrews – ne incontra un'altra – parliamo di B. Edwards. Insieme essi procedono fino alla morte di lui, avvenuta nel 2010.

E dunque, vale la pena soffermarsi sulla personalità; una personalità coinvolta e sempre emergente attraverso un'azione che consegna, accanto al modulo caratteriale, quanto esperienziale, del personaggio, la volontà di trattenerne, senza sospensione alcuna, la potenza di un sapere intorno ed oltre, passando da una volontà ferrea di compiere un avanzamento che non sia di straordinarietà fulminante, e che nemmeno pregiudichi la vocazione alla perfezione. Un percorso, questo, che potrebbe altresì alimentare un irrigidimento iconico e che, invece devia nel caso di artisti ed artiste magistrali come vale per la Julie Andrews. Un voler sconfiggere il limite, proponendosi in avanguardia rispetto a qualsiasi sospettosa macchinazione inebri con squarci fulminei e, come spesso accade, laceranti e tormentati nel viluppo di una suggestiva re-interpretazione di sé. Di rispetto si potrebbe parlare: rispetto per la forma e per l'attesa da parte del pubblico. Soprattutto, è in compendio la versatilità di un dinamismo che assottiglia il confine tra realtà e irrealtà; tra esperienza ed una sperimentazione finalizzata al conseguimento della miglior resa che sia di valore per sé e per sé accrescitivo, rispondendo, cioè, al desiderio di pienezza, e non già ai fini di un protendersi che andrebbe ad annebbiare tutto il resto, l'ambiente filmico (o anche teatrale, come nel caso della nostra protagonista) con tutte le fasi vettoriali, dal cast alla scena, alla regia. In tal senso, Julie Andrews diviene – pur inconsapevolmente – una sorta di punto di riferimento nella cinematografia di ogni tempo, nel suo mantener fede ad un principio che assume la compresenza di naturalezza e di ricerca di precisione e congruenza, assimilabili ad uno stato continuamente provvidenziale a delineare il territorio di un'intelligenza raffinata, e che, proprio per questi aspetti, valorizza la versatilità del moderno, ritraendosi da qualsiasi formula archetipica e diffondendosi, infine, nel profondo significato verbale, in un orientamento dalla forma di vero (per sé, innanzitutto) e inimitabile.

Carmen De Stasio

* Prossimo numero:

Cinema – occasione di incontri d'arte: Pellizza da Volpedo

In archivio per Diari di Cineclub

Pasolini, l'ultimo rampollo della famiglia dei poètes maudits



Pia Di Marco

L'archivio è mio: cartelle su cartelle sgualcite, da cui spuntano fogli dattiloscritti, fogli scritti a mano, alcuni con la grafia chiara, elegante, di Mirella Delfini, altri con una grafia che somiglia al tracciato di un elettrocardiogramma - è di Silvano Villani, firma del *Corriere della Sera*, un giornalista tanto geniale quanto scomodo, spesso censurato dal suo proprio giornale. I testi inediti di Gianni Bongioanni sono un'accurata opera artigianale: Gianni scriveva a macchina e poi solo al pc impaginando le stampe e chiudendole con un nastro isolante nero per simulare la costa del futuro libro. Spigolando fra questo materiale, m'è venuta l'idea di trascriverlo per offrire a *Diari di Cineclub* interviste a personaggi celebri, reportage di un tempo lontano ma sempre presente, racconti inediti o nuove pubblicazioni (è il caso delle interviste di Mirella Delfini raccolte in *Andrà tutto bene*, Abel Books, Roma 2011). A molti di questi lavori ho partecipato facendo editing, talvolta scrivendo a quattro mani o conversando per ore, anche al telefono, su un soggetto - ed era gioco assoluto, fuori dalla cappa di piombo del quotidiano rimuginare a vuoto. Nel numero precedente di *Diari di Cineclub* ho proposto un'intervista di Mirella Delfini a Federico Fellini o, più esattamente, il racconto esilarante di come il regista avesse aggirato la censura de *La Dolce Vita* da parte delle autorità ecclesiastiche. In questo numero, ecco un'altra intervista di Delfini a Pier Paolo Pasolini, del 1962: un ritratto insolito, almeno per me, del poeta e regista che appare come un adolescente imbronciato, schivo, con una segreta fragilità, una volubilità sofferente, una tendenza a proteggersi con un incomprensibile linguaggio fatto di 'ismi'. Ammetto di aver esitato a riconoscere, qui, Pasolini, che, come Caravaggio, avverte la dimensione del sacro nella realtà più cruda e più dura dell'umano, quel Pasolini che in Accattone morente o in Stracci crocifisso de *La ricotta* ci offre la figura del Cristo, lui, Pasolini, che fa dire alla prostituta che cammina di notte, spavalda e amara, quanto sia antico e come, di generazione in generazione, senza fermarsi, senza rimedio, si trasmetta il dolore, il degrado, il cinismo della povertà. E, tuttavia, Pasolini, nell'intervista di Mirella Delfini, offre un sorriso al lettore: la giornalista sembra una madre e, come tutte le madri, cerca di cavare dal figlio le parole di bocca e gli dà una tirata d'orecchi se parla difficile. Un Pasolini inedito anche ai più, credo, in questa intervista che ha per sfondo la spiaggia di Ostia, luminosa, tragicamente oscura dodici anni dopo.

Pia Di Marco

Mirella Delfini intervista Pier Paolo Pasolini (Ostia, 1962)

Corriamo, Pasolini e io, sulla sabbia bollente di Ostia, braccati dai fotografi. Corriamo soprattutto perché la sabbia scotta, ma il poeta è seccato che lo vogliano ritrarre seminudo per venderlo, formato 18x24, ai giornali, magari di destra.

Signor Pasolini - dice uno dei paparazzi - se faccia fa 'na foto. Dovemo campà' pure noi. E fatela, sospira lui.

Saltiamo su un pattino e andiamo al largo a fare il bagno. I fotografi però continuano a puntarci col teleobiettivo, ma poi ripiegano sul ministro La Malfa. Pier Paolo rema con vigore e la spiaggia quasi scompare.

L'ultimo rampollo della famiglia dei poètes maudits è toccato a noi. E' toccato alla nostra generazione cinica e ingenua, annoiata e curiosa, affarista e confusa. Ogni tempo ha il maudit che si merita: lo spremi dai propri vizi, lo concentra e se ne serve come pietra di paragone, come droga o come catarsi. Il nostro, com'è giusto, assomma tutti i difetti di cui segretamente ci vantiamo e anche quella virtù che fingiamo di spregiare: sa far denaro. La maledizione, che ai tempi di Villon e poi di Verlaine e Rimbaud non rendeva che rime e miseria, a Pasolini concede le alte tirature e il cinema. Certo, lui è - come dicono i critici di professione - un'autentica presenza nella nostra letteratura e per questo siamo qui, in alto mare, a fare un'intervista che non vorrebbe.

Non voglio parlare - m'ha già detto - chiacchierare del più e del meno, sì, ma parlare veramente, no.

Perché non vuoi parlare?

Perché poi prendono tutte le cose che dico e me le ritorcono contro. Lo so già. Tu non inventi, scrivi quel che dico, ma poi loro arzigogolano a modo loro. Hanno fatto di me il simbolo della dissolutezza, lo sai. E' come per Moravia: la gente vuole credere che i personaggi

dei suoi libri siano lui. Così io sono diventato un "ragazzo di vita" eccetera. Non leggo più nulla di quello che scrivono. Quando passo vicino a un'edicola mi sento male. Sto diventando amaro, capisci. Allora è meglio che stia zitto.

Nel suo ultimo libro di poesie, *La religione del mio tempo*, si è dedicato due versi: "In questo mondo colpevole che solo compra e disprezza, il più colpevole son io, inaridito dall'amarezza".

Però il mondo compra. Ti sei perfino arricchito.

Così. Solo ora posso permettermi un appartamento con i muri miei. Ma lo devo soprattutto al cinema.

Ha un viso magro, triste. Sembra un ragazzo la cui pelle soltanto sia invecchiata, mentre il corpo è rimasto adolescente, angoloso. Basterebbero un po' di vitamine e un mese di riposo - non va in vacanza da cinque anni - e forse ridiventerebbe un ragazzo.

Credo che non scriverò più romanzi, solo poesie. E farò i film. Fare un film è come scrivere un romanzo a strati: prima il soggetto, poi la sceneggiatura e le riprese. E alla fine montaggio e missaggio. Ma quando le riprese sono finite non le puoi più cambiare. Ti dà il terrore pensarci. M'è capitato in questi giorni con *Mamma Roma*. Ieri t'avrei detto che non volevo più saperne nemmeno del cinema, oggi mi sono un po' calmato.

Nuotiamo, poi sul pattino parla della sua infanzia, della madre dolcissima e di un padre difficile, passionale e violento, che dissipò tutto. A sette anni lui compose la prima poesia che parlava di rosignoli e di verzura. Voleva crescere per diventare poeta e capitano di lungo corso. A scuola scopri Omero e Carducci, ma il libro che lo colpì davvero fu *L'idiota* di Dostoevskij, mentre all'università si innamorò dei nostri ermetici, da Ungaretti in giù: riprese a



Mirella Delfini

scrivere e per quei lavori ha pietà, però lo commuovono.

Ero migliore di ora.

Tu sei anche un critico - dico - e allora spiegami come giudichi i tuoi libri e le tue poesie di oggi.

Si adagia all'indietro, facendosi invadere dal sole.

La mia poesia è di opposizione, sostituisce il logico all'analogico e il problema alla grazia. Per quanto riguarda la prosa, sto cercando un accordo fra il realismo mimetico e il realismo oggettivo.

Ohi. Quando comincia con gli 'ismi' bisogna bloccarlo subito, prima che si paludi da iniziato e ridiventi uno della chiusa cerchia di *Officina*, la rivista bolognese che dirigeva con Leonetti e Roversi, altri facitori d'opinione che studiavano le diete terminologiche con Fortini e Scalia. Tempo fa l'ho sentito dire a Moravia una serie di 'ismi' tale che l'ho imparata a memoria come scioglilingua. Era il periodo della breve polemica sull'alienazione e lui accusava Moravia di

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 generalizzare troppo. Ha detto: "La caratteristica del neo-sperimentalismo è l'irrazionalismo, quella del realismo è il razionalismo. L'irrazionalismo s'identifica con il mondo culturale e prospettivistico del marxismo". Perfino Moravia lo guardava strano, stringendo gli occhi.

Ti prego, no.

D'accordo - fa, e si mette a ridere - diciamo allora che Calvino, per esempio, ha un mondo realistico di base anche se inventa favole, mentre Cassola non ce l'ha anche se scrive di cose reali. Io cerco la via che mi porti ad ambedue i tipi di realismo.

L'assegnazione del Premio Strega a Cassola, nel '61, gli era andata di traverso. Aveva scritto un lungo amaro *Scherzo shakespeariano* per presentare Calvino, che secondo lui era l'autentico realista, contro Cassola il traditore: perché il realismo è morto e l'ha ucciso Cassola. Proprio lui, che è figlio del realismo l'ha ammazzato a tradimento, lui, questo socialista bianco gradito al Vaticano. E il suo è il colpo più brutale.

Sembrava l'arringa di Marcantonio contro Bruto dopo la morte di Cesare. Per abbattere Cassola l'ha nominato diciannove volte e una volta sola Calvino, così, a forza di sentire quel nome hanno votato Cassola.

Ma tu mi stai facendo l'intervista.

Certo.



Si tuffa e quando risale si mette a parlare del tempo, della luce, del colore dell'aria, del giorno che ama tanto mentre la notte gli dà l'angoscia - come un presentimento.

Di giorno si lavora e si è tutti insieme, mentre di sera si resta soli all'improvviso.

Nei *Ritratti su misura di scrittori italiani* scriveva: "Amo la vita così ferocemente, così disperatamente che non me ne può venire del bene: parlo del sole, dell'erba, della giovinezza. Non

costa nulla e ce n'è un'abbondanza sconfinata, senza limiti. Io divoro, divoro... come andrà a finire non lo so".

Ora lo sappiamo come andò a finire e proprio nel buio, qui a Ostia, nel novembre del 1975. Aveva 53 anni e sembrava ancora lo stesso. Tante volte mi sono chiesta perché c'è andato se la notte gli faceva tanta paura.

Mirella Delfini

a cura di Pia Di Marco



Nelle due foto, Pier Paolo Pasolini a Ostia con la scrittrice e giornalista Mirella Delfini (1962)

Fumetti e giochi

Maledetti quei congegni



Nicola Santagostino

Magic: The Gathering è un gioco di carte collezionabili creato da Richard Garfield e pubblicato dalla Wizards of the Coast nel 1993. È considerato uno dei giochi di carte più popolari e influenti di tutti i tempi, con milioni di giocatori in tutto il mondo. La popolarità del prodotto non è però solo legata alle sue regole o alla sua componente artistica, ma anche a una lunga e complessa serie di storie e di trame che fanno da sottofondo a ogni singola espansione del gioco e alla presenza di personaggi iconici.

E come tutto il linguaggio della notte anche Magic racconta tra le righe diversi bisogni e paure della nostra società, che in fondo è sempre una delle ragioni del fascino di certi progetti e tra due delle sue figure più iconiche e talmente importanti da muovere quasi due decenni di trame, abbiamo Yagmoth e Urza e la guerra segreta che si è svolta tra loro due per millenni all'interno del setting.

Yagmoth era un geniale taumaturgo nato circa 5.000 anni prima di Urza nell'Impero Thran, ossessionato dal corpo umano che lentamente iniziò a vedere come una complessa struttura organica. In un universo dove però la magia era la disciplina cardine le sue idee, ad esempio che le malattie fossero causate da parassiti viventi invece che da spiriti maligni, furono etichettate come blasfemie dagli abitanti

di Thran e gli costarono l'esilio. Esilio che finì quando, dopo cinque anni, una delle figure più importanti dell'impero Thran si ammalò gravemente. Fu mentre curava il venerabile che Yagmoth scoprì che l'esposizione prolungata alle cosiddette "pietre del potere" la fonte di energia magica più diffusa nell'impero poteva risultare in una malattia chiamata ptisi, una sorta di avvelenamento da radiazioni con effetti molto simili alla tubercolosi nel nostro mondo. La difficoltà nella cura di questa malattia fu tale che lentamente il taumaturgo non vide altra soluzione che iniziare a fondere assieme carne e metallo, alla ricerca costante di una perfezione che andasse oltre la fragilità del semplice corpo.

E mentre questa malattia si propagava sempre di più e l'impero viveva un periodo di enorme tensione politica sia interna che esterna, Yagmoth venne a conoscenza dell'esistenza di altri mondi tra cui un piano lussureggiante composto da otto sfere, da lui denominato Phyrexia. Qui trovò il modo di creare un portale stabile verso Dominaria, il suo mondo di origine e lentamente iniziò a trasformare i suoi alleati in grotteschi ibridi tra persona e macchina. Lentamente, in preda a una sempre maggiore follia e ossessione, iniziò a pianificare la conquista di tutto il mondo desideroso di unirlo sotto una unica grande idea di perfezione. Tuttavia, durante il suo piano di conquista una delle persone a lui più vicino lo tradì, sigillando Phyrexia e imprigionandolo per sempre in un mondo dove

lentamente perfezionò i suoi seguaci e la sua potenza crebbe a dismisura fino a renderlo paragonabile a un dio.

Urza, colui che sarebbe diventato il suo storico rivale, nacque presso la capitale di Argivia, uno dei regni emersi millenni dopo la caduta dell'impero di Thran, primogenito e fratello maggiore di Mishra, che venne al mondo l'ultimo giorno dello stesso anno. La madre dei due bambini morì quando erano ancora piccoli e il padre, dopo un breve periodo di lutto, sposò un'altra donna proveniente dall'aristocrazia locale, che però si rivelò fredda nei loro confronti, trattandoli con indifferenza, quando non con aperto disprezzo. Fu così che verso l'età di dieci anni il padre debilitato a causa di una malattia, decise di mandarli dalla sua vecchia amica Tocasia, affinché potessero studiare gli artefatti sotto la sua guida e aiutarla nei suoi scavi archeologici presso le rovine dell'antico impero. Quel periodo segnò per i due fratelli la scoperta dell'amore per l'arte della meccanica e per i misteri del passato del loro mondo, e con il tempo, Urza e Mishra scoprono e impararono a utilizzare questi artefatti, ma la loro connessione cominciò a incrinarsi quando Mishra viene corrotto dall'influenza malefica di Phyrexia, il mondo artificiale governato da Yagmoth. La crescente ambizione di Mishra lo porta a utilizzare gli artefatti per scopi sempre più distruttivi, avviando così una feroce guerra tra i due geniali fratelli. La "Guerra dei Fratelli", come verrà conosciuta,

segue a pag. successiva



Urza, il più grande degli artefici

segue da pag. precedente

si sviluppò in una serie di battaglie epiche che durarono anni. Urza, determinato a fermare l'oscura ascesa di Mishra, iniziò a creare e controllare numerosi artefatti tra cui diverse creature meccaniche artificiali come golem e costrutti, mentre il fratello, sempre più spinto dalla corruzione di Phyrexia iniziò ad attingere a poteri sempre più oscuri arrivando anche a evocare demoni da quel mondo di metallo e tenebre. Dopo un lungo e sfiancante conflitto Urza si vide costretto a uccidere il fratello, arrivando addirittura a usare un congegno, il Sylex, che avrebbe per sempre distrutto l'ecosistema del mondo in cui vivevano, scatenando un cataclisma



Mishra ormai corrotto da Phyrexia

che avrebbe portato a una futura era glaciale. Alla fine di questo conflitto, inoltre, Urza vide anche la sua stessa natura cambiare, diventando un'entità immortale, capace di viaggiare per i piani e dotata di due gemme magiche al posto degli occhi. Tutto questo ebbe un enorme peso sulla mente dell'artefice supremo, che pur emergendo dalla guerra come un eroe e un difensore del suo mondo iniziò a riflettere sulla propria natura e sul barbaro prezzo della vittoria.

Fu durante una delle sue peregrinazioni alla ricerca di risposte che Urza, dopo essere tornato nelle Caverne di Koilos, il luogo dove lui e suo fratello trovarono il primo artefatto che diede inizio a tutte le loro tribolazioni, iniziò ad avere visioni.

Vide la Guerra civile dei Thran avvenuta cinquemila anni prima e, tra le visioni, un portale che conduceva a Phyrexia, alimentato dalla stessa pietra del potere che lui e Mishra avevano rinvenuto cinquant'anni prima. Rivisse la vita di Mishra dopo la loro separazione, comprendendo finalmente la fonte dell'insensato

conflitto che li aveva divisi. Decise che la responsabilità di tutto cadeva sulle sue spalle e si assunse la colpa di non aver mai cercato di parlare con il fratello e portarlo verso la ragione, di averlo demonizzato fin da subito e di aver quindi condannato il mondo alla rovina. Sebbene avesse riconosciuto le sue colpe, Urza si rese conto che l'origine del male risiedeva in Phyrexia e in Yawgmoth, che se non fosse stata per la sua ambizione e fame di potere, i due fratelli non avrebbero mai lottato e distrutto il continente. E fu così che Urza promise che avrebbe distrutto Phyrexia e Yawgmoth, decidendo quindi di pianificare tra le ombre un lungo e complesso piano che avrebbe portato alla salvezza del suo mondo. Piano che, però, con il passare dei secoli, porterà Urza a diventare sempre più simile a colui che desiderava distruggere, perché il più grande degli artefici inizierà a vedere il mondo come un complesso meccanismo e le persone al suo interno come ingranaggi da calibrare e posizionare nel modo corretto affinché la macchina vada nella direzione da lui decisa. Lentamente

Urza inizierà da un lato a costruire macchine sempre più complesse e capaci addirittura di autocoscienza e libero pensiero e dall'altro a giocare con la vita stessa cercando di tessere le fila per generare una linea di sangue capace di abbattere il suo nemico. E dall'eugenetica a giocare a creare vita vera e propria il passo sarà assai breve ed è così che egli darà origine al popolo dei Metathran: una vera e propria specie senziente creata per fungere da soldati sacrificabili e totalmente incapace di riprodursi da sola. Il senso di responsabilità distorto e i costanti compromessi etici, figli delle ferite che Urza porta nell'animo da fin troppo tempo e che hanno lentamente eroso la sua sanità mentale

nel nome della sua ossessione e della sua paranoia ad un certo punto faranno collassare la sua mente al punto tale che, proprio verso la battaglia finale, il confine tra lui e Yawgmoth sarà così labile che Urza stesso tradirà i suoi alleati unendosi a lui. Per poi raggiungere una lieve forma di redenzione lasciandosi uccidere nel momento in cui si renderà conto che con i secoli è diventato esattamente come quello che detestava.

Ed è qui che assistiamo al grande parallelo tra i due: per Urza e Yawgmoth le persone altro non sono che un ingranaggio di un meccanismo, o un organismo, più grande della somma delle singole parti. Non è infatti un caso se il primo inizierà a spingersi sempre di più verso la carne e il secondo verso il metallo, perché la differenza tra un artefice e un medico sta solo nel materiale di partenza con cui lavorano, risiede soltanto nel tipo di macchinario da riparare e migliorare.

La ricerca della perfezione di Phyrexia, che verrà poi portata avanti dagli eredi di Yawgmoth, non è diversa dal folle bisogno di Urza, derivante dal suo senso di responsabilità ormai fuori controllo, di riparare e proteggere una realtà che vede disfunzionale.

Quando si inizia a vedere chiunque come solo parte di qualcosa di più grande, quando si trattano gli altri come strumenti per un fine superiore, a depersonalizzarli, poco importa se li si reputa cellule o ingranaggi.

La guerra tra Urza e Yawgmoth non è una guerra tra il bene e il male, è solo una guerra tra due punti di vista che in un modo o nell'altro portano allo stesso identico risultato: decidere quale visione della perfezione è la più corretta. Ed è qui il punto che rende entrambi terribilmente affascinanti agli occhi di tutti noi perché ambedue ci ricordano che è giusto avere alti ideali a cui aspirare, ma che non bisogna mai scordarsi di volgere lo sguardo con una certa regolarità anche a chi sta a nostro lato o ci finirà, prima o poi, per diventare qualcosa di totalmente inumano, una macchina di carne che punta alla performance a qualsiasi costo. Soprattutto quando quel costo non sta a noi parlarlo.



Yawgmoth nella sua forma ancora umana

Nicola Santagostino

Teatro

Il Teatro dei Sensi: una polveriera interiore

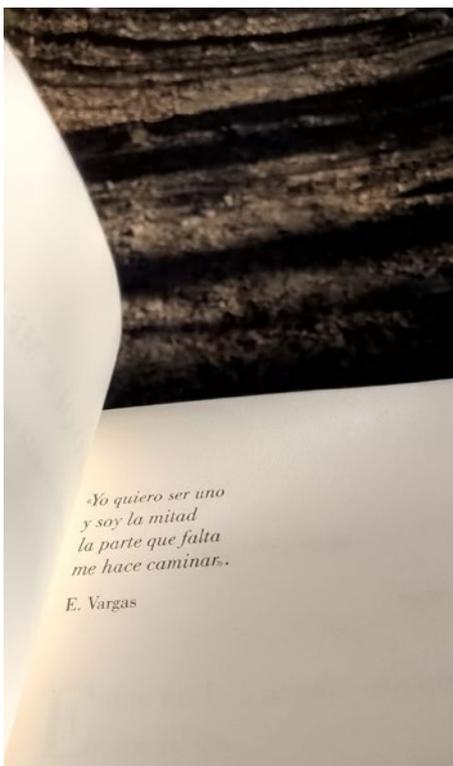


Andrea Verga

Cosa c'entrano le "cappricciose" incisioni di Giovanni Battista Piranesi con i *Carmina Burana* di Carl Orff? E col libro di Bachtin su Rabelais e la cultura popolare? E come trasformare queste idee, questi libri, questi spartiti, queste parole, questi spunti, non

in conversazioni erudite e astratte ma in esperienze teatrali immersive e poetiche che si possano vivere prima di tutto col corpo?

Ecco, questo genere di cose, ma non solo, ci condivide il nostro Maestro, l'antropologo e regista colombiano Enrique Vargas. Siamo un piccolo gruppo di persone proveniente da vari parti d'Europa e del mondo (molti italiani) che per qualche giorno, nel dicembre del 2024, hanno coinciso in uno spazio, il "Polvorín" di Barcellona, luogo incantato dal passato inquietante, antica polveriera settecentesca distrutta dalle truppe napoleoniche e assediata durante la guerra civile spagnola, polveriera che per venti anni è stata la sede del Teatro de los Sentidos, il teatro dei sensi. *Tantos siglos, tantos mundos, tantos espacios...y coincidir.* Così cantava il musicista messicano Alberto Escobar. Tanti secoli, tanti mondi, tanti spazi... e coincidere. Ma la nostra Manuela invece di *tantos siglos* canta *tantos hilos*, tanti fili, perché è con "Il filo di Arianna" che è nato tutto. Nel 1993, a Bogotà, nei sotterranei



Poesia in cammino (foto di Carolina Núñez Kock)



Il Polvori, per 20 anni sede del Teatro de los Sentidos (foto di Catalina Aguirre Barros)



L'autore dell'articolo insieme a Enrique Vargas (foto di Esteffany Martínez)

dell'università. Un labirinto da attraversare, lo spettatore levandosi le scarpe diventa viaggiatore; camminando dentro l'opera diventa un eroe dai mille volti che, come Teseo, come Ulisse, deve intraprendere un viaggio. In questo viaggio se vuole trovarsi deve prima perdersi, cioè darsi, completamente, affidarsi, fermare il tempo, uscire dal tempo, cioè creare un suo tempo interiore, "non affrettare il viaggio", sperare "che la strada sia lunga, fertile in avventure e in esperienze", "che i mattini d'estate siano tanti" e tanti i "profumi inebrianti di ogni sorte" (sempre tenendo a mente *Itaca*, la poesia, Kavafis...). Sabbia, seta, affondare nelle lenticchie, un profumo di rose, l'abbraccio di una madre, il Minotauro, la morte, una candela...l'opera contiene tutta la vita condensata che sembra quindi a momenti più viva della vita stessa.

Co-incidere, nel senso di trovarsi nello stesso spazio e nello stesso tempo, anche solo per poco, ma anche d'incidere insieme, di avere un impatto, su noi stessi, sugli altri, su questa città, forse su niente, forse su tutto, cercare di sfiorare la pellaccia dura del mondo, tra utopia e vita concreta, tra sogno e realtà. Quando accade la magia, la co-incidenza, siamo indistruttibili, dice Enrique, "come Giordano Bruno, nostro confidente".

Cosa vedo quando non si vede quasi niente? Nel giorno più corto dell'anno al crepuscolo, dopo il crepuscolo? Ho visto qualcosa? O l'ho

sognato? Era un'ombra o una persona?

Non importa, l'importante è che questo qualcosa che ho intravisto mi abbia spinto a camminare in quella direzione.

Yo quiero ser uno y soy la mitad. La parte que falta me hace caminar dice sempre Enrique. Voglio essere uno ma sono metà. La parte che manca mi fa camminare.

Partire dalle domande, che ci (s)muovono. Camminare, tra città e campagna. Il Polvori è in città ma ai margini, in periferia. Per raggiungere il supermercato in quei giorni di dicembre ho scoperto una scorciatoia, un sentiero di pietre che taglia la collina. Si passa davanti al cortile della scuola del quartiere dove vedo un bambino indiano camminare con una gallina appollaiata sulla testa. Prima avevamo anche una capra- mi dicono gli altri bambini, serissimi, di fronte al mio stupore. La scena sarebbe piaciuta all'amico di Enrique, anima e memoria del quartiere, Ramon Anglès, che purtroppo da qualche anno non c'è più. Riusciva ancora a trovare la natura nei terreni vaghi: curava i mal di gola con germogli di rovo, come fanno anche, per cantare meglio, i cardellini e i fringuelli (lo racconta sempre lui, in una bellissima intervista al *Periodico*, quotidiano di Barcellona). Quando era piccolo non c'erano farmacie nel quartiere, così i suoi nonni lo mandavano a cercare erbe per guarire i vicini. E sempre da piccolo lasciava i pomodori troppo maturi sulla collina, per grilli e lucciole, che ne vanno ghiotti. Ora le lucciole sono scomparse (i grilli non so, io qui li sento, d'estate, cantare la notte, in Piazza Duomo a Firenze: ho letto che si sono adattati a mangiare dalla spazzatura).

Quanta poesia, prima nelle cose, poi nello sguardo, poi nei silenzi, e solo dopo, semmai, nelle parole. A volte fa paura, ma perché? Torno in Italia. Viaggio ancora, in Norvegia, in Grecia, lavoro, ascolto podcast, mi distraigo. Ma il mistero del teatro sensoriale e di quella collina mi chiama, mi ascolta, mi culla. Mi stimola. È sempre vicino a me. A volte si assopisce, a volte mi travolge. Lo aspetto. E mi fido.

Andrea Verga

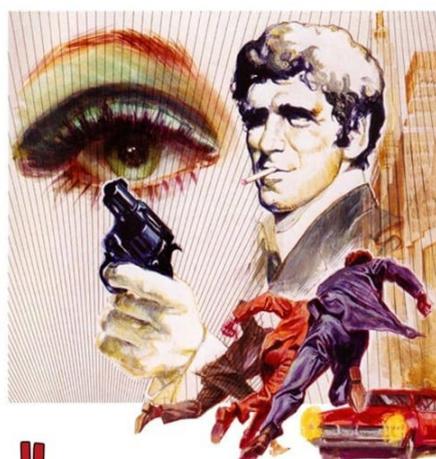
Il lungo addio (The Long Goodbye, 1973)



Antonio Falcone

Los Angeles, anni '70. Il sonno di Philip Marlowe (Elliott Gould), investigatore privato, viene interrotto intorno alle 3 del mattino dall'irrompere nel letto del suo gatto. Il micio richiede attenzioni e cibo, purtroppo la scorta del consueto paté è terminata e, considerato come il felino disprezzi la pappa improvvisata dall'umano, a quest'ultimo non resta che uscire per cercare un supermercato aperto. Al suo ritorno, una volta che il gatto si è dato alla fuga, non lasciandosi ingannare dal trucco escogitato per rifilargli un alimento d'altra marca, Marlowe riceve la visita dell'amico Terry Lennox (Jim Bouton), recante sul volto i segni del recente litigio incorso con la moglie Sylvia. Il nostro acconsente ad accompagnarlo a Tijuana, in Messico, ma nel rientrare a casa trova ad attenderlo due poliziotti, che lo arrestano per favoreggiamento, non avendo voluto fornire informazioni su Lennox, accusato di aver ucciso la moglie. Trascorsi tre giorni, l'investigatore viene scarcerato, Terry si è suicidato, lasciando un biglietto, per cui il caso è da considerarsi chiuso. Per quanto non convinto di come si siano svolti i fatti, Marlowe riprende la consueta attività, vi è già un incarico all'orizzonte, la signora Eileen Wade (Nina van Pallandt), moglie del noto scrittore Roger Wade (Sterling Hayden), vuole che rintracci il marito, scomparso da cinque giorni, spiegandogli come il consorte non sia nuovo a tali sortite, complice l'alcolismo. Poi compare un tale Marty Augustine (Mark Rydell), che si rivela essere un gangster brutale e spietato, il quale intende sapere che fine abbia fatto l'ingente somma di danaro affidata a Terry, da portare in Messico su suo incarico. Marlowe inizia a comprendere come vi siano dei collegamenti tra tutte le vicende in cui si è trovato coinvolto, in particolare dopo aver constatato che i Wade e i Lennox fossero vicini di casa e aver ricevuto una lettera da Terry, contenente un biglietto d'addio ed una banconota da cinquemila dollari... L'investigatore privato Philip Marlowe nasce dalla penna di Raymond Chandler nel 1939, sulle pagine del romanzo *The Big Sleep*, anche se lo scrittore, con altri nomi ma caratteristiche simili, lo aveva già reso protagonista di alcuni racconti pubblicati nel corso degli anni '30, sempre rientranti nel genere *hard boiled*. L'esordio sul grande schermo risale al 1944, impersonato da Dick Powell (*Murder, My Sweet*, Edward Dmytryk, dal romanzo *Farewell, My Lovely* di Chandler, 1940), trovando poi tra i migliori interpreti, almeno ad avviso dello scrivente, Humphrey Bogart (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946) e Robert Mitchum (*Farewell, My Lovely*, 1975, Dick Richards; *The Big Sleep*, 1978, Michael Winner). La trasposizione per il grande schermo del romanzo *The Long Goodbye*, scritto da Chandler nel 1953, ebbe inizio con l'acquisizione da parte dei produttori

Jerry Bick ed Elliott Kastner dei diritti per la riduzione cinematografica e la commissione della sceneggiatura a Leigh Brackett, già autrice dell'adattamento del citato *The Big Sleep*. Per la regia vennero individuati dapprima Howard Hawks e poi, al suo rifiuto, Peter Bogdanovich. Quest'ultimo, declinata l'offerta, fece il nome di Robert Altman, il quale accettò una volta che gli venne concesso non solo di mettere Elliott Gould, al tempo in una fase di stasi della sua carriera, nei panni di Marlowe, sostituendo la paventata opzione Lee Marvin/Mitchum, ma anche, d'accordo con la sceneggiatrice, di trarre ispirazione non tanto dall'opera d'origine, bensì da *Raymond Chandler Speaking*, una raccolta di lettere ed appunti dello scrittore. Da qui una trama per certi versi semplificata rispetto al romanzo, con l'eli-



IL LUNGO ADDIO

ELLIOTT KASTNER presenta UN FILM DI ROBERT ALTMAN
ELLIOTT GOULD IN IL LUNGO ADDIO
CON NINA VAN PALLANDT - STERLING HAYDEN
Produttore associato ELLIOTT KASTNER • Prodotto da JERRY BRICK • Regia di ROBERT ALTMAN
Sceneggiatura LEIGHT BRACKETT • Basato su un romanzo di RAYMOND CHANDLER
Musica Composta e Diretta da JOHN T. WILLIAMS • United Artists

minazione di alcuni personaggi e l'aggiunta di altri, ma soprattutto la previsione di un differente e folgorante finale, per un risultato del tutto coerente con la poetica cinematografica propria di Altman, sia da un punto di vista tecnico - stilistico, sperimentare soluzioni visive sempre più originali, che narrative, dare sostanza a quel malessere sociale scaturito nei riguardi di tutto ciò che fosse irreggimentato a livello istituzionale o propenso ad esserlo. Il regista intona quindi un del tutto personale "il re è morto, viva il re!", ovvero, come fa notare Franco La Polla (*Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, 2004, Il Castoro), "una tradizione classica di *detective movie* si sviluppa secondo forme imprevedibili, diventando pura metafora trasposta di quel che Hollywood era e non è più, pur continuando a rimanere sogno operante". Quanto testé scritto è rimarcato dalle note di *Hooray for Hollywood*, 1937, che si stagliano nella inquadratura iniziale e finale, il cui testo fu scritto da Johnny Mercer, autore anche della canzone che fa da colonna sonora a *The Long Goodbye*, riprendendone il

titolo e di cui il compositore John Williams modula il tema nel corso della narrazione, adattandolo ad eventi e situazioni differenti. Altman conferisce estrema mobilità alla macchina da presa, con ampie carrellate, mentre la fotografia di Vilmos Zsigmond appare interessata a giocare sui riflessi (la sequenza del litigio tra i coniugi Wide, mentre sui vetri della villa si vede Marlowe passeggiare sulla spiaggia) ma soprattutto a smorzare nei toni pastello la luminosità abbacinante propria della città californiana, sostituendosi ai chiaroscuri dei noir *d'antan* nel rimarcare l'ambiguità e l'amoralità propria di un'umanità in pieno disfacimento morale, cui fa da contraltare la figura di Marlowe. Quest'ultimo, il cui appartamento, *turris eburnea* in odore di metafora, si trova all'ultimo piano di uno stabile, ha un aspetto pesto e sgualcito, proprio di chi si è addormentato negli anni '40 per poi ridestarsi trent'anni dopo, mantenendo fermo un proprio codice comportamentale nel disinteresse, tra l'abulia e la strafottenza, di quanto gli accade intorno, dalle vicine fricchettone in poi, individuo alienato da tutto e da tutti, che ripete come fosse una mantra "it's ok with me". Si risveglia vestito di un completo scuro, guida una *Lincoln Continental Cabriolet* del 1948, fuma parossisticamente come una ciminiera, "alla moda antica", non solo del genere poliziesco, ma in particolare preserva e si fa carico della sua visione delle cose, divenendo una sorta di filtro per tutte le impurità incontrate lungo il cammino. L'interpretazione di Gould, andamento dinoccolante, sguardo intriso di tristezza e disincanto, gli conferisce l'aura di un moderno cavaliere, colui che non nasconde un certo timore nell'intuire un'amara verità ma è comunque consapevole a quali valori dare priorità e rilevanza nella vita. Un *loser* probabilmente, un perdente come lo apostrofa Terry nel finale (e Philip annuisce, dicendo che in effetti ha perso anche il gatto...), ma vincente sul piano morale, con i suoi bravi ideali da difendere ed esternare in guisa di virtù quando necessario, sia pur avvolti da un velo di ambiguità. *The Long Goodbye* è un film tuttora mirabile nella sua costruzione visiva e narrativa, nonché ottimamente interpretato da tutto il cast. A tale ultimo riguardo, se la resa di Gould, come scritto, è eccellente, altrettanto memorabile si rivela l'interpretazione di Hayden dello scrittore che annega nell'alcol l'incapacità di riportare sulla pagina quella disillusione derivante dall'aver fatto a botte con la vita. Un'opera che evidenzia mirabilmente come poter rifondare un genere, farlo nascere dalle sue ceneri e conferirgli moderna linfa vitale. *Nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma*, adattando al mondo del cinema quanto espresso nell'ambito della fisica da La-voisier. Da ricordare in chiusura l'apparizione di un già nerboruto Arnold Schwarzenegger nei panni di uno scagnozzo del boss Augustine.

Antonio Falcone

Vignette e fotogrammi disegnati

Il Seme della Distruzione

Il primo capitolo di Hellboy di Mike Mignola



Davide Deidda

Gli anni 90 sono stati un'epoca che più di ogni altra ha segnato nel panorama del fumetto americano la svolta per i creativi, che finalmente cercarono e trovarono maggiore libertà artistica e, sebbene non in tutti i casi, il diritto alla proprietà

intellettuale delle loro opere. In questo nuovo clima nascono realtà come quelle della *Vertigo* (*The Sandman*, *Preacher*, *The Invisibles*) o della *Image Comics* (*Spawn*, *Savage Dragon*, *Youngblood*) e la già esistente *Dark Horse Comics* cresce in rilevanza pubblicando opere come *Sin City* e *Hellboy*.

Tutto comincia da un disegno realizzato per un depliant di una convention nel 1991, un bizzarro demone scimmiesco con un cinturone con su scritto *Hellboy*. Il personaggio acquista pian piano identità nella mente e negli schizzi del suo autore Mike Mignola, apparendo in una forma quasi definitiva nella copertina di Dime Press 4 della Bonelli, accanto a un Nathan Never disegnato dal nostrano Nicola Mari.

Era il maggio del 1993 e ad agosto dello stesso anno al San Diego Comic-Con viene distribuito gratuitamente l'albo *San Diego Comic Con Comics #2* con all'interno la prima storia ufficiale di *Hellboy*, 4 tavole in bianco e nero che ancora però non rivelano nulla della storia del personaggio, ma fungono solo da banco di prova per l'autore e da antipasto per i lettori, che dovranno aspettare un altro anno per qualcosa di più sostanzioso.

Hellboy: Seed of Destruction (*Hellboy: Il Seme della Distruzione*) viene pubblicata da Dark Horse Comics in 4 albi mensili da Marzo a Giugno del 1994 ed è il primo racconto lungo (95 tavole) del

personaggio e del suo mondo, ideato e disegnato da Mike Mignola, assistito qua da John Byrne, che scrive i testi e che già lo aveva affiancato in quella prima prova l'anno precedente.

È il 1944, in una piccola isola al largo della Scozia, e lo stregone Grigori Rasputin, alleato al Terzo Reich, tenta di evocare da un'altra dimensione un manipolo di demoni in grado di cambiare le sorti della guerra. Qualcosa va storto però e al loro posto fa il suo ingresso nel loro mondo un bizzarro cucciolo, una creatura rossa con una strana mano di pietra, una grossa coda arricciata e due piccoli cornetti da diavolo. Il giovane studioso di paranormale Trevor Brutenholm, a capo dell'unità militare americana che troverà la creatura, lo chiamerà *Hellboy*.

Cinquant'anni dopo il *Ragazzo Diavolo* lavora per il B.D.R.P. (Bureau for Paranormal Research and Defense ovvero *Istituto per la ricerca e la difesa del paranormale*) e il Professor Brutenholm, che per lui è divenuto come un padre, fa ritorno da un confuso e misterioso viaggio nell'Artico e viene ucciso da una creatura dalle fattezze di una grossa rana mostruosa.

Affiancato dai suoi colleghi Liz Sherman, una pirocinetica, e Abe Sapien, un uomo anfibio, *Hellboy* decide di indagare per ricostruire la verità riguardo al viaggio e alla morte del professore.

Questa ricerca lo porterà però a scoprire cose che lo riguardano in prima persona e a fare delle scelte che ne determineranno il destino.

Se la storia è da subito originale e intrigante lo stesso si può dire dei disegni, che mostrano tutta la maturità dello stile unico di Mike Mignola. Ormai da 13 anni nel settore, Mignola aveva allora sviluppato una capacità di sintesi rara, unendo la composizione e il chiaroscuro di Frazetta e Toth alla regia cinematografica di Jack Kirby.

Tra le sue influenze in generale sono rintracciabili

in maniera evidente la letteratura gotica e orrorifica, specialmente Lovecraft, e non si fatica a immaginare che Mignola si sia cibato avidamente di cinema dell'orrore, in primis dei classici della Universal, dai quali raccoglie l'atmosfera tenebrosa e la poetica dei mostri rappresentati come incompresi.

Riferimento importantissimo per l'autore è la testata a fumetti dedicata a Frankenstein pubblicata dal 1972 dalla Marvel, ad opera di Gary Friedrich e Mike Ploog, che si discostava dai corrispettivi letterario e cinematografici dell'opera e vedeva il mostro affrontare numerose creature soprannaturali, come farà *Hellboy* due decenni più tardi.

Impossibile non menzionare l'adattamento a fumetti del *Dracula* di Coppola, pubblicato nel 1992 da *Topps Comics*, che Mignola disegna su testi di Roy Thomas. Il disegnatore viene invitato sul set del film e fornisce un piccolo apporto alla pellicola sul piano scenografico. Questi avvenimenti sono particolarmente significativi nel percorso dell'autore, che aveva letto il romanzo di Stoker quando frequentava la prima media, come prima di una serie di letture che l'avrebbero portato a sviluppare la sua cifra stilistica.

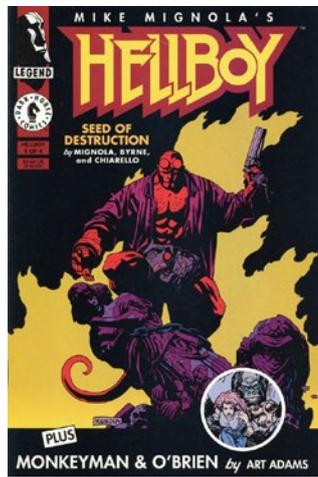
Non è un caso che a realizzare il primo lungometraggio di *Hellboy*, nel 2004, fu Guillermo del Toro, così vicino come temi e influenze a Mignola. La pellicola si rifà narrativamente soprattutto a *Il Seme della Distruzione* e adatta, pur con diverse licenze, abbastanza fedelmente la storia del fumetto, offrendo un'esperienza appagante al lettore quanto allo spettatore vergine. Ron Perlman sembra nato per incarnare il protagonista e i suoi due lati, quello da uomo (diavolo) d'azione e quello più introspettivo. Che sono poi i due lati, in equilibrio, che caratterizzano tutta la pellicola e tutta la miniserie di Mignola, uniti dalle atmosfere gotiche che entrambi sono capaci di evocare nelle loro opere.

A completare la ricetta di *Seed of Destruction* è il colore a opera di Mark Chiarello, che si serve nella maggior parte dei casi di campiture piatte di colori selezionati con perizia, formula che valorizza il lavoro di bianco e nero grafico operato dal disegnatore.

Il Seme della Distruzione è solo il primo tassello di un universo narrativo che prosegue tutt'oggi tramite numerose serie che si affiancano alle vicende del personaggio di *Hellboy*, concluse nel 2016 con *Hellboy in Hell*.

Hellboy ha goduto e continua a godere di numerose trasposizioni nel cinema e nei videogiochi ed è uno dei fumetti più conosciuti e amati dai lettori sin dalla sua nascita. L'influenza del suo creatore è riscontrabile in tantissimi artisti oggi e possiamo affermare senza timore di sbagliare che esista un prima e un dopo Mike Mignola nel fumetto contemporaneo.

Davide Deidda



Copertina del primo numero di *Hellboy: Seed of Destruction*, pubblicato nel Marzo del 1994. Illustrazione di Mike Mignola e Mark Chiarello. Logo di Kevin Nowlan.



Tavole di Mike Mignola e Mark Chiarello da *Hellboy: Seed of Destruction*, raffiguranti il piccolo *Hellboy* appena evocato da Rasputin e l'eroe cresciuto alle prese con un mostro. Lettering di Mike Mignola (onomatopée e balloons) e John Byrne (dialoghi)



Il cinema del Mozambico. Un'altra Africa



Leonardo Dini

Il Mozambico nel cinema ha una sua identità e caratteristiche che nel cinema africano ne fanno la voce di un'altra Africa, quella del post colonialismo portoghese collegata alla civiltà del mare portoghese ma anche alle culture tra-

dizionali africane. Recentemente il cinema del Mozambico si è evoluto assumendo un ruolo e carattere più internazionale.

In Mozambico esiste un cinema giovane ma anche sperimentale. Dal 2001 è stato avviato un progetto pilota di cinema itinerante, con proiezioni nei villaggi rurali, paradossalmente qualcosa del genere servirebbe anche in Europa e in Italia per riprendere l'antica tradizione del cinema itinerante e svincolarsi dal cinema che passa solo per la TV o per internet, senza essere fruito nelle sale. Come per i libri cartacei insostituibili da quelli virtuali per la qualità è esperienza di lettura. Il Mozambico quindi ha attivato un modello di cinema diffuso che viene attuato con un semplice telo come maxischermo, dei pali per sostenerlo e un semplice campo agricolo ove proiettare film: una forma inedita di arena cinematografica naturale. In tal senso la natura, specie in Africa ha molti anfitrioni naturali. Da agosto a dicembre 2001 da Maputo la capitale a Pemba, tutto il Mozambico si è trasformato in nazione cinema, in un maxi cinema all'aperto, con proiezioni di film mozambicani, europei e americani, proiettati di giorno in scuole e ospedali e di sera all'aperto. Un uso rivoluzionario del cinema come mezzo per produrre happening culturali in Africa, proseguito fino a oggi come forma di attività sostenibile nel paese con uso ora didattico per le scuole. Inoltre l'esperimento era in coproduzione italiana mozambicana, con una troupe di 16 mozambicani e 8 italiani di Cinemovel. Da questa esperienza è nato il film documentaristico *Mozambico dove va il cinema*. Fino al 2006 è proseguita la cooperazione con l'Italia che ha visto anche la formazione di figure professionali del cinema. Ma il cinema del paese ha una storia che inizia soltanto con l'indipendenza nazionale del 1975, in coincidenza come ripercussione in Africa, con la rivoluzione in Portogallo la *Revolução dos Cravos* che riportò la democrazia in Portogallo dopo una lunga dittatura.



"Mozambico dove va il cinema" di Nello Ferrieri e Raffaele Rago, nato dall'esperienza del cinemovel

Nascono i primi cinegiornali detti *Kuxa Kanema*, *Nascita dell'immagine*, prodotti dal nascente Instituto Nacional de Cinema impegnato fino al 1986 a far sorgere un cinema nativo. Il primo periodo vede la diffusione dei documentari bellici del FRELIMO il Frente de Libertação de Mozambique. Movimento Marxista libertario che governa il paese subito dopo l'indipendenza. Anche i primi film sono politici e anticoloniali: il primo regista noto è Fernando de Almeida e Sylva, autore di opere come *Mapai* e *Umano de independência* che narra la tragica colonizzazione portoghese, due film del 1976. Dello stesso autore è *A tempestade da terra* del 1996. Si sviluppano poi i film della fase iniziale del cinema mozambicano, a carattere collettivo come *Vinte Cinco* del 1977, di Celso Luca e di José Celso Martinez Correa, *De Rovuma a Maputo*. Del 1979 è il film considerato un capolavoro *Mueda memórias e massacre são armas* del 1980 di Ruy Guerra che è stato anche a capo dell'Instituto Nacional de Cinema. Il primo periodo del cinema locale rispecchia la condizione postcoloniale e di rivendicazione della storia e identità africana. Diviene poi una cinematografia mista con presenza di film locali e stranieri in coabitazione culturale. Nei primi anni partecipano alla nascita del cinema mozambicano registi europei: il governo post coloniale invitò registi come Jean Luc Godard, sperimentatore per definizione e Jean Rouch a creare cinema in Mozambico nel periodo 1977-1998: una esperienza sperimentale unica nel panorama cinematografico africano.

Godard si dedicò a una ricerca sui video per la televisione mentre Jean Rouch sviluppò il Progetto Cinematografia Super8 insegnando inoltre in cooperazione fra Francia e Mozambico nella università "Eduardo Mondlane". Questo portò il nascente cinema locale a ricollegarsi alle sperimentazioni francesi. Contemporaneamente si svolge una collaborazione intercontinentale col Sudamerica: sia Ruy Guerra che Licinio Azevedo erano registi brasiliano mozambicani, dunque anche di cultura ricollegata al mondo visivo portoghese di origine coloniale dei due paesi. Lo stile di Azevedo è influenzato da Godard e Rouch. Azevedo, Godard e Guerra di fatto hanno sviluppato una sinergia creativa a Maputo. In seguito a testimoniare questa scuola del cinema locale la regista portoghese Margherida de Cardoso ha girato nel 2003 il film *Kuxa kanema: the birth of cinema* che descrive l'origine del cinema mozambicano. Quanto alle interazioni con il cinema internazionale va detto che in Mozambico sono stati prodotti film significativi come *The interpreter* di Sidney Pollack, nel 2005, *Blood Diamond* di Edward Zwick nel 2006 e *Sleepwalking land*, *Terra sonambula*, di Teresa Prata opera del 2007 dal romanzo della scrittrice mozambicana Mia Couto: il film che ha richiesto una complessa realizzazione, durata sette anni, narra un singolare viaggio da sonnambuli nell'Africa martoriata dalla guerra civile mozambicana, durata dal 1977 al 1992, tra il governo Frelimo e il Renamo e altre fazioni.

Circa la essenziale cooperazione per il cinema interafricano, già nel 1977 venne creata a Maputo la Conferência Africana de Cooperação Cinematografica, nel tentativo purtroppo incompiuto di emancipare la distribuzione cinematografica dalle compagnie straniere marcatamente occidentaliste. In Mozambico si sono sviluppate due generazioni di registi: alla prima appartiene il primo film interamente mozambicano: *O vento sopra do norte*, del 1987, di José Antonio Ribeiro Cardoso, film ambientato nella guerra di liberazione anticoloniale, già autore del film leggero *Canta meu irmão*, del 1982. Una cesura nella storia del cinema nativo è segnata dal 1991 quando un incendio distrusse l'Instituto Nacional de Cinema e la cineteca nazionale con la relativa archiviazione. Successivamente negli anni '90 oltre alle nuove opere di Licinio Azevedo sono emersi talenti come Aldo Lee, mentre João de Ribeiro con il cortometraggio *The gaze of the stars* è entrato nel film collettivo a episodi *Africa dreaming*, del 1997. Tra i registi locali si sono poi affermate registe come Isabel Noronha, Laura Sousa, Fatima Albuquerque, importanti in un cinema africano spesso diretto solo al maschile e i registi Sol de Carvalho, Rogério Manjate, Mickey Fonseca, Pedro de Pimenta e



"O vento sopra do norte" (1987) di J.A. Ribeiro Cardoso

Camilo de Sousa. Tra i film più recenti vanno citati *Disobediência*, del 2003, di Licinio Azevedo, il drammatico *O jardim de outro homem*, *Il giardino di un altro uomo*, di Sol de Carvalho, *Vergine Margarida* del 2012 di Azevedo, *Yvone Kane* di Margherida Cardoso, del 2014, e ancora di Azevedo il maggiore regista recente, *Combojo de sal y açúcar*, sul commercio clandestino via treno di sale e zucchero. Fra gli attori del cinema nativo si distinguono Arlete Bomba, Lucrecia Paco, Alberto Magassella e Gilberto Mendes. Il Mozambico è stato anche sede del Dokanema festival internazionale del cinema documentaristico di Maputo, nato nel settembre 2006, creato dalla Società di produzione mozambicana Ebano Multimedia, insieme alla AMOCINE, la associazione professionale dei registi mozambicani, lo ha diretto per la organizzazione Buala Pedro Pimenta che lo ha anche fondato e coordinato.

Leonardo Dini

Audiodescrizione de **Il Treno dei Bambini (2024)**

Il film Netflix che tratta del fenomeno storico e sociale dei “treni della felicità”



Laura Giordani

Immaginate di essere un bambino di sette anni che ha avuto la sfortuna di venire al mondo nella Napoli sventrata del secondo dopoguerra. Sui giornali e dai rari televisori, tutti parlano dei treni verso Auschwitz come la più indicibile vergogna dell'umanità, il male assoluto. E immaginate che un giorno, uno fra i tanti, vi vengano a dire che verrete messi su un treno per esser spediti al Nord, dove vi aspetta una famiglia di sconosciuti che promette solo di amarvi, sfamarvi e accogliervi incondizionatamente. Questo è ciò che molti bambini – tra i più poveri e denutriti d'Italia – hanno dovuto vivere nei primi anni della loro esistenza: un'esperienza che li avrebbe segnati per sempre, rivoluzionando le loro vite nella sfera psicologica e familiare. Tante furono le famiglie che vissero questo dissidio e che, alla fine, decisero di aderire al progetto. Tantissime quelle che alla fine desistettero: per diffidenza, per appartenenza politica, per la paura di non rivedere più i propri figli.

Uno dei film Netflix che ha riscosso più successo, sul finire dell'anno appena trascorso, è stato *Il Treno dei Bambini* (2024), un film di Cristina Comencini tratto dall'omonimo romanzo di Viola Ardone. Affronta la singolare misura governativa dell'Italia di quel tempo – soprannominata con l'utopico nome dei “treni della felicità” – messa in campo dal PCI (Partito Comunista Italiano) per sopperire alla miseria vissuta dalle città martoriate dalla guerra e dalla povertà che ne conseguì. Il romanzo – e quindi poi anche il film – tratta il tema seguendo la storia verosimile di Amerigo Speranza, bambino napoletano che nasce nella miseria più totale. La madre, Antonietta Speranza, supera i timori iniziali e le dicerie del popolo illetterato dell'epoca affidando suo figlio a un “treno della felicità”, che lo porterà a Modena. Lì, Amerigo verrà accolto da Alcide e Derna Benvenuti, che lo adotteranno come un figlio e con i quali si creerà un legame indissolubile, lungo una vita intera.

Nel cast, occorre segnalare una grande Serena Rossi che ha interpretato la madre difficile e aspra qual è Antonietta Speranza, Christian Cervone nei panni del piccolo Amerigo, Barbara Ronchi in quelli della madre adottiva Derna e Stefano Accorsi nelle vesti di Amerigo da adulto. Una caratterizzazione profonda dei personaggi la si può evincere già a partire dai loro nomi e cognomi. Le scelte della scrittrice Viola Ardone, infatti, alludono a più di un concetto

che non può passare inosservato. In varie interviste¹, ha per esempio confermato di essersi ispirata a personaggi veramente esistiti come Derna Scandali, partigiana e sindacalista che ospitò ad Ancona un bambino pugliese di nome Americo Marino. Ciononostante, pare che la scelta del nome Amerigo non sia stata dettata principalmente dal bambino sanseverese adottato dalla vera Derna, bensì vuole alludere più al senso di scoperta tutta personale di un ‘nuovo mondo’: il nord Italia, per quei bambini e quelle madri, corrispondeva un po' all'America come terra di fortuna e di rinascita. Ma i cognomi probabilmente celano significati ancor più profondi, tracciando una vera transizione del protagonista da inizio a fine film. Infatti, l'Amerigo bambino porta il cognome Speranza, quel sentimento che costituisce la ricchezza più grande per chi vive in povertà e per chi ha potenzialmente tutta la vita davanti a sé. L'Amerigo adulto invece, un realizzato e acculturato direttore d'orchestra, porta il cognome Benvenuti, ovvero quello della famiglia modenese che lo accolse da bambino. Un cognome che di certo ha presagito la migliore delle accoglienze possibili.

Ho avuto l'opportunità di conoscere a fondo questa produzione Palomar distribuita da Netflix grazie al lavoro di audiodescrizione che ho messo a punto con un apposito copione per l'opera. Questo è un ausilio che ha come obiettivo primario una raggiunta fruibilità dell'opera audiovisiva per persone cieche e ipovedenti: agisce pertanto nel settore dell'accessibilità, qualità imprescindibile della quale un'industria importante come quella del cinema non può non dotarsi nel terzo millennio. Nel concreto, l'audiodescrizione nasce dalla redazione di un copione *ad hoc*, con l'obiettivo di descrivere tutte quelle scene che, al



solo udito, resterebbero incomprese a chi non vede. In uno studio di doppiaggio o di post-produzione, si procede con fonici di mix e con la voce di uno *speaker* professionista all'incisione e al successivo missaggio di una traccia secondaria. Questa si interpone tra una battuta e l'altra dei dialoghi, laddove se ne sente il bisogno e senza mai dimenticare che

¹ Chi è Amerigo, protagonista de “Il treno dei bambini” di Viola Ardone? | Giovanni Rinaldi



ogni intervento è di potenziale disturbo alla sospensione dell'incredulità. Proprio per questo, è un lavoro che richiede grande discrezione, equilibrio e sensibilità. Da quasi quarant'anni lavoro nel settore cinema come adattatrice dialoghista dei prodotti stranieri, e da più di quindici mi occupo del settore dell'accessibilità. In questo articolo, vi condurrò in una breve analisi di questo film partendo proprio dal copione della mia audiodescrizione, che può sempre offrire dei punti di osservazione inediti.

Già solo leggendo la parte iniziale del testo descrittivo – così è chiamato in gergo tecnico il copione redatto per incidere la traccia dell'audiodescrizione – veniamo immediatamente calati nel contesto storico e sociale dell'opera:

“(ACC musica) Napoli, 1944. / (04:53) (ACC musica) È giorno. In una via, uomini, donne, anziani e bambini corrono a perdifiato. / (05:04) (ACC sirena) Una camionetta militare sfreccia a tutta velocità sulla strada lastricata. / (05:10) Una sirena risuona per la città”.

[...]

“Napoli, 1946. È giorno. Amerigo, in abiti logori e a piedi nudi, assegna punti alle calzature dei passanti. // (07:13) (string) ..scarpe usate. (*Due pund*) ..scarpe nuove. (*Zero pund. Nu pund*) ..scarpe usate. (*Zero pund*) ..bucate. (*Niend pund*) ..un uomo scalzo. Passano due americane in divisa”.

I dettagli bellissimi della camionetta, della sirena e delle americane in divisa collocano immediatamente il contesto – chiarito già dai sottopancia (o, gergalmente, ‘cartelli’) con luogo e segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 anno. Inoltre, l'innocente 'gioco di strada' del piccolo Amerigo ci aiuta a entrare in quella che era probabilmente la psiche di un bambino nato e cresciuto in quel contesto: nell'attività di assegnare punti alle calzature dei passanti si coglie chiaramente l'idea della gerarchia sociale ben impressa nell'immaginario del bambino, che passava tutta dall'estetica – e che ovviamente incatenava sé stesso e sua madre alla miserabile base della piramide sociale.

Una delle scene essenziali di questa opera è chiaramente il momento della partenza del "treno della felicità" di Amerigo. A seguire, la traduzione dalle immagini alle parole per l'audiodescrizione:

"In una Napoli bombardata, i bambini si avvia in fila verso il treno. // I piccoli corrono terrorizzati tra le braccia dei genitori. // Amerigo abbraccia Antonietta. // I bambini indossano baschi neri e cappotti. All'altezza del petto, una toppa bianca con un numero identificativo. [...] // Le madri, convinte, lasciano andare i propri figli. // I bambini salgono sul treno lentamente. // Lucida una mela sul vestito e gliela porge. // I genitori tendono le mani verso i finestrini da cui si affacciano i figli. Antonietta cerca smarrita tra la folla lo sguardo di Amerigo. // I bambini gettano i cappotti nuovi dai finestrini. Sulla fiancata del treno, vari cartelli. Arrivederci mamme, torneremo forti. I figli di Napoli dicono grazie alle mamme di Modena. Siamo i bimbi del mezzogiorno. // Antonietta, in lacrime, rincorre il vagone. Amerigo le lancia il cappotto. // Antonietta si ferma all'improvviso e saluta mesta Amerigo che ricambia. // Il treno attraversa un ponte tra colline alberate dai colori autunnali".

Grazie alla magistrale interpretazione di Serena Rossi, la scena riesce a comunicare la tragicità di quei momenti, ricordando a tutti gli

orrori della guerra. I conflitti, come le peggiori malattie, affliggono gli individui anche se e quando volgono al termine.

La sfida di questa singolare misura governativa era tutta nel ritorno. Lo stesso termine "treno della felicità" fu coniato dall'allora sindaco di Modena – Alfeo Corassori – nel vedere uno di quei treni far ritorno a Napoli: la felicità pensata da chi ideò il progetto – nel concreto, il PCI e l'UDI, l'Unione delle Donne Italiane – stava nel restituire alle famiglie biologiche quei bambini, che ora tornavano non solo rinvigoriti e arricchiti nel corpo, ma anche nello spirito e nella propria esperienza di vita. Nella scena a continuazione, il ritorno dell'Amerigo adulto nella sua vecchia casa d'infanzia:

"(ACC brusio) Nel presente, Amerigo adulto arriva alla stazione di Napoli. // È giorno nei quartieri spagnoli. Amerigo passa sotto un arco e raggiunge la sua vecchia casa d'infanzia. (clacson) All'esterno, delle auto parcheggiate. // A passo lento, Amerigo entra nel palazzo. // Scosta la tenda a filo ed entra in casa. Osserva le pareti fatiscenti e i vecchi mobili. Sui fornelli a gas, delle pen-



tole. Lì accanto, il grembiule di sua madre e alcune immaginette religiose. // In camera da letto, il ripiano di un mobile è illuminato dalla luce fioca che filtra da una finestra. Scorge la foto di sua madre con il fratellino deceduto e quella scattata con lui

da piccolo prima della partenza. Ricorda il suo ritorno da Modena da bambino". Abbiamo parlato di Amerigo come un esploratore. Largo spazio viene giustamente lasciato all'interno del film per la visione del 'nuovo mondo' che si apre davanti agli occhi increduli di quel bambino. Dobbiamo immaginare un'Italia estremamente più frammentata e polarizzata rispetto a oggi. La Repubblica era appena nata e lo spirito sindacalista di quel contesto arrivava a quei bambini in maniera inedita:

"(ACC musica) È giorno. Una banda di paese emerge dalla foschia con le bandiere rosse del Partito Comunista. Avanza tra un cascinale e un campo arato accolta da paesani di ogni età. È la festa dei lavoratori, e tutti indossano un fazzoletto rosso al collo. // I musicisti passano tra la folla ed entrano in un grande cortile. // Derna, Rosa, Alcide e i figli applaudono sorridenti allo sfilare della banda. // La banda prende posto su un palco. Campeggia un grosso cartello: Viva il primo maggio! Festa dei lavoratori. Diverse coppie danzano. // Alcide invita Amerigo, che scuote il capo. // Amerigo, fazzoletto rosso al collo, si aggira con occhi curiosi per la festa. Si ferma davanti a un banco del giornale "L'Unità". Legge la prima pagina".

Questo articolo certamente non basta per trattare tutti i temi toccati da quest'opera: la genitorialità, lo scontro generazionale, la questione meridionale, la passione per la musica, la guerra, la povertà, l'adozione, il rancore, il non-detto che spesso regna sovrano nelle famiglie, il variegato e plurale concetto

di famiglia e tanti altri. Questo è un film capace di toccare l'impatto letale che la guerra ha dal microcosmo della tipica famiglia italiana al macrocosmo dell'intero Paese: non a caso, la famiglia ne è la cellula sostanziale – tutto è interconnesso.

Proprio per questo motivo, anche se basta accendere il televisore per ascoltare mille notizie che ci suggeriscono il contrario, bisogna sperare e agire per la pace, educare le menti future per allontanarle dalla tentazione del conflitto distruttivo, della guerra, della disumanizzazione. Questa stessa opera audiovisiva intende spendersi per la pace. La sua è una dedica dichiarata anche dal cartello conclusivo:

"In bianco su fondo nero, la dedica: (letto)

Ai bambini e alle mamme di tutte le guerre".

Appena pochi giorni fa abbiamo celebrato l'ottantesimo Giorno della Memoria, proprio mentre una timida tregua sta permettendo il raffreddamento dell'ennesimo conflitto israelo-palestinese e mentre l'insediamento di un secondo Trump fa vociferare di un cessate il fuoco in Ucraina. A noi, che ci occupiamo 'solo' di arte e cinema, non resta che militare con le nostre armi bianche – ugualmente potenti, se non di più: immagini e parole!

Laura Giordani



Quell'estate del '42 (1971) di Robert Mulligan

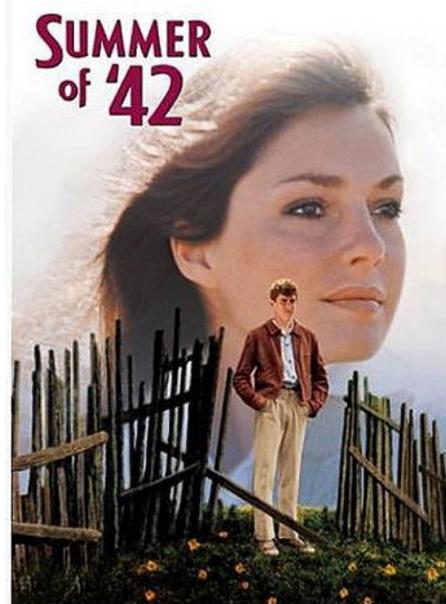
Sempre, nella vita, a una conquista segue una rinuncia



Demetrio Nunnari

Come sempre, Hermie (Gary Grimes) torna per l'estate sulla stessa isola sperduta del New England. E con lui, i suoi migliori amici Oscy e Benjie. In mezzo alla brulla natura c'è poco di cui divertirsi, ma quest'anno ad occupar le loro menti è un chiodo fisso: come apprezzare le ragazze. A dir la verità, Benjie ancora non ci pensa, mentre di Oscy è forse meglio non dire a cosa pensa. Hermie è invece tutto rapito da lei, la bella signora della casa sul poggio (Jennifer O'Neill). Non ne conosce il nome, né mai ha avuto la ventura di parlarle, di sentire la sua voce, odorarne il profumo. È una visione idealizzata, che scruta di sottocchi, timoroso di infrangerne l'incanto. Se, distesa al sole, i sericei capelli di lei cedono alle moine del vento, lui si sente preso da una smania dolce e conturbante. Quando invece il volto le si increspa sotto un velo di tristezza – che il suo "soldato" riparte per il fronte –, il giovane vorrebbe solo sprofondare. Tornando alle donne, i tre amici sono rosi dal dubbio. Per Oscy, il bacio è il primo passo, se si è innamorati. Benjie, al contrario, farebbe lesto scivolar le mani: è scritto su un libro alla pensione dei suoi. Sottratto così il volume proibito, si mostra ai loro occhi stupefatti la prima lezione di anatomia avanzata con tanto di foto a colori. Più tardi, allo spaccio giù in città, Hermie scorge la sua dea alle prese coi fagotti dello shopping. È l'occasione che aspettava. Le offre il suo aiuto, e finisce con l'accompagnarla sino a casa. Qui, però, il tempo vola via. Si prende un caffè, si conversa un po', finché lei lo congeda con qualche ciambella. Non le ha chiesto neppure il suo nome. A sera, al cinema con due ragazze, lui e Oscy si danno un bel da fare. Ma, all'uscita, con disappunto, Hermie scopre di aver tastato solo un braccio, e non un seno come credeva. C'è di buono che rimedia nel frattempo un altro rendez-vous: la signora ha dei pacchi da riporre in soffitta. Il fatidico giorno, il ragazzo è imbambolato più di prima, e di nuovo non s'accorge dei minuti che corrono. Stavolta, però, lei gli stampa un bel bacio sulla fronte. Per gli amici è la prova d'amore. Hermie ha trovato il filone d'oro. Urge rivedere il libro proibito. L'amplesso è qui descritto in ben dodici punti, e Oscy – con la carta carbone – ne realizza più copie da consultare alla bisogna. Ha già preparato un picnic in spiaggia con le ragazzotte del cinematografo, e possono servire. Manca adesso qualche "impermeabile". Tragicomica è la goffa sortita di Hermie in farmacia, prima per dare un'occhiata, poi per comprare un gelato, e infine per l'acquisto di tre dozzine di profilattici, prevedendo un po' di movimento. Andrà comunque in bianco, mentre – appartato

fra gli sterpi – Oscy scopre che ci sono, oltre il punto dodici, pure il quindici e il diciotto. La sera dopo, Hermie va a cercare Dorothy, che finalmente ha un nome. Ma la casa è immersa in una quiete e una penombra surreali. E sul tavolo, in salotto, un telegramma: il marito è morto sul campo di battaglia. Quando lei appare, alla luce fioca d'una lampada, ha il volto rigato dalle lacrime. Al grammofono mette una canzone e teneramente i due danzano abbracciati. Per Hermie sarà la prima volta. Al mattino il ragazzo torna a trovarla, ma scorge sull'uscio una lettera d'addio. Dorothy è partita; ha molte cose adesso da sistemare. Non prova a spiegargli cosa quella notte è accaduto fra di loro, certa che un giorno egli capirà. E da parte sua, pregherà per lui, che venga risparmiato da quell'immane, insensata tragedia. E gli augura ogni bene, per la vita. Hermie non la rivedrà mai più. Quando, nel '71, il film approda nelle sale dei cinema, riscuote, grazie ad una fausta congiuntura, un notevole successo. Dalla fine della guerra al ritorno alla normalità, la voglia di evasione è andata crescendo, e il pubblico americano s'è fatto schiz-



zinoso. La firma di Mulligan, regista de *Il buio oltre la siepe* ('61), torreggiante legal thriller, è in tal senso una certezza. Per di più, Herman Raucher trae dalla sceneggiatura autobiografica un romanzo che, uscito prima del lavoro di Mulligan, vende milioni di copie e gli spiana anche la strada del successo. Ma ci sono altri dettagli. L'intreccio si snoda intorno alle vicende di tre adolescenti, che per tutto il tempo interagiscono con pochissimi: la signora, le ragazze, un farmacista. I loro genitori non esistono. La madre di Hermie è una voce intradiegetica; del padre se ne parla senza che appaia. Della stessa Dorothy, se vogliamo essere accurati, apprendiamo il nome, assieme ad Hermie, settantacinque minuti dopo

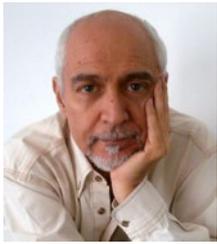


l'inizio del racconto. È palese come ciò non possa esser frutto del caso. E non solo il film non ne soffre, ma trae un enorme vantaggio da un climax tensivo così a lungo atteso e sorretto dal saggio avvicinarsi di registri narrativi contrapposti, dal serio al più faceto. Si riflette, insomma, e si sorride anche di gusto. Ci sono infine i nostri *enfants terribles*, che han qui l'ufficio di declinare – sullo sfondo di una guerra infame – il tema portante del passaggio dall'adolescenza alla prima giovinezza. "La psiche è l'intervallo che separa il desiderio dalla sua soddisfazione", scrive Freud. E con tocco poetico, il film ci restituisce la selvaggia eccitazione dell'assaporare quello iato, e l'angosciante paura di non superarlo. Benjie, che ancora non pensa a certe cose, rappresenta – del passaggio di cui sopra – lo stadio di quiescenza delle pulsioni. Ha la stessa età dei compagni, ma non è giunto ancora il suo momento. Perciò fugge spaurito quando c'è da "rimorchiare". Diverso è Oscy: senza mediazione alcuna, subisce e asseconda la ferinità dei bisogni della carne. E per lui non v'è altro che conti. Hermie, il più cerebrale, ha invece del rapporto uomo/donna la percezione più nobile e, al contempo, fatalmente sublimata. Se il sentimento d'amore è rispetto a priori, l'atto d'amore è convulso, appagante desiderio di reciproco possesso. Il ragazzo si scontra così col quotidiano, che poco o nulla ha in sé di decoroso, ma tanto di vero. E se non crede che Dorothy possa volere da lui ciò che egli apprende dai libri, di fatto i libri non mentono. Come in una sorta di guida alla formazione del giovane, dunque, Benjie (col suo volume ch'è sull'isola la sola dispensa di saperi) incarna il *super-io*, la coscienza scissa nelle componenti di etica e morale. Oscy simbolizza viceversa l'*es*, che identifica e soddisfa i bisogni primitivi di ogni ente. Hermie, infine, riproduce quell'*io* che media fra gli stimoli dei primi. Contrappeso tra i desideri innati dell'*es*, la voce critica del *super-io* e le istanze del mondo, l'*io* consente alla persona di trovare l'equilibrio. Sempre accade, nella vita, che una conquista comporti una rinuncia dolorosa. Hermie congeda così una parte di sé che è stata importante, ma schiude davanti al suo sentiero la nuova, fascinoso dimensione di quella età adulta che da adolescente bramava con ardore.

Demetrio Nunnari

I dimenticati #117

Bartolomeo Pagano



Virgilio Zanolla

Durante il Ventennio, il culto della romanità attinse al suo apice: la mitografia fascista aveva bisogno di essere esaltata con un simbolo di forza naturale e irresistibile, perciò guardò subito alla settima arte; serviva una figura d'attore che potesse efficacemente rappresentarla, nella quale il pubblico potesse trasferire i suoi desideri di riscatto. Questa figura esisteva già: era un eroe sortito dalla fantasia di Gabriele D'Annunzio, si chiamava Maciste (un antico soprannome di Ercole, che in dialetto dorico significa «grandissimo»), reso internazionalmente noto grazie a un fortunatissimo film, *Cabiria*; circa l'attore che lo impersonava, - il primo dei dodici Macisti finora apparsi sullo schermo - si dice che lo stesso Mussolini ne studiasse la plastica gestualità nel tentativo di rassomigliargli.

Bartolomeo Pagano, è di lui che si tratta, era nato a Sant'Ilario Alto (allora e fino al 1926 frazione del comune autonomo di Nervi) il 27 settembre 1878. In grazia della sua stazza, - era alto 1,89 cm, pesava poco meno di centoventi chili e aveva un torace ampio 120 cm. - giovanissimo trovò subito lavoro nella compagnia di *camalli* (facchini o scaricatori di porto) della Caravana, un'antica corporazione che nel 1946 dette vita alla Compagnia Unica del porto di Genova. I camalli della Caravana indossavano per tradizione una casacca turchina e osservavano un comportamento esemplare; dovevano mostrarsi moderati nell'agire e parchi nel parlare: le bestemmie venivano punite con multe salatissime e così le mancate partecipazioni alle messe sociali, che si tenevano presso la cappella votiva della corporazione all'interno della chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese. Con questo, non si deve credere essi fossero dei grigi baciapile: ricordava Aronne Giardini, un compagno di lavoro di Bartolomeo - in genovese, Bertumè - come nei momenti di pausa gli scaricatori si dividessero in due squadre di tifosi, scommettendo focaccia e vino bianco su chi tra Pagano e un suo pari forza, Francesco Bellotti detto Cescu, riuscisse a muovere, anche solo di pochi centimetri, un masso di cinque quintali presente presso l'allora Silos granario: e il successo arrideva equanime ora all'uno ora all'altro erculeo competitore. A quel tempo, spettavano agli scaricatori anche certe onerose mansioni che oggi svolgono le macchine.

Ogni mattina presto, Bertumè scendeva a piedi dalla sua casa sulle alture di Sant'Ilario a

Nervi, dove un tram a cavalli lo portava fino a piazza Caricamento, all'ingresso del porto. Sul lavoro, e del resto nella vita, era un uomo generosissimo, che accettando la sua superiorità fisica come un dono di Dio si prestava volentieri a sfruttarla in aiuto degli altri. Se aveva un difetto (ammesso che questo possa passare per tale) era il formidabile appetito: a mezzogiorno, quando il fischio della sirena segnava la pausa dal lavoro, con la scusa che «la macchina vuole carbone», si recava coi compagni di fatica nella vicina osteria della Nina, dove lo attendeva immancabilmente una bella porzione di minestrone al pesto, che spazzolava col concorso di un chilo e mezzo di pane e mezzo litro di vinello.

Egli lavorava già da dieci anni nella compagnia della Caravana, era sposato con la gentile Camilla Balduzzi e, da poco padre d'un figlio, per arrotondare la paga prestava le sue forme scultoree quale modello a vari artisti; quando,



quasi da un giorno all'altro, il suo destino cambiò ponendolo al centro di un grandioso progetto cinematografico. Il regista e produttore astigiano Giovanni Pastrone, patron dell'Itala Film e noto con lo pseudonimo di Piero Fosco, visto l'interesse suscitato internazionalmente dalle recenti pellicole italiane ambientate in epoca greca e romana antica (*Giulio Cesare*, 1909, e *La caduta di Troia*, 1911, da lui dirette; *Gli ultimi giorni di Pompei* di Eleuterio Rodolfi e *Quo Vadis?* di Enrico Guazzoni, entrambe 1913) si era deciso a realizzare *Cabiria*, un colossale film storico ambientato durante le guerre puniche, che narrava la tormentata storia d'amore tra la schiava Cabiria (da bambina, Carolina Catena; da adulta, Lidia

Quaranta) e il romano Fulvio Axilla (Umberto Mozzato). Egli non badò a spese: scrisse e scelse la trama assieme a Gabriele D'Annunzio, al quale spetta l'invenzione di molti nomi, tra i quali quelli di Maciste e della protagonista («nata dal fuoco»); affidò la composizione delle musiche di scena al maestro Ildebrando Pizzetti, che scrisse la famosa *Sinfonia del fuoco*, e si servì per la fotografia e certe soluzioni espressive del miglior operatore di quegli anni, lo spagnolo Segundo de Chomón; la pellicola si segnalò anche per le molte innovazioni tecniche. Le riprese si effettuarono tra Torino, i laghi di Avigliana, le valli di Lanzo, la Sicilia e la Tunisia. Uscito nell'aprile 1914, *Cabiria* riscosse ovunque grandissimo successo, tanto che rimase sei mesi in cartellone a Parigi e quasi un anno a New York, dove colpì la fantasia di molti registi, tra cui David Wark Griffith, che sulla sua falsariga due anni dopo realizzò *Intolerance*.

Torniamo però indietro di un anno. Un personaggio chiave del film era il salvatore di Cabiria, il poderoso Maciste, servo di Fulvio Axilla. Pastrone aveva un'idea precisa di chi voleva lo interpretasse: doveva trattarsi di un uomo, sì di proporzioni erculee, ma nel contempo dall'aspetto cordiale e rassicurante. Dapprima lo cercò tra gli atleti che avevano partecipato alle Olimpiadi di Stoccolma, ma nessuno soddisfece il suo criterio; quindi si affidò alle segnalazioni dei suoi collaboratori: scartò un pompiere milanese perché, essendo un filodrammatico, lo giudicò privo della genuinità che esigeva; pensò di aver trovato chi cercava in un facchino di Trieste, ma dové ricredersi quando si accorse che era troppo amico del bicchiere. Infine, per trovare il suo Maciste bandì una selezione: e spinto dal sindacalista socialista Gino Murialdi, Bertumè vi partecipò, ottenendo anche una segnalazione da parte dell'attore Domenico Gambino. Si presentò a Torino all'Itala Film, dove s'impose su una quarantina di concorrenti convenuti da ogni zona della penisola. Pastrone restò enormemente colpito, non solo dalla sua prodigiosa stazza, altresì dal suo sorriso bonario e tranquillo. Lo voleva 'primitivo', ma non rozzo: perciò per fornirgli una preparazione elementare lo fece studiare presso una maestrina, che tuttavia ebbe il torto d'innamorarsi di lui e venne allontanata; gli insegnò a vestire, a camminare, a gestire, e lo scritturò con uno stipendio mensile di 600 lire, una cifra - inutile dirlo - ben superiore al suo stipendio di camallo.

Il trionfo di *Cabiria* fu anche quello personale del nostro attore, che sebbene non protagonista s'impose in modo schiacciante su tutti gli

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

altri interpreti, come simbolo dell'eroe forte e leale, disinteressato e generoso. Pastrone, che avvertì immediatamente le ragioni del suo successo, fu lesto a sfruttare la popolarità acquisita da Bertumè in un nuovo film per l'Itala, diretto da Luigi Romano Borgnetto e Vincenzo Dénizot, *Maciste* (1915). La trama era davvero ingegnosa: una ragazza, oppressa da uno zio malvagio che intende impossessarsi dei suoi beni, assiste in un cinema alla proiezione di *Cabiria*, e vedendo in azione Maciste decide di recarsi da lui per chiedergli di aiutarla. In questo modo, Maciste restava nei suoi panni, trasponendo però il suo personaggio nella contemporaneità. In breve, si trattò di un nuovo, travolgente successo, che da un lato proiettò il nostro ex camallo nell'empireo dei divi più amati, e dall'altro persuase gli autori dell'Itala Film a sfruttarlo nuovamente nella figura di Maciste

Così Bertumè, che in porto era appena stato promosso capospedizioniere, abbandonò definitivamente la Compagnia della Caravana per dedicarsi esclusivamente al cinema. Frattanto, l'Italia era entrata in guerra nel primo conflitto mondiale. E chi ricorda dell'appassionato discorso interventista tenuto il 5 maggio 1915 da Gabriele D'Annunzio durante l'inaugurazione del monumento ai Mille di Genova Quarto, è giusto sappia che quando allo splendido gruppo scultoreo di Eugenio Baroni venne levato il telo, qualcuno esclamò sorpreso: - *Belin! Ma Garibaldi... u l'è u Bertumè!* - Infatti, per rappresentare plasticamente la figura dell'eroe dei due mondi Baroni aveva fatto posare proprio Bartolomeo.

L'Itala Film seppe sfruttare abilmente la circostanza bellica, proponendo nel '16 *Maciste alpino*, regia di Borgnetto e Luigi Maggi. La trama: il 24 maggio del '15, nostro primo giorno di guerra, trovandosi a lavorare in un film presso un paesino delle Dolomiti a pochi passi dal confine austriaco, Maciste e la sua troupe vengono catturati e imprigionati dal nemico, il quale spadroneggia; ma il gigante buono finisce per liberare il paese prendendo a pedate gli austriaci. Manco a dirlo, anche questa nuova pellicola fu salutata da un clamoroso successo, sia in Italia che all'estero: a causa del quale la paga del nostro attore subì un vertiginoso aumento. Poco dopo, Bertumè concesse a Maciste una breve licenza, per apparire nelle vesti di poliziotto nel cortometraggio comico *Cretineti e gli stivali del brasiliano*, diretto e interpretato da André Deed. Nel '18, sempre per l'Itala, egli interpretò tre film con gli stessi personaggi, a fianco di Italia Almirante Manzini e Ruggero Capodaglio: *Maciste poliziotto* di Roberto Roberti, *Maciste medium* di Dénizot e *Maciste atleta* di Pastrone, cui seguì nel '19 *Maciste innamorato* di Borgnetto, dove la parte della Manzini era stata presa da Linda Moglia. Nel '20 uscì *La trilogia di Maciste*, un film in tre avventurosi episodi diretto da Carlo Campogalliani, con la partecipazione di Letizia Quaranta

e dello stesso Campogalliani. Nel '21 Borgnetto diresse il Nostro in tre pellicole: *Maciste salvato dalle acque*, *Maciste in vacanza* (che, girato a Grugliasco, lo vide scorrazzare a bordo di un'automobile Diatto) e il divertente *La rivincita di Maciste*. Intanto, per la distribuzione l'Itala Film si era associata all'UCI (Unione Ci-

tapezzando i muri di Berlino e delle altre principali città di grandi manifesti con la sua immagine, né la stampa fu da meno, definendo i suoi film «opere monumentali». Con la collaborazione germanica Bertumè interpretò *Maciste e la figlia del re dell'argento* di Borgnetto, accanto alla polacca Helena Makowska e ad attori tedeschi, e *Maciste umanitario* di Uwe Jens Krafft, entrambi del '22, e, usciti tutti nel '23, *Maciste giustiziere* di Borgnetto, *Maciste e il cofano cinese* di Carl Boese, *Maciste contro Maciste* di regista non identificato, dove ritrovò come partner la Makowska.

Al principio del 1924 il produttore Stefano Pittaluga, anche lui ligure, che avendo appena acquisito la Fert Film e la Ridolfi Film controllava l'80% del mercato cinematografico nazionale, scritturò il nostro attore per una nuova serie di film: *Maciste imperatore* di Guido Brignone, *Maciste e il nipote d'America* di Eleuterio Rodolfi, tutt'e due di quell'anno, *Maciste all'inferno* di Brignone (1925), che, girato in novembre nella valle Stura di Demonte, spaventò i contadini del posto, i quali a un certo punto accorsero armati di forconi e randelli persuasi di avere a che fare con veri dannati. Questo film, il primo che da bambino vide Fellini, fu fin da subito molto apprezzato dalla critica. Nel '26 un giovane Mario Camerini dirigeva *Maciste contro lo sceicco*, pellicola che strizzava furbamente l'occhio ai successi hollywoodiani di Rodolfo Valentino. Seguirono, quell'anno stesso, altri due film di Brignone, *Maciste nella gabbia dei leoni* e *Il gigante delle Dolomiti*, che furono gli ultimi della serie dedicata a Maciste, il primo come presenza nel titolo e il secondo come presenza del personaggio. Anche la carriera del Nostro si avviava a concludersi: ma i suoi ultimi tre film, diretti da Baldassarre Negroni e tutti drammatici, lo videro comunque protagonista. Ne *Il vetturale del Moncenisio* (1927) fu Gian Claudio Thibaut ed ebbe accanto la bellissima Rina De Liguoro, l'ultima diva italiana del muto; durante la lavorazione, svoltasi in esterni in una valle dell'alto Cadore, egli salvò la vita a un collega attore precipitato in una scarpata. Ne *Gli ultimi zar* ('28) ebbe come partner Elena Lunda, e in *Giuditta e Oloferne* ('29) rivestì il doppio ruolo di Oloferne e Giovanni Moreno, mentre la danzatrice russa Jia Ruskaja era Giuditta e Judith Haver. Dopodiché Bertumè si ritirò dalla settima arte. È stato detto, per l'avvento del cinema sonoro, ma a torto, perché aveva una voce calma e gradevole; tanto che ancora nel '35, cinquantasettenne, ricevè una proposta di lavoro da Hollywood. In realtà soffriva da tempo di una grave forma di diabete, e di una forma progressiva di artrite reumatoide, che nei suoi ultimi anni lo costrinse su una sedia a rotelle. Lo stroncò, nella sua Sant'Ilario, un arresto cardiaco il 24 giugno 1947, all'età di sessantotto anni, otto mesi e ventotto giorni.



Bartolomeo Pagano in "Cabiria" (1914) di Giovanni Pastrone



Bartolomeo Pagano e Mimi Dovia in "Maciste nella gabbia dei leoni" (1926) di Guido Brignone



Bartolomeo Pagano e Jia Ruskaja in "Giuditta e Oloferne" (1929) di Baldassarre Negroni

nematografica Italiana); in tale occasione, il contratto di Bertumè venne rinnovato e portato alla somma astronomica di 250.000 lire l'anno; egli ne approfittò subito per acquistare una villetta panoramica nella sua Sant'Ilario, che battezzò Villa Maciste: aveva intorno un po' di terreno nel quale impiantò un orto, divertendosi a coltivarlo egli stesso. Ma non era tutto: perché nel novembre dello stesso '21 l'Itala Film strinse un accordo di partenariato con la casa di produzione germanica Jacob Karol di Berlino, la quale per ottenere l'ingaggio dell'ex camallo portò il suo stipendio annuale a 600.000 lire, una cifra che lo pose in testa agli attori europei più pagati: tutto ciò, nel momento in cui il cinema italiano attraversava la peggiore crisi finanziaria della sua storia. Per lui i tedeschi fecero le cose in grande,

Virgilio Zanolla

Eric Clapton: il suo onorevole contributo al cinema



Roberto Baldassarre

Una delle sequenze più iconiche del cinema, nel quale l'utilizzo della musica a commento è superlativa e indimenticabile, è in *Quei bravi ragazzi* (*The Goodfellas*, 1990) di Martin Scorsese. La "carrellata" narrativa su tutti gli scagnozzi fatti fuori perché divenuti scomodi, ha come musica di accompagnamento parte del brano "Layla", canzone di Derek & The Dominos. Un brano che si adagia perfettamente su quelle scene, come se fosse stata appositamente scritta per queste. Il pezzo porta la firma di Derek & The Dominos, supergruppo d'inizio anni Settanta, ma l'autore è Eric Clapton, uno dei chitarristi più noti, rispettati e fondamentali della storia della musica. Un autore che ha apportato, con il suo stile e le sue idee radicali, cambi e svolte nella storia della musica. Eric Clapton, nato a Ripley (Surrey) il 30 marzo 1945, ha avuto nel corso delle decadi due distinti soprannomi: *Slowhand* (mano lenta, per il suo tocco chitarristico calmo); *God* (a evidenziare la forma di rispetto nei suoi confronti). Riverenza raggiunta anche per le sue proteiformi avventure musicali che si sono susseguite sin dai suoi esordi: giovanissimo negli Yardbirds, poi nel gruppo rock Cream, e dagli anni Settanta intraprendendo una carriera da solista, con alti e bassi, sempre sotto l'insegna della sperimentazione. Basti pensare che il suo più grande successo, di critica ma soprattutto di pubblico, è stato l'album *Unplugged* (1992), in cui ha rivisitato alcune dei suoi brani in versione acustica.

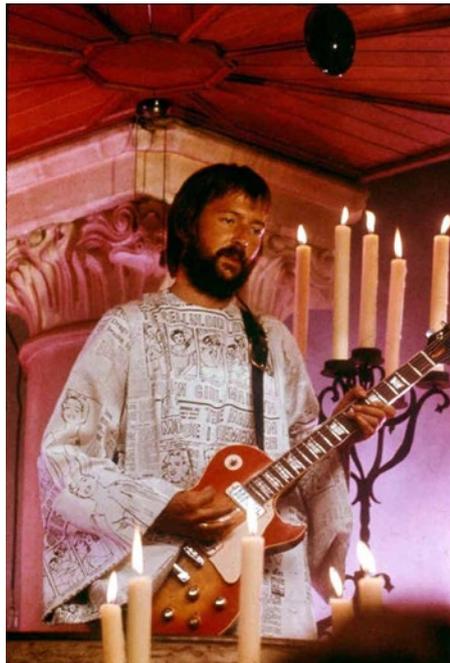
Tra le sue composizioni, oltre alla già citata "Layla" (presente anche in *Unplugged*), ci sono Cocaine (di J.J. Cale ma la versione di Clapton è ritenuta la migliore), "I Shot the Sheriff" (nel quale unisce il reggae), "Wonderful Tonight" (un'intensa ballad), "Lay Down Sally" (una raffinata canzone pop) e "Tears in Heaven" (basata su un tragico fatto personale). Ecco, la vita di Clapton non è stata soltanto di successi, di apprezzamenti e di ispirazione, ma anche di profondi baratri, professionali (album ritenuti non riusciti) e soprattutto personali. La vita di Clapton è stata segnata da eventi



"Layla" - The Goodfellas, colonna sonora di "Quei bravi ragazzi" (1990) di Martin Scorsese

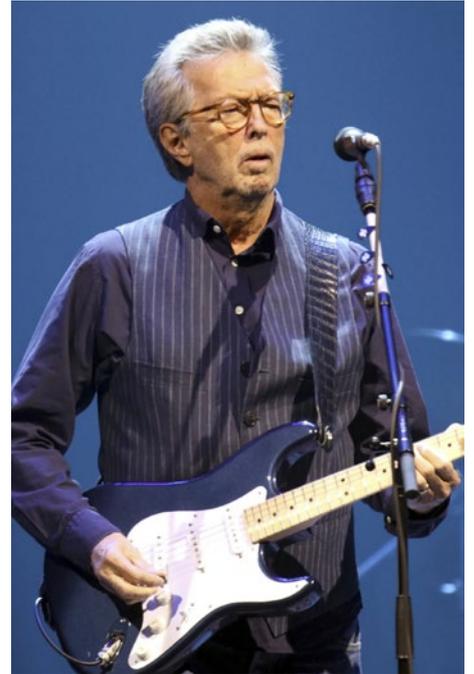
difficili e tragici. L'uso delle droghe, che ne ha compromesso la carriera e le relazioni sentimentali. La violenza fisica, scaturita dall'uso dei stupefacenti, sulla ex moglie Pattie Boyd. La morte del piccolo Conor nel 1991, avuto con Lory Del Santo, e che ha ispirato la citata "Tears in Heaven". Una vita che si presterebbe bene anche per un biopic cinematografico, perché gli usuali elementi ci sono tutti: genio, sregolatezza, sfondo culturale e musicale. Basti pensare al recente biopic dedicato a Bob Dylan, o per meglio dire agli inizi di Robert Allen Zimmerman, *A complete Unknown* (2024) di James Mangold, conferma che si può realizzare un film biografico anche quando il soggetto è ancora in vita. Oppure, tornando indietro, *Vampate di fuoco* (*Great Balls of Fire!*, 1989) di Jim McBride ne fu il più fulgido esempio, perché riuscì a rilanciare anche la carriera di Jerry Lee Lewis.

Non c'è ancora stato un vero film biografico su Slowhand (soprannome che già potrebbe essere un gran titolo), ma il cinema ha dedicato attenzione a Clapton diverse volte. Non tanto per quanto concerne il suo profilo compositivo (colonne sonore sostanzialmente di poco valore artistico), quanto documentari o



Eric Clapton nella parte del predicatore in "Tommy" di Ken Russell, basato sull'album del 1969 Tommy degli Who, una delle prime opere rock nella storia della musica, spezzone in cui il nostro recitò la parte del predicatore

partecipazioni ai film. Martin Scorsese, che oltre a essere rispettato autore di cinema è anche un cinefilo e un melomane, ha dedicato negli anni particolare attenzione a Clapton. L'utilizzo di Layla lo ha dimostrato, ma andando in ordine cronologico, *Nothing but the Blues* (1995) è un documentario realizzato dalla BBC e tra i produttori esecutivi figura Martin Scorsese. Qualche anno dopo, sulla scia dell'acclamato "franchise" documentaristico incentrato sul blues e la sua storia, tra i Cd



Eric Clapton (1945)

prodotti (con Scorsese tra i realizzatori) c'è uno dedicato a Eric Clapton. Infine, *Slowhand* ha una partecipazione molto importante in *George Harrison: Living in the Material World* (2011), documentario memorialistico sul terzo componente dei Beatles. Clapton fu uno dei migliori amici di Harrison, fino alla sua morte, sebbene gli avesse soffiato la ragazza Pattie Boyd.

Come detto prima, Clapton è stato cooptato dall'industria cinematografica per scrivere delle colonne sonore, ma sebbene funzionali nel dare ritmo o riempire le scene, sono soundtrack che non rientrano tra quelle indimenticabili della storia del cinema. Tra queste, da menzionare le Ost della quadrilogia di *Arma letale* (*Lethal Weapon*, 1987-1998) firmata da Richard Donner; di *Niente per bocca* (*Nil by Mouth*, 1997) di Gary Oldman; e, probabilmente la più riuscita benché il film sia poco riuscito, *Homeboy* (1988) di Michael Seresin e con Mickey Rourke. Più curiose le sue partecipazioni, come attore, ai film. In *Tommy* (1975) di Ken Russell, trasposizione dell'omonimo concept album degli Who, interpreta un predicatore. Sarebbe stato perfetto come guest star musicale in *The Blues Brothers - I fratelli del blues* (*The Blues Brothers*, 1980) di John Landis, ma sarà chiamato a partecipare al seguito *Blues Brothers - Il mito continua* (*Blues Brothers 2000*, 1998), sempre realizzato da John Landis. In questo deludente seguito (ma semplicemente perché si scontra con il primo capitolo che è una pietra miliare), Eric Clapton è uno dei componenti di The Louisiana Gator Boys, esoterica super band che vede tra i membri il sassofonista Clarence Simmons, il batterista Jacks DeJohnette, il pianista Dr. John, il soul Isaac Hayes.

Ora, sarebbe da dedicargli un biopic a Slowhand!

Roberto Baldassarre

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'UNITA' - Domenica 21 maggio 1961

La censura boicotta i film sul fascismo

I veri scopi del nuovo attacco oscurantista. I burocrati governativi non danno il visto ad "Anatomia di un dittatore" e minacciano di bocciare tutte le pellicole di montaggio sul recente periodo della storia italiana — Negato il credito a *Tiro al piccione* di Giuliano Montaldo



Mino Argentieri

Sapevamo che la censura italiana era intollerante, ma adesso sappiamo pure che i censori lavorano a beneficio dei fascisti. Arriviamo subito al nocciolo della questione. Da alcune settimane, in via della Ferratella, giace un film di montaggio. *Anatomia di un dittatore* il quale stenta a trovare un funzionario disposto a pronunciarsi nei suoi confronti. La pellicola, diretta dal regista Mino Loy è prodotta dalla - Documento -, traccia il profilo biografico di Benito Mussolini e si avvale di un commento parlato, il quale reca la firma di Giancarlo Fusco, un brillante scrittore d'indubbia fede antifascista. Il film, che recentemente è stato presentato in una proiezione riservata ai parlamentari, è costituito da materiale di repertorio desunto, in gran parte dalle cronache filmate durante il regime; e, pur avendo un indirizzo ideologico generico, non lo si può sospettare di tessere l'apologia del fascismo. Semmai osservazioni e rilievi critici concernono l'angolo visuale scelto dall'autore, che mantiene nell'ombra troppe responsabilità in merito a quelle forze politiche ed economiche le quali favorirono la dittatura mussoliniana. Nel complesso, comunque, si tratta di un film che, senza il rigore analitico e il respiro drammatico del *Dittatore* folle, intende frugare nei più recenti trascorsi della nostra storia quanto basta, insomma, nell'Italia clericale, a insospettire i censori.

L'operato di costoro ha aspetti sempre più sorprendenti. In Inghilterra, in Svezia, in Francia, nessun censore si sentirebbe in dovere di osteggiare un film, a carattere documentaristico, sul fascismo o sul nazismo; ma nella Repubblica italiana, nata dalla Resistenza e dalla lotta antifascista, sottoporre all'autorità governativa una pellicola su Mussolini apre incredibili problemi. Il censore si pone, anzitutto, l'interrogativo: - Come reagiranno i fascisti di fronte a un film, che si rifiuta di elogiare le malefatte dell'uomo di Predappio? -. Lasciamo stare le idee e le nostalgia del censore: esse appartengono alla sfera del privato e non possono minimamente incidere sul corso dell'amministrazione pubblica. L'interrogativo, comunque, rimane e qui sta l'assurdo. Sino a prova contraria, se le cose procedessero secondo la normalità, un funzionario statale non avrebbe alcun motivo di preoccuparsi delle eventuali reazioni di qualche teppista in camicia nera, dal momento che la Repubblica italiana è, per via storica e costituzionale, antifascista. Caso mai, egli

sarebbe tenuto a preoccuparsi se il film esaminato, in quanto teso a esaltare il definito regime, violasse le leggi del paese. Questa circostanza, però, non si verifica per *Anatomia di un dittatore*. Tutt'altro.

Ma, sostiene il censore, se la visione del film suscitasse disordini? - La risposta è precisa - In tale evenienza, spetterà ai carabinieri e alla polizia garantire il mantenimento dell'ordine pubblico. Bene, inteso, sarebbe affatto ridicolo se, in base a una errata concezione della democrazia, la stragrande maggioranza degli italiani, che è antifascista, per non urtare la suscettibilità di qualche fanatico rinunciasse al diritto di vedere al cinematografo film a qualsiasi richiama allo spirito dell'anti fascismo. Fin qui ci accompagna la logica di un'argomentazione, che non può non essere

esplicitamente; - Certo, tutti i film di montaggio dovrebbero essere autorizzati, purché non mirino all'esaltazione di Mussolini e del fascismo. In materia ergono disposizioni di legge che l'amministrazione statale è obbligata a rispettare -.

Il ragionamento dei censori però, è più sottile di quel che non sembri a prima vista, e cela l'insidia di un pazzesco baratto. De Piro e i suoi colleghi mostrano di pensare che se si concedesse l'imprimatur a un film d'intonazione antifascista, occorrerebbe usare lo stesso metro per un film - nostalgico -. Porre, seppure velatamente, il problema in questi termini, significa essere ben fuori dalla legalità democratica, così come lo si sarebbe se si accettasse una specie di modus vivendi, il quale traducesse in pratica questo ordine di compromessi.

- Dato che la propaganda fascista è vietata, per salvare capra e cavoli, si proibiscono anche i film che affrontano, con occhio critico, il periodo fascista e buona notte -.

Tuttavia, sarebbe ingiusto scaricare la colpa di certi fatti esclusivamente sulle spalle dei censori, i quali, se son giunti a tanta impudenza è perché si sentono protetti dalle alte gerarchie democristiane. Si ha l'impressione che l'atteggiamento dei censori nei confronti di *Anatomia di un dittatore* e degli altri film di montaggio rientri nel quadro di una politica, tendente ad accattivarsi le grazie del MSI e dei fascisti in genere. Come del resto, spiegare diversamente il comportamento di un noto funzionario il quale appena qualche giorno fa, ha sconsigliato la realizzazione d'un film di montaggio sulla storia della Resistenza e dell'antifascismo? Come spiega diversamente la negazione del credito cinematografico, da parte della Banca Nazionale del Lavoro a una casa produttrice che sta allestendo un film *Tiro al piccione* diretto da Giuliano Montaldo il quale s'impenna sulla crisi di un giovane repubblicano tratto in inganno dalle menzogne del fascismo? Troppi particolari e troppe coincidenze ci sono, perché si sia tentati di attribuire un carattere causale agli ultimi interventi censori. Caduto il pretesto della guerra contro la presunta pornografia, i nostri governanti hanno cominciato a scoprire il gioco, prendendo di netto film che rievocano gli anni dell'oppressione fascista e dimostrando così quali sono le vere intenzioni che essi muovono nei riguardi del cinema italiano. È inutile nascondersi che le pretese della censura e del governo, questa volta, sono di una gravità senza precedenti, poiché, oltrepassando il campo cinematografico, chiamano in causa i presupposti stessi della democrazia italiana.

Mino Argentieri



condivisa da tutti i sinceri democratici. Se, però, la prassi democratica viene impunemente calpestata, vuol dire che c'è del marcio e non solo negli uffici della censura.

Stando alle notizie in nostro possesso, i burocrati del Ministero dello Spettacolo in questi ultimi giorni, non si sarebbero limitati a sospendere il giudizio su *Anatomia di un dittatore*, ma avrebbero stabilito di tenere in quarantena tutti i film di montaggio da poco realizzati, nonché quelli che, tra qualche mese, saranno ricondotti a termine. - Se ne autorizziamo uno, — ha affermato un capodivisione di via della Ferratella — bisognerà approvarli tutti -. Apparentemente, l'argomentazione è ferrea e, a costo di provocare scandalo nei riottosi censori, bisognerebbe replicare, dichiarando

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'UNITA' - Mercoledì 24 agosto 1955

La sceneggiatura nel film neorealista

Questione del cinema italiano



Umberto Barbaro

Il neo-realismo cinematografico italiano è sorto dopo la Liberazione, come espressione dell'antifascismo, finalmente in condizione di esprimersi liberamente; è espressione di uno spirito nuovo, nazionale, popolare, progressista. Spirito nuovo non vuol dire però, in questo caso, privo di precedenti e di, almeno parziali, anticipazioni, non vuol dire privo di storia. Quel nuovo modo di intendere la realtà era sorto e maturato nel lungo periodo della soggezione al fascismo, della resistenza ad esso e della lotta, più o meno clandestina; ed ha avuto la sua consacrazione nella guerra di liberazione. Non si può intendere pienamente il neo-realismo del film italiano se non si rifà allo spirito dell'antifascismo ed alla sua storia. Infatti, l'aver trascurato un'analisi rigorosa di quello spirito e del suo divenire, più di una volta ha indotto alcuni critici ad una interpretazione del neo-realismo, indipendente dall'idea madre di cui esso è portatore, come il prodotto di alcune innovazioni nei metodi tradizionali del lavoro cinematografico, come il prodotto, da parte di alcuni cineasti italiani, nell'immediato dopoguerra, di alcune tecniche particolari. Considerazione che può esser giusta solo se si tiene presente che le nuove tecniche corrispondevano e convenivano al nuovo spirito, che solo dopo la Liberazione poteva manifestarsi apertamente. Troppo spesso si sente invece ripetere che le nuove tecniche del neo-realismo sono state determinate dalle particolari condizioni della cinematografia italiana del dopoguerra: dalla mancanza di stabilimenti e di attrezzature, dalla mancanza di case di produzione organizzate, dalla mancanza di danaro. Condizioni che avrebbero indotto all'uso di girare prevalentemente in esterno e dal vero, a luce naturale, corretta appena da qualche lampada e da qualche riflesso, all'impiego di attori non-professionisti e alla messa in opera di particolari metodi nel lavoro delle sceneggiature.

È chiaro che la riduzione del problema del neo-realismo a termini angustamente tecnicistici e formali trascura i più veri aspetti del problema e i valori più alti di quella produzione: che sono valori di contenuto e di idea, quei valori dai quali, in tutte le arti, dipendono in definitiva anche i valori formali. Questa interpretazione ha soprattutto il torto di non rispondere all'oggettiva verità storica, perché, se è vero che le particolari condizioni dell'immediato dopoguerra hanno reso possibili certe maniere e certi metodi, è anche certissimo che quelle maniere e quei metodi non erano affatto nuovi, ma erano stati teorizzati e propugnati, e,

almeno parzialmente messi in opera, già prima della guerra, dalla cinematografia italiana: ed erano anch'essi (sebbene, per necessità, in forma dissimulata) espressione di posizioni anticonformistiche.

È quindi utile certamente discutere quelle maniere e quelle tecniche: a condizione però che non le si riduca a semplici modi o mode esteriori, a patto di ricondurle alla loro vera origine, che non è di natura meramente tecnicistica, ma che è invece una particolare concezione del mondo. E non c'è dubbio che sia più importante studiare, tra questi metodi di lavoro, quello relativo alla sceneggiatura, a preferenza di altri — il lavoro con attori-non-professionisti o le riprese dal vero —, ai quali hanno rivolto la loro attenzione finora storici e critici. Non sarà sbagliato considerare la sceneggiatura uno dei fattori principali dell'artisticità

film e della teoria del cinema cinematografico; ed era appoggiata, non infrequentemente all'autorità di S. M. Eisenstein, che in un suo scritto aveva negato l'importanza della sceneggiatura, affermando che «i numeretti» che in essa indicano il succedersi delle inquadrature, non possono dar vita a una creazione artistica, come «non possono restituire alla vita i cadaveri i numeri che ha contrassegnato alla morgue».

Queste le giustificazioni teoriche: ma la battaglia contro la sceneggiatura era anche battaglia contro la produzione conformistica e commercialistica; perché la sceneggiatura, rifinita in tutti i particolari narrativi e tecnici, la sceneggiatura completa così da costituire il «film su carta», la sceneggiatura non trasgredibile, né alla ripresa, né al montaggio, la cosiddetta «sceneggiatura di ferro», era sostenuta tenacemente e concordemente sia dall'affarismo dei produttori commercialisti, sia dalla faziosità dei politici fascisti. Il film tipo scritto su carta, che il regista deve limitarsi a *mettere in scena*, come un testo teatrale, consentiva infatti, da un canto la previsione preventiva esatta del suo costo, la compilazione di piani di lavorazione rigorosi e inderogabili e una valutazione, più che approssimativa, dei suoi effetti, della sua efficacia spettacolare, cioè, in altri termini, del suo valore commerciale: quindi la sceneggiatura di ferro era richiesta costantemente dagli affaristi della produzione. Ma, d'altro canto, la sceneggiatura di ferro, proprio per la sua compiutezza in tutti, ed anche nei minimi, particolari, sia di racconto sia tecnici, metteva le autorità fasciste, preposte al controllo del film, al riparo da sorprese, per loro sgradevoli e sempre temutissime: che il libero svolgimento di una trama, controllata solo nelle sue linee generali, potesse sboccare in film non ortodossi al cento per cento, in espressioni artistiche suscettibili di alimentare e dare esca all'antifascismo.

Coll'affermarsi però di una più valida estetica cinematografica in Italia, fu respinta la tesi di una presunta autonomia del film, e quella, conseguente, della validità artistica *solo* dell'impiego dei mezzi specifici del film. Fu mostrato come il procedimento specifico esclusivo, oltre a costituire la matrice dei più disgustosi formalismi, è un assurdo, per il semplice fatto che il film è un'arte che compendia in sé i mezzi di tutte le altre arti, mezzi che può, e che deve, mettere in opera ogniquale volta sia necessario, ogni qualvolta essi convengano al contenuto dei fatti e delle idee del film da realizzare. E si affermò, con Pudovkin, che lo specifico del film è il *montaggio*, procedimento certamente comune a tutte le arti, ma che nel film viene ad assumere particolari compiti ed aspetti. L'affermazione della fondamentale importanza

segue a pag. successiva



del valore morale e sociale del neo-realismo proprio perché la sceneggiatura, più che un complesso ritrovato tecnico è la prima elaborazione cinematografica dell'idea.

Durante il fascismo ci furono alcuni cineasti e alcuni intellettuali che combatterono la sceneggiatura, sostenendo che il film non è, né deve mai essere, la *traduzione* di un testo letterario, ma un'arte autonoma, che ha i propri metodi e non ha bisogno di accattarne da altre arti: per essi, dire di una sequenza di un film, o di una scena, che esse erano *cinematografiche* significava senz'altro considerarle valide artisticamente, mentre, viceversa, dire che esse erano *letterarie* o *teatrali* significava considerarle antiartistiche e mancate. Questa battaglia contro la sceneggiatura era basata teoricamente sulla concezione dell'autonomia del

segue da pag. precedente

del montaggio portava alla riaffermazione dell'importanza della «previsione del montaggio» stesso, cioè della sceneggiatura. Affermare l'importanza del montaggio, e quindi della sua previsione, la sceneggiatura, significava affermare l'importanza della struttura compositiva dell'intero film, e quindi affermazione, come di una fase di lavoro chiave, di quella che fu chiamata al Centro Sperimentale di Cinematografia, con un termine poi largamente centrato nell'uso la *scaletta*. La scaletta è la previsione del montaggio generale, del montaggio narrativo, del film; essa puntualizza, nella loro successione narrativa, le variazioni di tempo e di spazio, e costituisce, nella sua forma telegrafica, quasi lo scheletro, quasi il supporto metallico delle opere di scultura.

La scaletta è qualche cosa di più dunque che un espediente tecnico, atto a dare al film un'unità compositiva, a proporzionarne e ad equilibrarne le parti. La scaletta ha un valore teorico assai grande che è legata a tutta la problematica estetica del film. Il piacere della scaletta segna il trapassare dalla difesa verbale dalla libertà di coloro che combattevano la sceneggiatura che in sostanza affermavano la libertà astratta e idealistica del regista a spaziare la propria ispirazione ad una più evoluta e moderna conoscenza del fatto artistico. Contro l'estetica crociana, che apponeva *struttura e poesia*, per il carattere razionale e logico della struttura opposto alla *purezza* della poesia, la scaletta (nata dalla teoria sovietica del montaggio) affermava il valore artistico della *struttura*, è proprio dell'elemento razionale dell'atto. E preludeva così alla riscoperta, in Italia della reintegrazione marxista dell'arte, alla cui base non può essere che la razionalità *l'ideinmost* dei sovietici. L'elemento razionale per altro il film lo postula come necessario, per la sua stessa natura di arte di collaborazione, di arte alla cui base deve necessariamente essere una tesi, che sia l'«asse della collaborazione artistica», che dall'unità ideologica degli intenti, porti all'unità artistica dell'opera.

I registi del neo-realismo italiano non hanno girato i loro film senza sceneggiatura come si è affermato più volte: hanno trascurato la previsione dei particolari tecnici della sceneggiatura, quei famosi numeretti che Eisenstein affermava non poter mai dar vita a creazioni artistiche. Ma hanno girato con ben costruite e solide *scalette*. Il che vuol dire che essi hanno dato importanza proprio all'elemento razionale, che è quello che consente, di fronte alla realtà, di distinguere l'accessorio, l'occasionale, il momentaneo, da ciò che è tipico, epperò essenziale. Essi hanno rinunciato e ripudiato il frammentismo formalistico dell'estetica di Benedetto Croce, per la più moderna ed avanzata estetica del *realismo*. Il contenuto stesso delle loro opere ne ha determinato la forma, e non valori esteriori di bellezza vuota ed astratta.

Umberto Barbaro

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'altro cinema / Vita dei Cineclubs (1960) pag. 296 – Archivio privato di Nando Scanu

Cine Club Fedic Roma

Alla Salita del Grillo, n. 1/a, il 29 aprile scorso si è svolta nella nuova, caratteristica sede del Cine Club Roma, una riuscitissima serata in onore di Padre Bernardo Gremoli del Cine Club Firenze.

Il simpaticissimo frate, reduce da un lungo viaggio nel Nord dell'India, ha illustrato, con colorito linguaggio, particolari ed interessantissimi aspetti attuali di questo sterminato paese.

E' seguita la proiezione dei documentari *Uomini in cerca di anime*, *Hamara desch* e «Un ragazzo di Luce». girati da Missionari italiani in India e coordinati magistralmente dai bravi componenti il Cine Club Firenze, di cui Padre Gremoli fa parte.

L'elegante e raffinato pubblico tra il quale abbiamo notato gli attori John Kitzmiller, Enrico Maria Salerno, Valeria Valeri, Giuseppe Colizzi ed altre personalità del mondo artistico, ha sigillato con uno scrosciante applauso la felice serata e la lodevole iniziativa intrapresa dal Cine Club Roma.

La Sezione Spettacoli del Cine Club organizza quasi settimanalmente delle serate in onore di ospiti illustri nel campo del cinema d'amatore, professionale, e dello spettacolo in genere. Serate sono state infatti dedicate ad Ezio Pecora del Cine Club Ferrara, Benito Buoncristiani del Cine Club Firenze, entrambi passati al professionismo e residenti nella nostra città, impegnati nel duro lavoro del massimo formato

Altri nomi più o meno noti si succederanno, ed è d'imminente programmazione una serata dedicata ad Elio Pandolfi della RAI TV ed a Folco Quilici.

La sezione produzioni ha in cantiere due film candidati a rappresentare il Cine Club Roma all'XI Concorso Nazionale di Montecatini. Essi sono: *La città mia* di Antonio Ciotti e *Il bandito Gasperone* di Vinicio Zaganelli.

(La redazione de L'altro Cinema)

**L'ALTRO CINEMA
è l'unica rivista
italiana interamente
destinata ai
cineamatori**

1951

Poetiche

Fenomenale



Stanotte io non vengo e resto a casa
Che non ho voglia di uscire
Ballo in mutande, ingannerò l'attesa
Di un nostro incontro con un gelato all'amarena
Quello che ieri dalla mia schiena è soffiato via
E non è colpa tua né colpa mia
Se quando ci vediamo siamo due animali
Non ci si prende per le mani
E la tua lingua taglia il cielo
Per le mie gambe aeroplani
E dimmi com'è
Che non riesco più a stare sola
Incrocerò il tuo sguardo
Per dirti ancora
Che voglio solo perdermi dentro di te
E camminare dentro questo amore
Che è una linea di confine
Voglio calpestarti il cuore
Vedere come va a finire
Se son più brava io a sbagliare
Oppure tu a mentire
Fenomenale
Tutto questo è una pazzia
Fenomenale
Tutto questo è una pazzia
Fenomenale
Fe-no-menale
Stavolta c'è qualcosa che non so spiegare
Ma so già che finirà male
Che le teste poi si piegano a ciò che i corpi sanno fare
E io che non vado mai a tempo
E tu che ami la poesia
Ma non è colpa tua né colpa mia
Io voglio solo perdermi dentro di te
E camminare dentro questo amore
Che è una linea di confine
Voglio calpestarti il cuore
Vedere come va a finire
Se son più brava io a sbagliare
Oppure tu a mentire
Fenomenale
Tutto questo è una pazzia
Fenomenale
Tutto questo è una pazzia
Fenomenale
Fe-no-menale
Eh? Tutto questo è una pazzia...

Gianna Nannini

(Compositore Davide Petrella)

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - Podcast dal 01 al 28 febbraio 2025

per ascoltare tutti i podcast clicca qui

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

Dillo con dei versi | Quindicesima Puntata - Pierfranco Bruni legge Cesare Pavese, da Poesie del disamore, in Poesie, 2020. | 28.02.2025 | 01:20

Lecture Femministe - Voce alle Donne | Tredicesima Puntata - Joyce Lussu - Il libro delle Streghe. Conduce Giorgia Bruni. | 27.02.2025 | 16:38

Artistica-Mente | Seconda Serie - Terza Puntata - L'arte di Giotto. Conduce Mariella Pizziconi. | 26.02.2025 | 05:47

I Premi Campiello | Settima Puntata - Giorgio Bassani (1916 -2000), vincitore nel 1969 con "L'airone" (Mondadori, 1969). Conduce Maria Rosaria Perilli. | 26.02.2025 | 06:08

Come ti manipolo l'informazione | Sesta Puntata - Fatti e misfatti di giornali e TV - Il talk show (V Parte). Conduce Fulvio Lo Cicero. | 24.02.2025 | 09:24

Magnifica ossessione di Antonio Falcone

(LIV) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al film "La stanza accanto" di Pedro Almodovar. | 20.02.2025 | 08:08

Schegge di cinema russo e sovietico | Quarantunesima Puntata - "L' ispettore generale" di Nikolaj Gogol nel cinema russo. Conduce Antonio Vladimir Marino. | 19.02.2025 | 13:21

I Premi Campiello | Sesta Puntata - Ignazio Silone (1900 -1978), vincitore nel 1968 con "L'avventura di un povero cristiano" (Mondadori, 1968). Conduce Maria Rosaria Perilli. | 18.02.2025 | 08:58

L'autobiografia di Charles Chaplin | Diciottesima Parte - "La solitudine a New York". Conduce Roberto Chiesi. | 18.02.2025 | 13:23

Come ti manipolo l'informazione | Quinta Puntata - Fatti e misfatti di giornali e TV - Il talk show (IV Parte). Conduce Fulvio Lo

Cicero. | 17.02.2025 | 09:23

Dillo con dei versi | Quattordicesima Puntata - Pierfranco Bruni legge Marguerite Duras, da C'est tout, 1996. | 14.02.2025 | 01:19

I Premi Campiello | Quinta Puntata - Luigi Santucci (1918-1999), vincitore nel 1967 con "Orfeo in paradiso" (Mondadori, 1967). Conduce Maria Rosaria Perilli. | 12.02.2025 | 05:55

Come ti manipolo l'informazione | Quarta Puntata - Fatti e misfatti di giornali e TV - Il talk show (III Parte). Conduce Fulvio Lo Cicero. | 10.02.2025 | 09:27

I dimenticati #116 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Centosedicesima puntata: Cécile Aubry. Conduce Virgilio Zanolla. | 06.02.2025 | 06:38

I Premi Campiello | Quarta Puntata - Alberto Bevilacqua (1934-2013), vincitore nel 1966 con "Questa specie d'amore" (Rizzoli, 1966). Conduce Maria Rosaria Perilli. | 05.02.2025 | 06:38

L'autobiografia di Charles Chaplin | Diciassettesima Parte - "La prima volta a Parigi". Conduce Roberto Chiesi. | 04.02.2025 | 08:31

Come ti manipolo l'informazione | Terza Puntata - Fatti e misfatti di giornali e TV - Il talk show (II Parte). Conduce Fulvio Lo Cicero | 03.02.2025 | 09:05



a cura di Nicola De Carlo

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

La televisione del nulla e dell'isteria (XCI)

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

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



Fiorello



Piero Sansonetti



Paolo Del Debbio



Massimo Cacciari



Mauro Corona



Alessandro Cecchi Paone



Alessia Marcuzzi



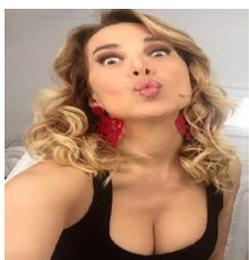
Alfonso Signorini



Antonella Clerici



Divino Otelma



Barbara D'Urso



Fabio Fazio



Gigi Marzullo



Flavio Insinna



Bruno Vespa



Maria De Filippi



Mario Giordano



Massimo Giletti



Concita De Gregorio



Vittorio Sgarbi



Simona Ventura



Teo Mammucari



Mara Venier



Mara Maionchi



Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente



Pio e Amedeo



Gialappàs Band



Tiziano Crudeli



Nunzia De Girolamo



Luca Barbareschi



Cristiano Malgioglio



Platinette (M. Coruzzi)



Daniela Santanchè



Rocco Siffredi



Iva Zanicchi



Emilio Fede



Valeria Marini



Alba Parietti



Vladimir Luxuria



Paola Perego



Morgan Marco Castoldi



Flavio Briatore



Antonino Cannavacciuolo



Alda D'Eusanio



Alessandro Sallustri



D. Parenzo e G. Cruciani



Lele Mora



Maurizio Belpietro



Federica Panicucci



Patrizia De Blank



Vittorio Feltri



Mario Adinolfi



Piero Chiambretti



Loredana Lecciso



Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo



Omaggio

Viale del tramonto (1950) di Billy Wilder

Io sono sempre grande, è il cinema che è diventato piccolo.

Norma Desmond (Gloria Swanson)

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)

deve 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.losquinhos.it

www.associazionearc.eu

www.domusromavacanze.it

www.isco-ferrara.com

www.bookciakmagazine.it

www.bibliotecadelcinema.it

www.retecinemaindipendente.wordpress.com

www.cineforum-fic.com

www.senzafrontiereonlus.it

www.hotelmistralzoristano.it

www.ilgremiodelsardi.org

www.amicidellamente.org

www.teoremacinema.com

www.cinecoloromano.it

www.davimedia.unisa.it

www.radiovenere.com/diari-di-cineclub

www.teatrodellebambole.it

www.perseocentroartivisive.com/eventi

www.romafilmcorto.it

www.piccolocineclubtirreno.it

www.cineforumdonorione.com

www.cinecordia.it/wordpress

www.crcposse.org

www.cineclubinternazionale.eu

www.cinemanchio.it

www.associazionebandapart.it/

www.bibliotecaviterbo.it

www.cinenapolidiritti.it

www.unicaradio.it/wp

www.cinelatinotrieste.org

<https://suonalancorasam.com>

www.lombardiaspettacolo.com

www.tottusinpari.it

www.scuoladicinemaindipendente.com

www.marxismo.libertario.it

www.armandobandini.it

www.fotogrammadoro.com

www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com

www.teatriamocela.com

www.visionandonellastoria.net

www.firenzearcheofilm.it/link

www.sardiniarchofestival.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.istitutocinematografico.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

