



Pierfrancesco UVA

"Viale del tramonto" (Aprile 2025) di Pierfrancesco Uva

Diffidare delle narrazioni



Angel Quintana

Le tredici nomination agli Oscar ad Hollywood per il film *Emilia Pérez* del regista Jacques Audiard, hanno creato perplessità e sconcerto in alcuni ambienti cinematografici. Sono stati rivelati dei tweet sconcertanti sull'attrice protagonista Karla Sofia Gascón sul fatto di essere stata lei la prima transessuale ad essere candidata al premio Oscar, inserite inoltre in frasi dette fuori contesto dal regista Audiard sull'uso dello spagnolo come lingua minoritaria, questione che ha generato molto rumore sulla stampa. Tra le altre tante questioni che hanno riguardato il film, ve ne è una in particolare che per il chiacchiericcio sollevato andrebbe segnalata, in quanto investe la percezione sociale riferita alla sostanza stessa della finzione cinematografica. In Messico e in molti altri paesi dell'America Latina, *Emilia Pérez* è stato accusato di essere un film sprezzante e insensibile sulla realtà del narcotraffico. Alcuni media hanno accusato Jacques Audiard di avere realizzato un film poco riflessivo sulla realtà sociale messicana, sulle sue ferite, banalizzando argomenti che hanno creato molto dolore nella società. Tra le altre cose, sia sui social network che sulla stessa stampa messicana, il regista è stato anche accusato di aver girato il suo film in Francia e di non aver coinvolto attrici messicane. La protagonista Karla Sofia Gascón, che interpreta Manitas ed Emilia in *Emilia Pérez*, è una transessuale spagnola; il personaggio della sua avvocatessa è interpretato da Zoe Saldaña (vincitrice dell'Oscar come miglior attrice non protagonista) nata negli Stati Uniti e originaria della Repubblica Dominicana; mentre il personaggio della moglie di Manitas è interpretato da Selena Gómez, un'attrice americana figlia di un messicano senza alcuna padronanza dello spagnolo, cosa che avrebbe richiesto il suo personaggio. Al di là che si possa considerare giusto o meno che lo stesso cinema messicano denunci l'invasione di visioni stereotipate del suo paese e che tali proteste servano a contrastare una certa idea imperialista a discapito delle soggettività altre, nella polemica c'è un elemento preoccupante che ha a che fare con la difficoltà del pubblico di oggi a distinguere i confini che separano la finzione dalla realtà. *Emilia Pérez* è un film che utilizza il più artificioso dei generi come in un musical. Nella storia di questo genere cinematografico, ma anche nella stessa storia dell'opera, i contesti storici sono spesso utilizzati con riferimenti approssimativi di verosimiglianza modificati poi dalle esigenze del puro artificio cinematografico. Nel 1996, il britannico Alan Parker realizzò una versione cinematografica di *Evita*, successiva al musical di Andrew Lloyd Weber sulla storia della moglie di Juan Domingo Perón del

1978, tutto cantato in inglese. Il film di Parker è interpretato dalla cantante americana Madonna che recita Evita Perón, dallo spagnolo Antonio Banderas nella parte del Che e dal britannico Jonathan Pryce nel ruolo di Domingo Perón. Il musical di Andrew Lloyd Weber aveva già avuto un'ampia distribuzione prima del film di Alan Parker, ma nonostante la figura di Evita risulti uno dei miti argentini di maggiore considerazione mondiale, questo fatto non ha generato alcuno scandalo e né tanto meno ha messo in discussione l'idea stereotipata emersa della storia argentina. D'altra parte, risulta ancora curioso come l'attore Jonathan Pryce, che aveva avuto grande successo nel West End di Londra interpretando il personaggio di un magnaccia metà francese e metà vietnamita, nel musical di *Miss Saigon* al suo debutto a Broadway salti fuori l'accusa di razzismo. Difatti, la corporazione degli attori americani intervenne ponendo il veto nei confronti dell'attore bianco che già però aveva reso il musical un successo, pretendendo comunque un attore asiatico per quel ruolo specifico. Nel frattempo in cui scoppiava questa polemica,



Karla Sofia Gascón interpreta Manitas ed Emilia in "Emilia Pérez"

nessuno si ricordi che nella Hollywood dei film classici l'attore Anthony Quinn, di origine messicana, era comparso nel cinema come greco nel film *Zorba, il greco* (1964) di Cacoyannis; in un italiano ne *La strada* (1954) di Fellini; in un eschimese in *The Savage Innocents* (Ombre bianche, 1960) di Nicholas Ray e in un pontefice russo in *The Shoes of the Fisherman* (L'uomo venuto dal Cremlino, 1968) di Michael Anderson. Le polemiche sviluppatesi su *Miss Saigon*, che possono estendersi a quelle generate intorno al caso di *Emilia Pérez*, si inseriscono all'interno della riflessione più ampia sulla funzione della verosimiglianza nella finzione



"A Complete Unknown" (2024) di James Mangold



tout court e sul disconoscimento dei codici riferiti alla rappresentazione artistica. In occasione della prima del film *A Complete Unknown* (2024) di James Mangold, alcuni critici musicali si sono concentrati sulla ricerca di tutto ciò che questo film aveva mostrato, per essere accusato poi di indicazioni false riguardanti la biografia del cantante e poeta Bob Dylan. Secondo alcuni esperti sul tema, quando Bob Dylan andò all'ospedale di Newport non poteva incontrare mai Pete Seeger, che aveva conosciuto solo nei locali del Greenwich Village. Ancora, il motivo della cosiddetta *contestazione elettrica* che nacque nell'edizione del 1965 al festival di Newport, non si sviluppò a causa delle canzoni accompagnate dalla chitarra elettrica nel tempio del folk, ma semplicemente dalla scarsa qualità del suono e dalla desincronizzazione tra i musicisti che non sentivano il suono dei loro strumenti dal palco. Poi, il grido di accusa nei confronti di Dylan di tradimento non fu lanciato a Newport, ma un anno dopo in un concerto a Manchester. E' anche falso che nel corso del festival Dylan abbia bisticciato con Joan Baez e Suze Rotolo (la ragazza sulla copertina in *The Freewheelin*), posto che lo scontro tra i due era già precedente e in considerazione poi che in quel tempo Dylan stava con Sarah Lownds, per altro già incinta del suo primo figlio. L'elenco delle inesattezze nel film è certamente ancora più ampio. Tuttavia, il fatto di portare alla luce queste inesattezze e far emergere la verità dei fatti da un film presentato come finzione biografica, dimostra ancora una volta la mancanza di accettazione dello status di *fiction* riferito a un film. I critici e gli storici che pretendono con esattezza una storia che consideri principalmente una riflessione precisa sull'icona leggendaria di Bob Dylan, finiscono per cadere in un grave errore. Questo tipo di errori

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

è molto comune tra alcuni storici che confondono lo schermo cinematografico con la realtà, pretendendo coerenza ogni volta che vengono ricostruiti eventi del passato. In occasione della prima versione de *Il Gladiatore* (2000) di Ridley Scott, furono in molti a criticare le inesattezze di tipo storico, riferite sull'uso dei costumi e degli oggetti utilizzati. Fu molto criticato il passaggio in cui si vedono delle autorità distribuire volantini sulle lotte prima dell'invenzione della stampa, così come fu segnalato il fatto che le spade nel film fossero fatte di acciaio, metallo ancora non fabbricato a Roma in quel tempo. Queste segnalazioni non tengono conto della riflessione fatta dallo storico francese Marc Ferro (12/12/1924 - 21/04/2021) che in un suo libro del 1976 intitolato *Cinema e storia*, asserisce come in un film il passato rappresentato rifletta poi le mentalità contemporanee della sua medesima epoca. *Il Gladiatore* di Scott è ambientato nell'anno 180 d.C. durante il regno di Marco Aurelio, in cui il tema centrale appare quello dello scontro tra il potere dello spettacolo, rappresentato da il Gladiatore, e il potere politico, quello dell'imperatore. Le tensioni tra potere mediatico e potere politico sono un fenomeno del nostro tempo, non dell'antica Roma. Il film crea una finzione sul passato per riflettere sul nostro presente. Altre volte il peso della finzione cinematografica è così potente che lo spettatore non si accorge neppure della esagerazione assurda, producendo l'idea che il film ispirato a eventi reali alla fine si confonda con la verità storica. In *Aún estoy aquí* (Io sono ancora qui, 2024) di Walter Salles, vincitore dell'Oscar come miglior film straniero, la verità di quanto detto è certificata quando vengono mostrate nella parte finale le

immagini vere di Rubens Pavia e di sua moglie Eunice Pavia. Il film non ha la pretesa di far vedere una cronaca fedele degli avvenimenti, ma un classico melodramma politico. Non viene spiegato nel dettaglio il contesto del colpo di Stato militare in Brasile che determinò la dittatura militare tra il 1964 e il 1985, o il periodo dei cosiddetti anni di piombo spiegati nel dettaglio in cui governò il generale Emílio Garrastazu Médici. Seguendo le leggi della finta narrazione, il film appare come un'esplorazione attraverso il dolore, tramite la lotta di Eunice Pavia, moglie del politico desaparecido. L'intimità familiare borghese a Rio de Janeiro è lo spazio per lo sviluppo di questa storia, dove nella descrizione della loro vita si impone la finzione della narrazione. Non sappiamo fino a che punto i gesti e le azioni compiute dall'attrice che interpreta il



"Il gladiatore" (2000) diretto da Ridley Scott



"Io sono ancora qui" (2024) di Walter Salles

personaggio, Fernanda Torres, siano esatti con i fatti reali, l'unica cosa certa che sappiamo è che quei fatti si ispirano alla memoria del figlio più giovane della famiglia, Marcelo Rubens Pavia che all'epoca aveva 12 anni. In che misura questa memoria corrisponde a una idea di verità assoluta, oppure quanto questa

contrasta con con la narrazione descritta? Il saggista francese Philippe Lejeune, il cui oggetto di studio principale è l'autobiografia, ha parlato anni fa del cosiddetto "patto autobiografico", consistente in un accordo non scritto tra l'autore e il lettore in cui quest'ultimo assume come verità certa tutto ciò che viene raccontato, indipendentemente dai limiti presenti sia nella memoria e sia nella creazione di situazioni inventate necessarie per dare forma alla storia. Uno degli aspetti di certo cinema basato su eventi reali, è spesso quello di voler fare a meno di approfondimenti del contesto storico in cui è ambientata l'azione, di utilizzare perciò situazioni conformi volte semplicemente a generare nello spettatore tensione, emozione e perfino identificazione. Se si esamina il film *Aún estoy aquí*, si noterà come questa finzione filmica riferita alla dittatura brasiliana richiami un immaginario collettivo sviluppato dalla dittatura del generale Pinochet in Cile o dalla dittatura del

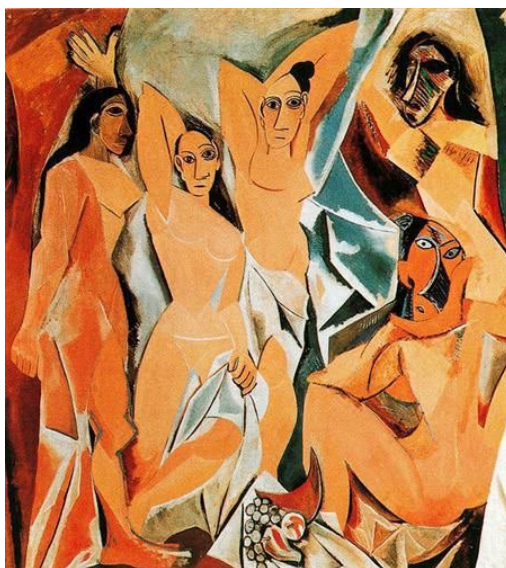
segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

generale Videla in Argentina. Importa poco sapere che Rubens Pavia è stato membro del Partito dei Lavoratori, deputato di sinistra di tendenze moderate o che durante la dittatura avesse un collegamento con gli esuli politici brasiliani in Cile e i loro parenti in Brasile. I fatti sono freddamente inseriti, perché il film rimanda continuamente a un immaginario determinato da altre finzioni cinematografiche. Lo stesso problema si è posto con un altro film spagnolo del 2024, *El 47* di Marcel Barrera, che racconta la storia di un emigrante dell'Estremadura stabilitosi in un quartiere alla periferia di Barcellona non servito dai mezzi pubblici. Il protagonista Manolo Vital, che lavora nell'azienda di trasporti metropolitani, dirotterà un autobus fino a questa periferia della città per alimentare una protesta cittadina. Il film è diventato uno dei grandi successi del cinema spagnolo di questa ultima stagione, riprendendo una storia vera verificata nel 1979, durante gli anni della transizione politica post franchista. Il regista Marcel Barrera prende esempio di altre finzioni filmiche, come l'inserimento di una scena di apertura che richiama *Il Tetto* (1956) di Vittorio de Sica, rinunciando a chiarirne il contesto. In nessun momento si fa menzione dell'azione che il Partito Comunista, il PSUC nella Catalogna dell'epoca, ebbe nella creazione di associazioni di quartiere nei *barrios* della periferia di Barcellona. Il film esalta l'individualità ma è silente sulla lotta collettiva condotta dal partito comunista. Nel 1997, James Cameron gira *Titanic*, una fiction ispirata al vero affondamento del famoso transatlantico nel 1912. Il film inizia mostrandoci i resti archeologici, ma quando appare evidente che questo relitto non è in grado di dirci altro, allora appare improvvisamente un possibile narratore nel personaggio immaginario di Rose Dawson, una donna di più di cento anni che si colloca al centro del film ricordando la sua storia personale. Una volta che si sviluppa la storia, risaltano alcuni specifici personaggi di fantasia, così che il film avanza raccontandoci una storia d'amore inventata in un contesto d'epoca, seguendo i postulati del vecchio romanzo storico dell'Ottocento. A un certo punto del film si può vedere una cabina di prima classe di una famiglia benestante, che trasporta con loro diverse opere d'arte. Alcune sono perfettamente identificabili, una di queste infatti è *Les Femmes d'Alger* di Pablo Picasso, un dipinto del 1907. Si sa che il dipinto è attualmente esposto al MOMA di New York e che mai è stato trasportato sul *Titanic*, perché se ciò fosse successo questa opera d'arte non l'avremo potuta più ammirare. Perché James Cameron, consapevole del falso storico, ci mostra il dipinto di Picasso? La risposta è semplice. Era necessario evidenziare l'importanza economica della famiglia De Witt, a cui appartiene la giovane Rose. La cosa può funzionare bene se si mostra un dipinto inconfondibile piuttosto che un dipinto sconosciuto. L'inverosimile può utilizzarsi se funzionale alla fiction raccontata.

In un libro intitolato *Seis pasos por los bosques narrativos* (Sei passi attraverso i boschi narrativi), si racconta la pratica di un curioso esercizio volto a guardare su una mappa di Parigi la dislocazione delle strade a cui fa riferimento il romanzo di Alexandre Dumas, *I tre moschettieri* (*Les trois Mousquetaires*, 1844). Nella sua analisi, Umberto Eco scoprì che i nomi citati delle strade da Dumas non erano quelli della Parigi del XVII secolo, l'epoca in cui si svolge il romanzo, ma quelli della Parigi del XIX secolo, il tempo in cui queste ebbero il nome citato. Lo spettatore che si addentra nella selva narrativa de *I tre moschettieri* stabilisce un patto non concordato con se stesso, obbligandolo - citando Coolidge - a sospendere la credibilità. "Nel mondo reale deve valere il principio della Verità, mentre nei mondi narrativi deve valere il principio della Fiducia. Tuttavia, anche nel mondo reale, il principio della Fiducia è importante quanto il principio della Verità", scriveva così Umberto Eco nel 1996. Questa frase apre le porte a una delle grandi domande del nostro tempo, definito come il tempo della post-verità. E per comprendere bene il concetto di post-verità, dobbiamo probabilmente partire dal momento in cui Friedrich Nietzsche asserì che nel mondo "non esistono fatti dimostrabili ma storie sui fatti". A partire da questa idea, nel corso del XX secolo è emersa una critica al positivismo come metodo scientifico legato a diverse discipline: dallo strutturalismo, come atteggiamento di attenzione alla 'struttura' di un determinato fenomeno, alla decostruzione derridiana, che presta considerazione ai presupposti impliciti, ai pregiudizi nascosti, alle contraddizioni latenti della cultura e del linguaggio che l'uomo adotta. In questo senso, negli anni Sessanta, con l'affermazione dello strutturalismo la semiotica acquisì un peso fondamentale nello studio dei sistemi di comunicazione attraverso i segni. In modo ironico, Umberto Eco era solito dire che l'obiettivo della semiotica era scoprire come certi discorsi forgiassero determinate menzogne.



"Les Femmes d'Alger" (1907), olio su tela, Museum of Modern Art, New York

Oggi, tuttavia, alcuni teorici parlano di post-verità come proseguimento della post-modernità, ritenendo che ci sia continuità tra il relativismo postmoderno (nel quale il critico letterario statunitense Frederic Jameson (14/04/1934 - 22/09/2024) considerò interno ad esso il capitalismo avanzato) con la post-verità dell'epoca dei social network. Il libro dell'intellettuale italiano Maurizio Ferraris intitolato *Postverità e altri enigmi* risulta essere un'opera molto rivelatrice su questo versante. Durante la fase della postmodernità si insiste sull'assioma che i fatti non esistono, ma solo forme di vedere i fatti. Questa idea si ritrova anche all'origine del pensiero blando emerso nei primi anni Ottanta, che destabilizzò valori essenziali costruiti durante la modernità, come l'equivalenza tra il valore della democrazia e quello della verità, o l'equivalenza tra la giustizia sociale e la conoscenza dei fatti. Molte riflessioni coincidono con l'affermazione che il relativismo postmoderno ha trovato nell'era delle reti sociali un nuovo modo di privilegiare le opinioni rispetto ai fatti. Questo elemento si manifesta all'interno della crisi sulla veridicità dell'informazione, nella quale vi è la perplessità di credere a tutto ciò che viene mostrato come teoricamente reale. È un vero paradosso che in quest'epoca in cui nel mondo il concetto di verità è stato sostituito dalla forza dell'opinione pubblica, si stia assistendo a una crisi della finzione da cui si esige una verità che spesso non viene richiesta neppure al mondo reale. Non c'è fiducia in ciò che risulta finto, ma c'è fiducia invece nelle interpretazioni dei fatti senza che ci si preoccupi se questi distorcano o meno la realtà. Siamo certi che tra gli spettatori cinematografici di oggi ci sia una reale consapevolezza di ciò che sia lo status della finzione? Il termine finzione deriva dal verbo fingere, che significa far credere una cosa. *Emilia Pérez* è una *fiction* musicale che necessita di basarsi su luoghi comuni, come la *Carmen* di Bizet o *La forza del destino* di Verdi, per configurare uno spazio di illusioni che non è altro che il mondo della rappresentazione. Il mondo storico che appare come il mondo della favola è un mondo preso a modello per creare verosimiglianza. Quello che interessa a Emilia Pérez è come rendere credibile il passaggio da l'essere narcotrafficante a presunta santa, domanda che non ha nulla a che vedere con il reale ma con le leggi di una postmodernità collocata ai limiti dei postulati del verosimile. In *Todo sobre mi madre* (Tutto su mia madre, 1999), Pedro Almodóvar ha usato le forme del melodramma per muoversi dentro gli eccessi rendendo perfino credibile come una suora possa innamorarsi di un travestito. Come ricordava Umberto Eco: "I lettori possono dedurre dai testi ciò che i testi non dicono esplicitamente, ma non possono far dire ai testi il contrario di ciò che hanno detto"

Ángel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asumis

Il seme del fico sacro - la potenza dell'allegoria



Alessandra Fagioli

Appare ogni volta più innovativo il cinema iraniano, non solo nelle tematiche etiche, politiche e sociali che affronta, ma soprattutto nelle soluzioni stilistiche e allegoriche che

sperimenta nel raccontare le sue storie.

Asghar Farhadi (*About Elly*, *Una separazione*, *Il passato*, *Il cliente*, *Un eroe*), forse tra i registi iraniani più noti al mondo occidentale anche per i numerosi premi che ha vinto, ha ampiamente affrontato le dinamiche della società iraniana attraverso storie di vita familiare e relazionale, in rapporto spesso ad altre culture europee: città dove si recavano i personaggi o da dove tornavano, con relativi contrasti di civiltà e di mentalità da cui scaturivano drammi profondamente personali.

Dal canto suo Jafar Panahi (*Il cerchio*, *Oro rosso*, *Taxi Teheran*, *Tre volti*, *Gli orsi non esistono*), altro regista iraniano non meno noto all'Occidente e altrettanto pluripremiato, non solo ha affrontato temi cruciali relativi al regime iraniano attraverso il coinvolgimento della popolazione in qualità di testimoni privilegiati, ma si è messo in gioco lui stesso come regista attivista, operando un cinema militante nella forma di una docufiction tanto incisiva e penetrante quanto ironica e delicata.

Non di meno un regista più emergente e forse il più "europeo" tra gli iraniani come Ali Abbasi (*Border*, *Holy Spider*) ha sperimentato il genere (fantastico, horror, thriller) per indagare i territori della diversità e della misoginia, inseriti in un contesto di repressione e fondamentalismo.

Tra i tanti altri registi iraniani del cinema post-rivoluzionario si distingue decisamente Mohammad Rasoulof, soprattutto per il rapporto tormentato che ha avuto con la Repubblica Islamica. Arrestato, processato, condannato, poi scarcerato a più riprese (su cauzione o per amnistia), a causa di varie imputazioni relative alla compromissione della sicurezza del Paese, il regista ha conosciuto non solo le carceri iraniane (con relative pene di isolamento e fustigazione), ma soprattutto gli estenuanti interrogatori cui è stato più volte sottoposto. Tanto da chiedersi come ci si poteva

sentire nei panni di coloro che operavano tali pressioni, per poi mandare le persone sotto giudizio e a morte certa.

Già con *Il male non esiste* (2020, vincitore dell'Orso d'oro a Berlino) Rasoulof aveva affrontato la pena di morte vista attraverso gli occhi del boia in un film che intreccia quattro storie diverse per evidenziare che non esiste una figura unica di carnefice, spietato e cattivo, al contrario possono esserci varie interpretazioni a seconda di chi incarna il ruolo, con ricadute diverse sui singoli vissuti.

C'è dunque l'esecutore tecnologizzato che conduce una vita spensierata e tranquilla con la moglie e la figlia, per poi recarsi al lavoro la sera, in una stanza lunga e stretta senza finestre, con solo un fornello, un lavandino e un quadro elettrico sullo sfondo da cui si azionano delle luci, prima rosse e poi verdi, che danno l'autorizzazione a fare un'unica semplice azione: premere un pulsante che dà l'impulso asettico di aprire cinque botole contemporaneamente da cui si vedono piombare solo i piedi scossi da fremiti e colare a terra l'urina degli impiccati.

Oppure c'è il giovane soldato, atterrito e angosciato, che si rifiuta di mettere a morte l'uomo che gli cammina accanto nel corridoio, con cui al contrario del primo boia ha un contatto diretto, tanto da improvvisare una fuga dal carcere per raggiungere la ragazza che lo aspetta fuori. Ma è una scelta che pagherà cara nel tempo, causando dolore e sconforto alla figlia che lui non potrà mai crescere come padre per proteggerla lei e la madre dalle conseguenze del proprio atto.

Ancora c'è un altro giovane soldato che si reca in licenza al paese della fidanzata per proporle di sposarlo, ma la trova intenta a preparare i funerali di un caro amico di famiglia, che si rivela essere il condannato da lui stesso ucciso nel ruolo di boia. La scoperta è devastante, prima tenta di togliersi la vita, poi viene lasciato dalla ragazza che non gli perdona l'atto: una colpa involontaria e inconsapevole che gli si ritorce contro come un'infesta vendetta.

Quello che allora ci vuole dire Rasoulof è che non esiste il boia malefico. Anche quello più tecnologico, che non vede i condannati e non compie l'esecuzione in presenza, sotto l'apparente normalità del proprio vissuto tradisce



turbamento e inquietudine: di fronte ai semafori allineati di un incrocio, che da rossi diventano verdi come le spie che nella stanza danno il permesso a procedere, il boia alla guida della sua auto per recarsi al lavoro rimane immobile, sopraffatto dalla stessa enormità che quelle luci significano nella sua vita. Così come il soldato che si rifiuta di uccidere non salva la vita a uno sconosciuto ma compromette quella di una figlia lasciandola sola; altrettanto il soldato che invece adempie al suo compito non uccide uno sconosciuto ma una persona cara alla sua fidanzata dalla quale viene lasciato. Dunque la prossimità con l'esecuzione crea intima angoscia, il rifiuto di essa causa danni a terzi, mentre la sua accettazione causa danni a sé stessi. In tutti i casi i carnefici sono vittime del proprio destino.

Ma è nel suo ultimo film *Il seme del fico sacro* (2024, premio speciale della giuria a Cannes) che Rasoulof spinge ancora di più la sua indagine intorno a personalità manipolate dal sistema giudiziario iraniano in virtù delle loro cariche istituzionali. Essendo stato più volte interrogato in tribunale e in carcere il regista questa volta si concentra sulla figura di colui che ha la responsabilità di individuare le persone "colpevoli" da mandare sotto giudizio, ovvero nella fattispecie a morte certa. Dunque non l'esecutore materiale della pena capitale, privo di qualsiasi potere decisionale, ma il giudice istruttore che in sostanza ne decreta la fattibilità.

Il protagonista del film viene promosso a tale carica proprio in concomitanza delle proteste popolari sollevate dalla morte di Mahsa Amini, che portarono a una lunga sequenza di arresti e condanne. Inizialmente attraversato da dubbi riguardo la correttezza della propria attività l'uomo in poco tempo si adegua al suo ruolo e cerca di svolgerlo al meglio, assistito dalla moglie devota. Eppure in casa ha anche due

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

figlie che studiano e hanno i cellulari, attraverso cui seguono i disordini in corso tramite le riprese dei manifestanti che circolano sui social e sconfessano le informazioni propagate dal regime. Ma la violenza della repressione da parte della polizia morale diventa tangibile all'interno della famiglia quando la figlia maggiore porta in casa un'amica dell'Università gravemente sfigurata da una carica di pallini di piombo durante una manifestazione. Seppure inizialmente soccorsa per lei non c'è scampo: non può restare in quella casa né tornare alla propria, si rifugerà allora in un dormitorio dove nel giro di breve verrà arrestata.

Lo snodo cruciale della storia però affiora quando l'arma consegnata al giudice al momento della promozione, con tanto di rituale snocciolamento dei proiettili sul tavolo, sparisce all'interno della casa sottoponendo al rischio di disonore, di perdita del lavoro e di carcerazione il suo detentore. La paranoia è tale che per arrivare a scoprire la verità questi adotta in casa gli stessi sistemi esercitati sul lavoro. Segrega moglie e figlie, sottrae loro i cellulari, le interroga riprendendole con la videocamera. Non ottenendo risultati le sottopone a interrogatori più "professionali" presso l'abitazione di un suo specialista, dove vengono separate, bendate e umiliate. Il sistema punitivo su scala sociale viene dunque riprodotto in ambito familiare, secondo l'efficace metafora espressa dal titolo: il seme del fico sacro si deposita sui rami di altre piante fino a penetrarne il midollo e a farle morire.

La peculiarità di questa storia tuttavia non allude solo a un processo di contaminazione capillare e ineludibile, ma innesta anche la scelta di un genere (thriller, giallo) all'interno di un film di denuncia. Per cui la vicenda dell'arma scomparsa si dipana nei meandri di una mente ossessiva che trasforma un professionista obbediente e un padre premuroso in un vero e proprio orco, alla caccia spietata di chi gli ha rovinato la vita. L'uomo che strappa dalla città la famiglia, la segrega in una casa iso-



lata nell'entroterra, impone a moglie e figlie di decidere tra loro chi è la colpevole, le imprigiona dentro cantine umide e buie non è più un carnefice involontario, come i protagonisti del film precedente, ma un mostro contagiato dal sistema coercitivo del regime al punto da applicare le stesse condotte riservate ai ribelli verso i propri intimi affetti.

Eppure la metafora del seme del fico sacro si potrebbe leggere anche nell'ottica di un

rovesciamento finale. Le tre donne rappresentano tre modalità differenti di dissenso. La moglie è solidale col marito, cerca di mediare tra lui e le figlie, ma alla fine capisce da che parte schierarsi. La figlia maggiore è quella che si espone di più a un contrasto aperto con il padre: lo critica, lo sfida, non nasconde il suo umore ribelle. La figlia minore invece rimane in silenzio e osserva attentamente: assimila tutto quello che accade in famiglia pur restando in disparte. Ma è proprio lei in fondo a compiere l'atto più eversivo. In quella che è definita dalla madre "solo una bambina", e sulla quale non possono cadere sospetti, si annida proprio quel seme che matura un'intima ribellione, meditata, nutrita, difesa, fino a contaminare il ceppo d'origine e a decretarne la fine.

Ricondurre un movimento di resistenza e insurrezione per la giustizia sociale e i diritti umani all'interno dei rapporti di forza di un microcosmo familiare ha dunque un effetto dirompente e incisivo. Ogni elemento concreto di questo film si fa simbolo di una dimensione più grande. La pistola rappresenta uno status sociale, il cellulare si traduce in un veicolo di verità, le mura domestiche covano un laboratorio di ribellione, la casa nell'entroterra si fa mondo concentrazionario, il villaggio abbandonato diventa un labirinto escheriano per il compimento della liberazione. Un modo radicale e potente di contestare il sistema oppressivo attraverso l'efficacia del linguaggio allegorico.

Alessandra Fagioli



Abbas Kiarostami e la scuola di cinema dell'Iran



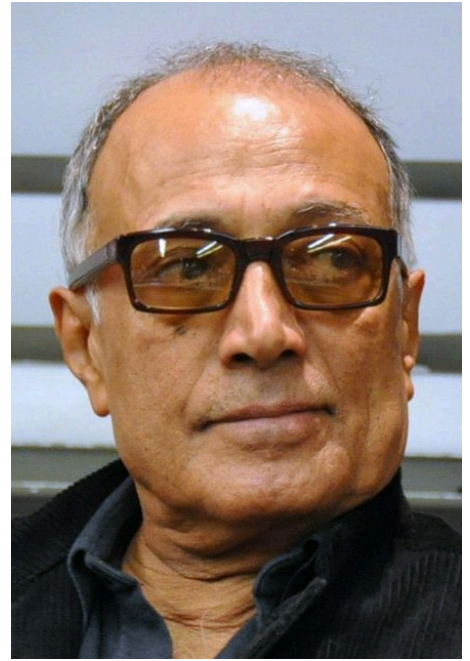
Leonardo Dini

L'Iran rappresenta una delle realtà più importanti nel cinema dell'Asia e del Medio Oriente. Storicamente il suo cinema si ricollega culturalmente all'Europa ma, virtuosamente, non in modo coloniale, a differenza di molti paesi dell'Asia e mediante l'interazione della sua cultura e dei suoi intellettuali più indipendenti e originali con l'Europa e in particolare con la Francia. Dal lato dell'Islam sunnita invece qualcosa del genere si trova in Turchia, ove ugualmente si ha un'interazione positiva con l'Europa e anche con l'Italia. In Iran è emersa la scuola di cinema di un maestro del cinema mondiale come Abbas Kiarostami che ha anche prodotto altri autori significativi a livello internazionale. Il cinema iraniano, inoltre, ha creato una sua cifra stilistica e una sua poetica visiva e delle immagini. Cinema e letteratura poi hanno valorizzato il lato laico ed emancipato della cultura iraniana, basti pensare al ruolo delle donne e alla narrazione della modernizzazione del paese nel tempo e alla narrazione, talvolta coraggiosamente anticonformista della dicotomia fra Iran tradizionale e apertura al mondo contemporaneo e a una dimensione evoluta dei rapporti sociali e familiari e interpersonali. Si può dire che il cinema in Iran sia stato e sia molto più evoluto rispetto alle regole contestate da giovani e donne, della teocrazia e della società tradizionalista integralista borghese. Il cinema è stato elemento rivoluzionario nella nascita della repubblica iraniana e lo è oggi nello sviluppare l'immaginario collettivo della società civile iraniana. Il cinema iraniano ha origini storiche antichissime, addirittura parallele a quelle del cinema francese, vantando, dopo un filmato sperimentale del 1896, di Medhi Rusi Khan, le riprese dell'anno 1900, di un viaggio in Belgio dello Shāh, immortalate da Mirza Ebrahim Khan 'Akkas Bashi, fotografo di corte. Il relativo filmato fu riscoperto e valorizzato da Mohsen Makhmalbaf nel 1992. Dopo un lungo periodo di documentarismo iconografico a uso dei sovrani, negli anni '30 nacque il cinema locale, preceduto dalle sale cinematografiche dedicate al cinema occidentale: la prima risale al 1905, a opera di Ebrahim Khan Sahgaf Bashi, la prima sala di successo è la *Grand Cinema* di Ali Vakili. Dopo le sperimentazioni, a uso privato, del fotografo e ingegnere Khan Bab Khan Mo'tazedi, lo stesso Khan Bab collabora, nel 1930, col regista armeno, formatosi a Mosca, Avanes Ohaniàn, alla realizzazione di un film muto: *Abi e Rabi*, dal titolo originale *Ābi va Rābi*, opera che costituisce il primo film in assoluto del cinema iraniano, tuttavia, secondo gli storici iraniani del cinema il film, oggi perduto, sarebbe un'imitazione di un film danese dell'epoca. Il secondo film iraniano e forse il primo originale, sempre di Ohraniàn, fu *Haji Aqa aktor e sinemā*,



"Haji Aqa aktor e sinemā" (1933) di Ovanes Ohanian

Haji Aqa attore di cinema, film del 1933: il film che rappresentava il ripensamento di un tradizionalista religioso, oltre a essere considerato uno dei migliori film iraniani in assoluto, spiegava bene il contributo del cinema alla evoluzione sociale iraniana, in ogni fase della sua storia recente. Date le difficoltà dovute all'ostracismo della società tradizionalista che causò anche l'esilio di Ohaniàn, il primo film sonoro in Farsi fu prodotto non in Iran ma in India, a Bombay, nel 1933, da Ardeshir Irani: *Dokhtar-e-Lor*, *La ragazza Lor*, con la sceneggiatura del poeta iraniano in India 'Abdol-Hosein Sepanta, un precursore della poetica contemporanea del cinema iraniano. Con tale film, fin dall'inizio, il cinema locale si emancipa da quello straniero, ispirandosi, in altri film di Sepanta, alla narrativa epica iraniana: tra questi *Ferdowsi*, che ripercorre le vicende dell'omonimo poeta epico, e *Leyli Va Maymun*, del 1936. Rimanevano però gli ostracismi verso il cinema: tra il 1930 e il 1947 i film iraniani vennero realizzati infatti in India, per le difficoltà di produzione in Iran e solo nel 1948 il regista e attore teatrale Ali Daryabegi, con il produttore Esma'Il Kushan, realizzava il primo film sonoro interamente creato in Iran: *Tufān-e zendegi*, *La tempesta della vita*, seguito da *Sharmār*, *Vergogna*, un melodramma, del 1950. Kushan crea anche la Pars film che produsse film in stile B movie fino al 1979. Nel 1950 nasce la Iran Film Studio Nel 1952, col film *Vagabondo*, emerge l'attore cult del cinema iraniano dell'epoca Nassir Malakmoti'i. Tra anni '50 e '60 si diffondono film commerciali, ispirati a opere occidentali. Il primo regista intellettuale fu Farrokh Gaffari, formatosi a Parigi, autore di *Jonhub-e shar*, *Sud della città*, nel 1958. Alla stessa epoca appartiene la scrittrice femminista e regista Forough Farroukhzad, la prima donna autrice regista iraniana, regista del film documentario *Khaneh siahnast*, *La casa è nera*, nel 1962. A sua volta il regista Ebrahim Golestan provò, nonostante una forte censura, a sviluppare una sua linea, con film come *Khest va ayene*, *Il mattone e lo specchio*, del 1964: i suoi film si affacciarono ai festival internazionali ma si confrontarono con i tabù del mondo integralista e con la censura dello Shāh. A fine anni '60, grazie all'influsso della *Nouvelle Vague* francese, nasceva un gruppo di registi intellettuali e anticonformisti che sfocia in opere simboliste,



Abbas Kiarostami (1940 - 2016)

su trattazioni sociali: tra questi emerge Amir Naderi, fondatore del cinema contemporaneo iraniano e ispiratore anche di Kiarostami ed emerge Dariyush Mheryu'i, laureato in filosofia negli Stati Uniti, ove ebbe contatti col mondo del 1968 americano, autore di *Postchi*, nel 1972, vinse il premio Fipresci a Venezia nel 1970 con *Gaav*, *La vacca*, dal romanzo omonimo e con la sceneggiatura dello scrittore Gholam Hosein Sa'edi, film polemico col neocolonialismo angloamericano.

Il regista Mas'ud Kimiya'i realizzò nel 1969 *Qeysar e Khāk*, del 1973, da autore di affreschi sociali sul divario fra crisi dell'emarginazione e movimenti di lotta sociale. Nasce in quel tempo anche la poetica di Naderi, ispirata alla forza della resistenza umana individuale. Naderi si caratterizza nel secondo periodo della sua opera con *Āb, bād, khāk*, film del 1987 che segue il mood intimista realistico di opere come *Khodā hāfez rafiq*, del 1971. Un autore che anticipa temi e modi di Kiarostami è poi Beyza'i, con *Ragbār*, *Acquazzone*, del 1972 che descrive Teheran, vista mediante la percezione di un insegnante. Beyza'i era anche l'autore dell'ultimo film significativo pre rivoluzione degli Ayatollah, *Cherike-ye Tārā*. Nel 1974 esce *Natura morta*, *Still Life*, titolo originale *Taniate*
segue a pag. successiva



"Still Life" - Tabiate Bijan, (1974) di Sohrab Shaid-Saless

segue da pag. precedente

Bijan, di Sorhab Shaid-Saless, film poetico e minimalista che anticipa e ispira Kiarostami e Makhmalbaf, con la tecnica della camera fissa e della storia lineare e introducendo un'inedita visione della realtà: il film ottenne l'Orso d'Argento alla 24ma Berlinale del cinema a Berlino. All'epoca, per riuscire nell'intento di continuare a creare cinema d'arte i registi della *nouvelle vague* iraniana si organizzarono in una cooperativa autonoma a partire dal 1974. Tra di loro si distinsero Parviz Kinyavi e il neofita Abbas Kiarostami che denota un realismo e un'originalità rari nella storia del cinema iraniano. Kiarostami da subito crea una sua accezione di realismo e *nouvelle vague*: solo nel cinema cinese e in quello caucasico e armeno si trova qualcosa di simile: rispettivamente nella rappresentazione del Tibet e dei villaggi di montagna del mondo caucasico e armeno. L'intimismo verista e il realismo di Abbas Kiarostami si affermano nel suo secondo periodo. Nel primo periodo, degli anni '80 l'estetica dell'universo della rappresentazione dell'infanzia: come in *Khāne-ye-dust-kojāst?*, trova accenti comuni ne l'Olmi dell'*Albero degli zoccoli* e in alcune scene rurali di *Novecento* di Bertolucci. È il Kiarostami di *Primo caso*, *Secondo caso*, *Due soluzioni per un problema* e *Compiti a casa*. Arriva poi il successo nei festival internazionali, con il capolavoro: *Il sapore della ciliegia*, *Ta'm-e-gilāss*, del 1997, Palma d'Oro a Cannes nel 1997 e con *Nāma-ye nazdyk*, *Close up*, del 1994. Purtroppo, paradossalmente, il cinema iraniano passò da una censura all'altra, da quella pseudocoloniale, sui film stranieri a quella degli shāh, a quella della teocrazia degli ayatollah: lo stesso Amir Naderi si rifugiò in America e molti registi furono costretti, nel 1979, all'esilio, come era accaduto, a Parigi, negli anni '60 e '70, in precedenza. Soltanto nel 1983 il governo rivoluzionario creava la Fondazione Farabi, per sostenere il cinema, iniziativa positiva ma di breve momento rispetto al clima oscurantista del paese. Il periodo post rivoluzionario preludeva a una seconda ondata di *nouvelle vague*, caratterizzata da uno sperimentalismo stilistico poetico neorealista. I film iraniani erano chiamati a affrontare una doppia censura, politica e religiosa (1956 film iraniani e 512 opere straniere con la Rivoluzione Khomeinista furono nascoste, bruciate o censurate, con la tecnica del magic marker), i film locali si modularono da allora in poi in chiave simbolista poetica e furono nel mondo



"Il sapore della ciliegia" - Ta'm-e-gilāss, (1997) di Abbas Kiarostami

riconosciuti particolarmente per la produzione di opere di alto livello d'arte e d'essai. Khomeini vietò espressamente di svolgere qualunque attività potenzialmente antirivoluzionaria e quindi per contrastare il cinema libero in Iran, dal 1984 al 1997 venne perfino creato un manuale di censura. Nel 1995, 214 registi scrissero una lettera aperta per protestare contro la censura. Nel 1997, al tempo dell'ayatollah Khatami nasce un'ulteriore forma di autocensura, imposta agli autori registi: si devono accuratamente evitare i temi politici e sociali, la presenza femminile deve essere contingentata e senza alcuna nudità o riferimento, neppure affettivo, alla sessualità. Paradossalmente a quel punto protagonisti dei film, di tema sociale, divengono in gran parte i bambini, come attori di film poetici e la poetica iraniana viene forzosamente indirizzata su argomenti neutri e innocui per il regime, evitando anche temi e modi occidentali o semplicemente non islamici. Paradigmatica in tal senso è l'opera di Kiarostami che fin dall'inizio ricorre al linguaggio dei bambini: il regista infatti fa parte del Kanoon, istituto governativo per lo sviluppo dei giovani e trae ispirazione da questo connubio fra esigenze artistiche e l'esigenza di uniformarsi ai rigidi codici della tradizione islamica. La censura e la repressione limitano anche socialmente il cinema: il regista Panahi viene arrestato e condannato nel 2010. Nel 2013 tocca al regista Hossein Rayabaian essere arrestato e condannato: tuttora la repressione del cinema esiste in Iran ed è impossibile realizzare film in piena

libertà di scelte di sceneggiatura o registiche, un problema che sussiste in tanti paesi e zone del mondo. Il cinema di Teheran è divenuto tuttavia, dal dopo ayatollah Khomeini in poi, un cinema che esattamente come quello cinese o coreano del sud o giapponese o turco, costituisce un mezzo di dialogo, di comprensione reciproca e di apertura e connessione col mondo europeo e occidentale ma anche con tutto il mondo del cinema contemporaneo internazionale, basti pensare al ruolo dei film iraniani nei festival internazionali del cinema e in particolare a Venezia e a Cannes, ove appunto, come avviene con il cinema cinese, l'Iran si è sempre affacciato con successo. Il bilanciamento fra poesia, realtà, metafisica e natura, tipico del cinema e della cultura iraniana trova rari corrispettivi in occidente e in Italia, forse negli accenti poetici metafisici di autori come I fratelli Taviani o come Bertolucci, figlio di un poeta, che sanno trascendere le immagini, traducendole in poesia. Nasce con Kiarostami e sulla scia di Naderi la scuola contemporanea del cinema iraniano, con le opere di autori direttamente o indirettamente simbiotici con la poetica iraniana di Kiarostami: fra questi si possono citare, quasi per antonomasia, Jafar Panahi, il più vicino al metodo e al cinema di Kiarostami, con opere come l'ottimo *Bādkonao-e-sefid*, *Il palloncino bianco*, del 1995, con la sceneggiatura di Abbas Kiarostami e con un singolare unicum, essendo sintesi dello stile dei due maestri Panahi e Kiarostami e ponte fra i loro due stili cinematografici. Questo film peraltro ha elementi comuni con il romanzo asiatico successivo del 2003 di Khaled Hosseini *Kite runner*, e con il film di Marc Forster del 2007 *Il cacciatore di aquiloni*, *The Kite Runner*, ambientato in Afghanistan. Panahi è divenuto, lui stesso, un autore centrale del cinema iraniano, vincendo, a cavaliere fra due secoli, novecento e duemila, il Leone d'Oro alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, con *Dāyere*, *Il Cerchio*, opera del 2000 ed è autore anche di *Ayane*, *Lo Specchio*, del 1997. Una trilogia di fatto di film che caratterizzano il cinema iraniano contemporaneo.



"Dov'è la casa del mio amico?" - *Khaneh-ye dust kojast?* (1987) di Abbas Kiarostami

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

A Venezia ebbe successo Rāy-e-makhfī, *Il voto è segreto*, del 2001, nello stesso periodo che segnava un apogeo del cinema di Teheran, opera dell'autore anche del film *Yek ruz bishtar, Un giorno in più*, del 1997, il regista Babak Payami, formatosi in Canada. *Il voto è segreto* narra una giornata elettorale nell'Iran degli ayatollah, al confine fra possibile nuova democrazia e teocrazia islamista. È del 1997 il primo film iraniano candidato poi nel 1999 all'Oscar: *Bačče-Hā-ye-Āsmān* o *Bacheha-ye-Aseman, I ragazzi del paradiso*, del regista Majid Majidi, autore anche dell'ottimo film sociale *Baran*, del 2001, che racconta l'epopea a Teheran di una operaia profuga afghana fra Iran e Afghanistan, film premiato al Festival di Gijón e al Montréal World Film Festival. Tra i registi emersi nella nuova scuola cinematografica di Teheran si denota la voce dal silenzio delle donne iraniane, nell'opera della regista Rakshad Bani-Etermad, rara regista donna in un paese ancora fortemente misogino e che come l'Afghanistan spesso reprime le donne, regista importante per questo quanto la Premio Nobel Shirin Ebadi, avvocatessa dei diritti civili, nel 2003, prima donna iraniana e musulmana a ricevere il Nobel e come la attivista Narges Mohammadi premiata col Nobel, nel 2023.

La Bani-Etermad, assistente regista televisiva, al tempo degli Shāh e al tempo di una relativa emancipazione delle donne, nel 1973, esordisce nel cinema nel 1987, con *Khāraj-az mahdude*. La Etermad utilizza le donne nel ruolo di protagonista nei suoi film e enfatizza il ruolo delle donne operaie iraniane, due spunti davvero rivoluzionari in un cinema locale costruito in cifra patriarcale. Regista attenta a una critica satirica dei rapporti sociali, realizza un capolavoro con *Nargess*, del 1992, melodramma e conferma il suo talento nel 2001, con *Zir-e pust- e shahr*. Nel 2009 realizza *Noi siamo la metà della popolazione iraniana*, film che documenta il movimento femminista iraniano attuale attraverso le immagini.

Più nota a livello internazionale è Samira Mahmalbaf, figlia d'arte, dell'omonimo maestro del cinema iraniano e talento singolare, quasi un equivalente dell'antica pittrice occidentale Artemisia Gentileschi nel cinema, Samira è riuscita a emergere, in una



Bačče-Hā-ye-Āsmān "I ragazzi del paradiso" (1999) di Majid Majidi

società estremamente maschilista e tradizionalista, scavalcando le censure, con una poetica originale e realista: suoi i film *Sib, La mela*, del 1998 docudramma metafora sulla condizione delle donne in Iran. Samira è anche autrice di quello che personalmente ritengo un capolavoro: *Takht-e siāh, Lavagne*, l'opera descrive il percorso di un gruppo di insegnanti che si spostano da un villaggio a un altro per diffondere la scrittura e alfabetizzare: uno specchio del confronto fra mondo quasi feudale rurale e mondo evoluto delle città che tuttora esiste in Iran, mediato dalla dimensione intermedia delle emarginazioni delle periferie urbane. Mohsen Makhmalbaf padre di Samira, maestro del cinema iraniano contemporaneo rappresenta efficacemente l'Iran di oggi postrivoluzionario ma diviso fra passato e futuro e fra tradizionalismo e evoluzione. Makhmalbaf ha creato negli anni novanta del novecento una casa di produzione autonoma e una scuola di cinema che prosegue ed è complementare idealmente a quelle di Nade-

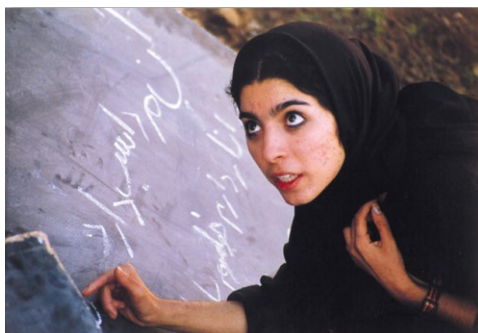
in Afghanistan, non autorizzato dal regime talebano e in parte è stato girato in Iran e ha vinto il Premio della giuria ecumenica al 54° Festival di Cannes. Nel 2006 ha avuto grande successo la commedia della regista Tamineh Milani *Cessate il fuoco*, uno spaccato della quotidianità di una neofamiglia. La Milani è anche autrice del film *Vendetta*, del 2009, film che coraggiosamente narra una storia di abusi sessuali. Tra i registi contemporanei si segnala anche Kyanoush Ayyari. Nel 2009 Shirin Neshat è autrice di *Zanan-e bedun- e mardan, Donne senza uomini*, Leone d'Argento- Premio speciale per la regia alla 66ma Mostra del Cinema di Venezia. Nel 2013 il regista Panahi ha vinto l'Orso d'Argento a Berlino, con *Closed Curtain*.

Tra le attrici iraniane Shoreh Aghdashloo è stata nelle nomination all'Oscar nel 2004, mentre due attrici sono state premiate a Locarno: Taraneh Alidousti e Lelia Hatami. Il nuovo cinema iraniano si può sintetizzare, infine, nel nome di Ashgar Fahradi, premiato ben due volte con l'Oscar, nel 2012, per il film in persiano *Yodāyi-e Nāder Az Simin, Una separazione*, del 2011, film che narra una separazione familiare, premiato anche con il David di Donatello, l'Orso d'Oro e il César. Nel 2017 Fahradi vinse l'Oscar, con il film *Forušande, Il cliente*, opera in coproduzione Iran Francia, film che verte su una coppia di at-



tori di Teheran. I film di Fahradi sono ispirati alla lezione del metodo teatrale, fin da *Čahāršanbe Sūrī*, del 2006. In Iran esiste un Festival del Cinema, dal 1983, nato dopo alcuni tentativi di creare dei festival internazionali, al tempo degli Shāh: nel 1969 il Sepas e il Festival di Teheran nel 1972. Nel 1983 nasce il Festival Cinematografico Internazionale Fajr che viene svolto a febbraio ogni anno, promosso dalla Fondazione Farabi, il Festival conferisce il premio Crystal Simorgh. Dal 1985 esiste il Festival Isfahan che dal 1996 si svolge a Kerman.

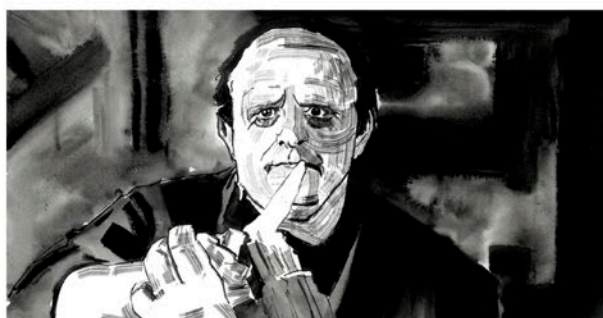
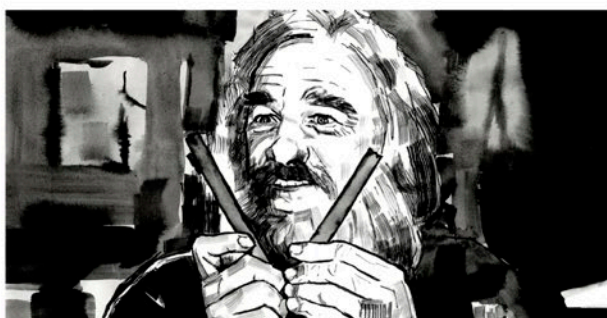
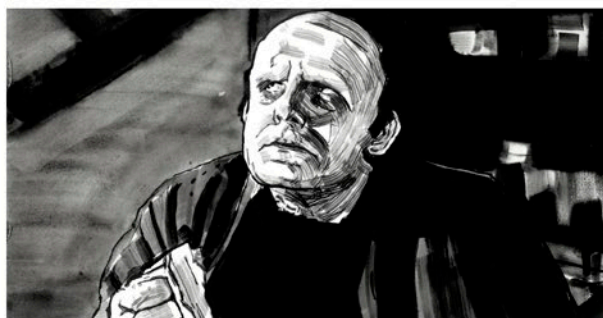
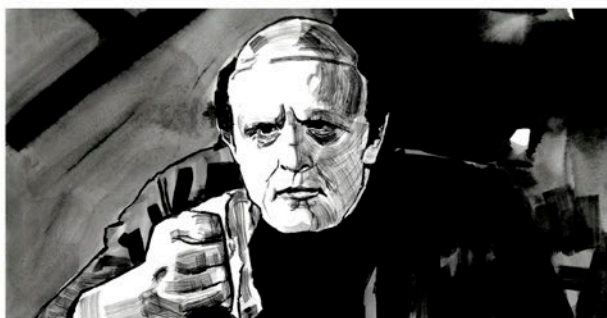
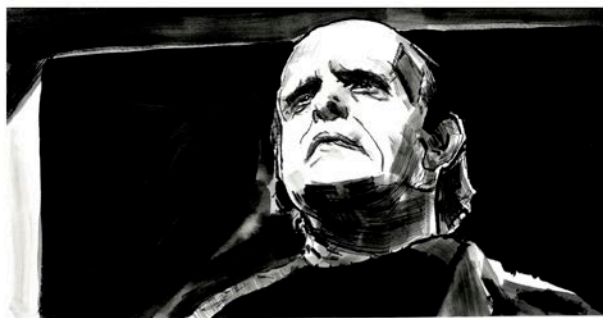
Coproduzione fra Iran e Francia, il film è ambientato ed è stato girato segretamente



"Lavagne" - Takht-e siāh (2000) di Samira Makhmalbaf

Leonardo Dini

Abelardo, l'eremita cieco



*"Aspetta! Aspetta! Ma dove vai? Volevo offrirti anche una Sambuca!"
Abelardo in Frankenstein Junior di Mel Brooks (1974)*

Gene Hackman nel ruolo di Abelardo, l'eremita cieco che accoglie in casa la creatura in fuga di Frankenstein Junior. Una manciata di esilaranti minuti di interpretazione che contribuiscono alla grandezza di un capolavoro.

Disegni: Valentina Restivo (2025, gouache e inchiostro su carta)

Un ricordo di Gene Hackman



Nino Genovese

Nel film *Frankenstein junior*, diretto nel 1974 da Mel Brooks e divenuto ormai un vero e proprio "cult-movie", frate Abelardo, un eremita cieco, con una lunga barba bianca, accoglie la "creatura"

del dottor Frankenstein, dando vita a una sequenza piena di *gag* davvero esilaranti: infatti, nonostante le sue buone intenzioni, gli versa la zuppa bollente addosso, gli brucia la mano con una candela e, infine, lo costringe alla fuga, mentre gli grida dietro: «Aspetta! Non te ne andare! Volevo offrirti una Sambuca!».

Ed è stata una sorpresa, per molti spettatori, apprendere che, dietro la tonaca di questo frate "pasticcione", si nascondeva Gene Hackman (all'anagrafe Eugene Allen Hackman), noto per i suoi personaggi duri, cinici, a volte anche violenti e cattivi.

In realtà, Hackman, invece, amava le commedie e così non esitò ad accettare questo simpatico cameo, mentre molti anni dopo, nel 1996, reciterà nel ruolo di un omosessuale nel divertente *Piume di struzzo*, diretto nel 1996 da Mike Nichols (tratto dall'opera teatrale *La Cage aux folles* di Jean Poiret), che si ispira chiaramente a *Il Vizierto* (1978) di Édouard Molinaro.

In effetti, nella sua lunga carriera, durata sessant'anni, il grande attore ha saputo alternare personaggi positivi a figure negative, drammatiche, ciniche e tormentate, ma anche ridicole e simpatiche, riuscendo convincente in tutte le "tipologie" e dimostrando di trovarsi a suo agio in qualsiasi ruolo, dando vita a personaggi variegati, ma sempre di spessore.

Ecco così, all'età di 41 anni, nei panni di Jimmy Doyle, investigatore della sezione "Narcotici" di New York, rude, cinico e senza scrupoli, ne *Il Braccio violento della legge* (*The French Connection*), diretto nel 1971 da William Friedkin, che gli valse il primo "Oscar" come "migliore attore" e gli diede la notorietà; oppure in ruoli totalmente "negativi", come l'implacabile sceriffo de *Gli spietati* (1992) di Clint Eastwood (secondo Oscar), o un corrotto Presidente degli Stati Uniti d'America nel "thriller" politico *Potere assoluto* (1997), diretto e interpretato sempre da Clint Eastwood; o ancora il criminale Lex Luthor, antagonista di *Superman*

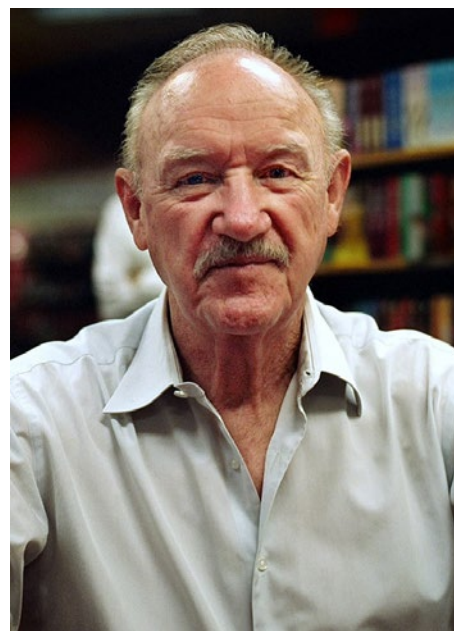
nell'omonimo film del 1978 e nei "sequel" *Superman II* (1980) e *Superman IV* (1987); ed ancora in altri film, tra cui *Il Socio* (1993) di Sidney Pollack, in cui interpreta un corrotto avvocato di uno studio legale; un estroso padre di famiglia ne *I Tenenbaum* (2001); di nuovo nel ruolo di un avvocato, che, per vincere, non si fa scrupolo a corrompere e minacciare la giuria di un complicato processo ne *La Giuria* (2003) di Gary Fleder; infine, la sua ultima interpretazione è quella di un ex Presidente degli Stati Uniti nel film del 2004 *Due candidati per una poltrona* di Donald Petrie.

Non mancano, però, interpretazioni anche di personaggi positivi, come l'investigatore privato, esperto di intercettazioni, alle prese con un caso che potrebbe avere conseguenze drammatiche, nel "thriller" psicologico, ricco di colpi di scena, dal titolo *La Conversazione* (1974) di Francis Ford Coppola (che è tornato nei cinema, per la prima volta in versione restaurata, dal 10 al 16 marzo), vincitore della "Palma d'oro" al Festival di Cannes; o il veterano che partecipa a una massacrante gara di resistenza a cavallo nel "western" *Stringi i denti e vai* (1975) di Richard Brooks; e così via.

Vincitore di due "Premi Oscar" (su cinque candidature), di quattro "Golden Globe", di due "BAFTA", di un "Orso d'argento" al Festival di Berlino come "migliore attore" per il film del 1989 *Mississippi Burning - Le radici dell'odio* di Alan Parker, e di tanti altri prestigiosi riconoscimenti, l'attore - sempre a suo agio in qualsiasi ruolo - ha preso parte a ben 78 film, ad altri 21 per la televisione e a 7 documentari!

Ne abbiamo citati soltanto alcuni, tra i più significativi ed interessanti, a mo' di *exempla* di una filmografia ricchissima, che rivela - se ce ne fosse bisogno - le sue grandi doti attoriali, la sua capacità di calarsi in personaggi diversi, dimostrando una grande versatilità e poliedricità.

Nato a San Bernardino (California, Usa) il 30 gennaio 1930, Gene Hackmann è morto a Santa Fe, nel New Mexico, il 18 febbraio 2025, all'età di 95 anni, in circostanze ritenute "misteriose", che sono state lungamente indagate e che possono ricordare anche qualcuno dei suoi film: infatti, è stato trovato morto, insieme con la moglie Betsy Arakawa

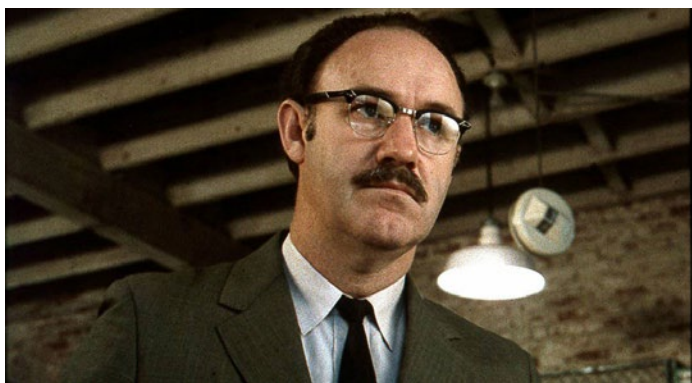


Gene Hackman, (San Bernardino, 30 gennaio 1930 - Santa Fe, 18 febbraio 2025)

e uno dei suoi cani, soltanto il 26 febbraio, vale a dire parecchi giorni dopo il decesso; la morte della moglie, che aveva 65 anni, risalirebbe invece all'11 febbraio ed è stata determinata da un'infezione di "Hantavirus"; ma presumibilmente Hackman, affetto da tempo di Alzheimer in stato avanzato, non se ne sarebbe neanche accorto e sarebbe morto a causa di problemi cardiaci, forse per un malfunzionamento del suo "pacemaker".

Pertanto, non c'è dietro nessun giallo, nessun mistero, ma solo un vero e proprio dramma della solitudine, che ha portato via uno dei più grandi attori della storia del cinema, che, però, ricorderemo sempre grazie alle sue stupende interpretazioni e ai suoi numerosi film, tutti importanti e significativi, tali da rimanere impressi indelebilmente nella nostra memoria.

Nino Genovese

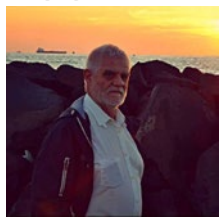


"La conversazione" (1974) di Francis Ford Coppola



"Il braccio violento della legge" (1971) di William Friedkin

Aggiornamenti su Odisseo



Natalino Piras

Ulisse e Odisseo sono la stessa persona. Il trattino basso della Δ, delta maiuscola greca, così è scritto il nome, ΟΔΥΣΣΕΟΥΣ, va via e la lettera si trasforma in Λ, lambda, elle.

Odisseus diventa così Olyseus sino alla trasformazione in Ulisses, Ulisse, ancora *Ulysses*, il romanzo di James Joyce che ripropone un moderno Odisseo a Dublino: la vicenda si svolge in un solo giorno, un 16 giugno del 1904. Il romanzo fu scritto tra il 1914 e il 1921, pubblicato a Parigi nel 1922.

Personaggio indispensabile nella storia dell'Occidente e nel villaggio globale, Ulisse è la volontà di perseguire *virtute e canoscenza* dice Dante, espresse al loro massimo grado di rappresentazione.

Al comando del suo esercito, Ulisse, re di Itaca, fu per dieci anni alla guerra di Troia, finita, una autentica strage, con lo stratagemma del cavallo di legno per poter entrare nella città assediata altrimenti inespugnabile. Per altri dieci anni, al comando della sua flotta, vagherà nel Mediterraneo, tra naufragi, salvamenti e nuovi naufragi, inganni, seduzioni e catastrofi. In patria tornerà solo lui di tanti che partirono. Poi, compiuta la vendetta contro i Proci, non se ne salverà uno, riprenderà a viaggiare. Non smetterà mai il viaggio. Suo compito è attraversare la storia e l'oltre dalla storia. Ulisse non è mai storicamente esistito. Eppure umanesimo e scienza non potrebbero esistere senza di lui, personaggio del mito in cui si identifica la storia.

Vecchie case abitate dai fischi notturni dei battelli.

Dai lampadari

pendono piccole navi di legno costruite con cura da mani di marinai condannati. Da anni e anni ormai

sono sprangate. La ruggine, il sale, le tarme, i tarli

hanno corrosato porte, finestre, pavimenti, scale, serrature, sbarre. Qui dentro

un tempo i bambini giocarono con un cane grande

come un leone;

corpi nudi si rotolarono su tappeti persiani. Perciò, le notti,

dabbasso rimbomba inesorabile il mare, e il vecchio capitano

agita in aria una lampada antivento, gridando a uno a uno

i loro nomi - Artèmise, Elettra, Elena, Patroclo, Achille, Oreste -

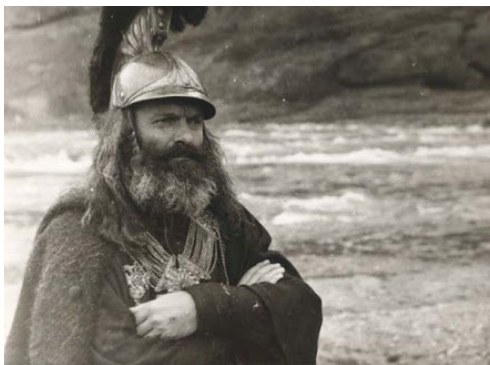
poi sale sulla nave, tirata in secco, spegne la lampada

e si corica sotto la stessa coperta fradicia di Odisseo.

(Ghiannis Ritsos, *La baia di Karlòvassi*, traduzione di Nicola Crocetti).

Un film a commento della poesia di Ghiannis Ritsos, Ulisse immanente, potrebbe essere *Alessandro il grande* (*O' Megalexandros* 1980) del

greco Théo Anghelopulos. È la rappresentazione di una Grecia nostra contemporanea di neppure molto tempo fa, dove non finiva mai il senso del tragico che si unisce al disperante quotidiano. È la Grecia di tutti noi, quella del fallimento di un'intera nazione, della folla in piazza spinta dalla fame, dal fatto che non c'è domani per i poveri. I ricchi hanno la follia del Megalexandros di Anghelopulos, un bandito dell'Ottocento, una storia vera, che sequestra e scanna un gruppo di studenti e professori inglesi in visita al Partenone. Il bandito Megalexandros che si fa considerare dio è una reincarnazione di Alessandro conquistatore del mondo, tiranno folle e sanguinario - il contrario di Ulisse, che è re che comprende la sua gente, nonostante le contraddizioni - che per



"Alessandro il Grande" (1980) di Theodoros Angelopoulos



"Ulisse" (1954) di Mario Camerini



"Odissea" (1968) di Franco Rossi

affermare la sua idea di dominio mette a morte una parte dell'intero suo esercito. Tanto folle e tiranno, tanto oligarca nell'imporre la sua presenza dentro moltitudini di anime che anche da morto lo piangeranno le prefiche. Intonano "O' Megalexandros" come una nenia monocolore, un ronzio di voci nasali e rauche.

Somigliano alle nostre, di sardi, prefiche *attitatoras*.

Lo stesso tono dei cori delle donne, stasimi da teatro greco, che ci sono in tutte le otto puntate dell'*Odissea* televisiva, una produzione Rai, realizzata da Franco Rossi nel 1968. Fu un grande evento non solo mediatico.

Giuseppe Ungaretti recita un prologo a ogni inizio di puntata. La greca Irene Papas, nata in Peloponneso, è Penelope, il serbo Bekim Fehmiu, nato a Sarajevo è Odisseo. Poco più di dieci anni prima c'era stato *Ulisse* (1954), film di Mario Camerini con Kirk Douglas nella parte, per lui adatta, dell'eroe eponimo. L'opera di Franco Rossi continua però a rimanere inarrivabile per molti tratti. Per il rispetto del testo e il suo adattamento, il teatro di

Eschilo, Sofocle e Euripide che entra nel linguaggio filmico, il fato, la visionarietà, la pietas degli eroi e la stolta malvagità dei profittatori, le campiture e i dettagli ripresi con estrema cura, gli interpreti, la virilità e la bellezza femminile.

Nella vendetta contro i Proci, che durante la sua assenza usurpano la sua casa e insidiano la moglie, Ulisse, oltre che da Minerva, è aiutato, umanamente, dal figlio Telemaco, Eumeo e Filezio, i servi rimastigli sempre fedeli, rischiando tutti i giorni la vita per questa fedeltà. Una cosa che non passa inosservata.

«Giusto Dore ebbe una vita privata, una moglie e due gemelli, Andrés e Philo, da Filezio, il capraio che insieme al porcaro Eumeo restò fedele a Ulisse e furono insieme a lui quando sterminò i Proci». (*Alto Medioevo*, un mio inedito).

Una volta ho intervistato Peppino Marotto, grande poeta orgolese. Ebbe una vita travagliata, intensa, turbolenta, sindacalista CGIL e attivista politico, ucciso da vecchio in una strada del paese, non si sa da chi. Mi disse che c'era un libro che non lo rattristava ma che lo faceva ancora piangere: *l'Odissea*.

Marotto diceva di identificarsi in Ulisse per le traversie subite e per il fatto che come Ulisse «siamo mediterranei».

Siamo mediterranei come Ulisse ma pure, oggi come al tempo dell'intervista, anche allora tempo di immigrazioni, come tutta la gente del nord Africa che il mare nostrum naviga e attraversa con il senso del periglio. Anche Annibale, insieme allo schiavo Spartaco il più grande nemico di Roma repubblicana, era mediterraneo. *Hannibal ad portas!* Il grido di terrore è stato tramandato da oltre duemila anni. Sembra echeggiare ancora per il Mediterraneo, oggi sempre solcato da innumeri barconi di disperati e da un numero che si fa più frequente di navi da guerra.

Ulisse, anche lui presenza nel Mediterraneo paradigma di altri mari, ancor ascolta legato il canto delle sirene mentre di ritorno dalla guerra di Troia, attraversa lo stretto di Scilla e Cariddi. Per impedire che i compagni di viaggio

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ne vengano attratti, evitare un ulteriore naufragio, Ulisse ha fatto sì che agli altri rematori, lui è sempre il re di Itaca, venissero tappate le orecchie con la cera.

Ulisse ancora discende nell'Ade, territorio d'ombra. È sempre un referente. Ancora «Dicano pure che sono stato astuto come Ulisse, io che invece somiglio al suicida Aiace Telamonio, da Ulisse defraudato delle armi di Achille. Così decise la maggioranza degli achei manovrata dagli Atridi: razza dannata e bastarda, incestuosa e defoliante come il loro clone Silvio Berlusconi». (*Alto Medioevo*).

Per dire di come tanti particolare ricorrono nell'universalità di Odisseo sostiene lo storico Berard che la terra abitata dai Lestrigoni, i cannibali da cui Ulisse riesce a fuggire, si trovava nei pressi di Palau, proprio di fronte a Santo Stefano, nella Maddalena.

Gian Maria Volonté, attore di teatro, cinema e televisione, nato a Milano il 9 aprile 1933, è morto d'infarto a Florina, in Grecia, sul set del film *Lo sguardo di Ulisse*, il 6 dicembre 1994. «Del film aveva girato solo tre scene tra le macerie della città di Mostar, in Bosnia». È sepolto a La Maddalena.

Il Mediterraneo richiama sempre Ulisse e altri comprimari. Torna sempre alla guerra di Troia e al ritorno, nostos. Da quella guerra. Il rovescio del nostos è la costrizione alla fuga, ancora al vagare per mare. Un riflesso di Ulisse, eroe greco, è Enea, eroe troiano. Entrambi hanno un patria come obiettivo del loro approdo. Ulisse una terra conosciuta, ignota quella che aspetta Enea. Tanto altro veicolano i viaggi di Enea e di Ulisse.

Enea, figlio di un mortale, Anchise, e della dea Venere, è consapevole, oltre le verità dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, poemi entrambi attribuiti a Omero, che lo sbarco dei greci a Troia è potuto avvenire dopo un atto esecrando che nessun perdono umano potrà mai lavare. Agamennone, il comandante dell'armata greca, ha acconsentito che Ifigenia, la figlia avuta da Clitmenestra, venga sacrificata sull'altare ad Aulide: perché questo sacrificio, imposto dagli dei, possa far levare il vento e permettere così alle navi di salpare.

Agamennone è fuori da qualsiasi pietas – Enea invece è pius per antonomasia – e neppure la sua morte, ucciso da Clitmenestra e Egisto al ritorno dalla guerra, potrà lenire la furia che lo colloca dentro l'atto sacrilego nella memoria del mito che dà sostanza alla memoria storica.

Né Agamennone è il solo a pagare, come individuo, la guerra e i suoi inganni. Ulisse, Odisseo, l'inventore del cavallo di Troia, ne porterà molti di sbarchi, tutti naufragi, prima dell'arrivo a casa sua, dieci anni dopo la fine della guerra. I Lestrigoni, Circe, Polifemo.

Negli ultimi quattro dei 24 libri dell'*Odissea*, mascherato da mendicante, accompagnato dal fido porcaro Eumeo, Ulisse torna nella sua reggia vestito di stracci, per compiere la vendetta. Presa su di sé la parte, il re mendicante dovrà sostenerla fino in fondo, accettare il combattimento con Iro il pitocco. È

giusto, nella linea classica del poema di Omero, che gli empi, empio è il contrario di pius, muoiano e che i giusti si salvino.

In attesa di *The Odissey* di Christopher Nolan, il film *Itaca-il ritorno* (*The Return*, 2024) di Uberto Pasolini (Ralph Fiennes è Odisseo, Juliette Binoche Penelope, Claudio Santamaria Eumeo, Amir Wilson Filezio, Marwan Kenzari Antinoo capo dei Proci), è la conferma, ciclica anche nella storia del cinema, che Odisseo, Ulisse, è indispensabile. Il personaggio in sé e tutte le trame che contiene: l'astuzia, insieme all'intelligenza il suo segno, come motore della *canoscenza* e della *virtute*. Cose che, lo dimostra anche il film di Pasolini, non escludono la guerra né garantiscono la pace.

Il film di Pasolini è un ritorno senza dei. Ulisse deve affrontare la sorte senza la protezione di Minerva. I nemici da combattere sono sempre i pretendenti al trono, gli insidiatori di Penelope. Ma non sono i Proci come ci siamo abituati a conoscere. Qui sono molto più inutili e crudeli, specie quando, inserzione totale ma non arbitraria rispetto al testo originario, fanno branco nella caccia all'uomo. Sono Proci molti più nostri contemporanei. In questo film, Telemaco offende e ripudia il padre, quasi casuale la sua partecipazione alla vendetta. Antinoo è l'unico tormentato dei Proci, pure se cinico e spietato, è veramente innamorato di Penelope, ruolo che nell'*Odissea* classica è di Leode.

Persino Eumeo, il porcaro, dice a Ulisse che ha tardato troppo a manifestarsi e che adesso spetta a lui, solo a lui decidere. Quasi assente Filezio. Così vogliono i tempi. Scongiurato il pericolo del manicheo il rischio è che anche Odisseo come eroe sia qui troppo umanizzato, il termine inteso nel suo aspetto più deterioro. E che, riconoscendo che è difficile, quasi impossibile, in questo tempo, affidarsi a un Dio qualsivoglia l'umano troppo umano porti ad abolire il principio. Speranza che poi è la prospettiva di Odisseo, quanto sempre sostiene e anima la lotta del bene contro il male. Ulisse è re, re pastore, re, nella accezione positiva. È andato alla guerra per obbedire a leggi che lui non ha scritto né ratificato – nella versione classica si finge pazzo ma il fatto che per non ucciderlo devii l'aratro dal solco dove Diomede, Menelao e Palamede hanno messo Telemaco in fasce ne rivela la sanità mentale – c'è in lui pietas. (Agamennone invece fa sacrificare la figlia Ifigenia perché le navi muovano verso la guerra in questo obbediente al



«Itaca. Il ritorno» (2024) di Uberto Pasolini



volere assurdo degli dei, le loro parti e fazioni che non vogliono il bene degli uomini). Niente di tutto questo nel film di Uberto Pasolini.

Ralph Fiennes è un Ulisse già vecchio. Penelope non spasima per lui, quasi riconosce le ragioni e i sentimenti di Antinoo, in questo somigliante a Penelope-Irene Papas offesa dopo che lei convinta di averlo riconosciuto, l'Ulisse che ha davanti, lo straniero che lei ha mandato a chiamare, si sente invece dire da Bekim Fehmiu: «Io sono Etone di Alicarnasso...». C'è la vendetta da compiere. Ulisse dice alla vecchia nutrice Euriclea che, per una cicatrice sotto il ginocchio lo riconosce mentre gli lava i piedi, dovere di ospitalità nei confronti dello straniero che non avrà riguardo neppure per lei se lo tradirà prima del compimento della vendetta. Tradirlo riconoscendolo.

Neppure questo c'è nel film di Pasolini. Nell'Ulisse classico, la vendetta è una questione di cui non si può fare a meno. Odisseo non sarebbe tale se non compisse la vendetta alla maniera con cui la compie dove l'arco e le 12 frecce son infilate da lui, solo da lui. Il segno finale prima della strage, necessaria perché la vendetta abbia senso. Quanto, nel cinema, ha prodotto tanti remake, in tutti i generi, uno per tutti il western italiano *Il ritorno di Ringo* (1965), Ringo-Ulisse è Giuliano Gemma, fucili e pistole al posto di arco, frecce e giavellotti.

Odisseo di Uberto Pasolini è diverso.

Una volta, a un convegno sull'Europa delle diversità ho sentito un interessante paragone tra Don Chisciotte e Ulisse. Lo fece Antonio Delogu, ordinario di filosofia morale all'università di Sassari. Ulisse ossessionato dal nostos e dal dovere della vendetta è il contrario dello hidalgo di Cervantes che vaga nel segno della dimenticanza e dell'oblio.

L'Odisseo di Pasolini diventa come il Don Chisciotte di Antonio Delogu. Riprende, per mare, il viaggio. Interamente daccapo.

Natalino Piras

Bela Lugosi, un attore da riscoprire



Roberto Lasagna

Divenuto un grande divo dell'horror grazie al ruolo di Dracula, Bela Lugosi lavorò intensamente e fu chiamato ad essere il volto autorevole della paura per tutti gli anni Trenta, quando si ritrovò ad essere il grande cattivo del cinema, ma continuò ad essere attivo fino alla sua scomparsa, avvenuta il 16 agosto 1956, raccogliendo soprattutto un numero impressionante di ruoli da caratterista a cui Lugosi fu chiamato e a cui difficilmente si sottrasse. La sua carriera più "mostruosamente" nota per i volti dell'orrore, per il suo legame con Dracula e per la sua vicenda legata a ruoli da bad boy che lo portarono a diventare un'icona nonostante il desiderio dell'attore di essere ingaggiato in differenti generi, talvolta lascia dimenticare le origini e le straordinarie capacità dell'attore, che a vent'anni debuttò in teatro e vi rimase legatissimo.

Nato con il nome Béla Ferenc Dezső Blaskó il 20 ottobre 1882 a Lugos (oggi Lugoj, Romania), nel Banato, regione dell'allora impero austro-ungarico, a circa cinquanta miglia dal castello di Vlad III (Vlad Dracula), il futuro protagonista di tanti film del brivido ebbe un avvio avventurosissimo connotato a una parabola creativa ed esistenziale fatta di grandi coinvolgimenti. Attratto dalle arti, si trovò in precoce e netto contrasto con il padre, un banchiere che non accettava la scelta del figlio, per cui a dodici anni Lugosi scappò di casa per andare incontro alle sue aspirazioni.

A Lugoj, in Romania, fu attivo a teatro e come sindacalista, mentre la sua prima partecipazione a un film risale al 1917, ma molto prima, verso i vent'anni, debuttò a teatro con la compagnia di Pesti-Ihasz Lajos nel ruolo di un servo, segnalandosi per una capacità di immedesimazione impressionante e per un acume psicologico che, dopo la chiusura dell'impresa quattro anni dopo, fu raccolta in una nuova compagnia, quella di Polgar Karoly dove Lugosi rimase altri quattro anni fino a quando, nel 1912, entrò a far parte del teatro nazionale ungherese.

Il suo campo prediletto fu la tragedia dove poté dilettarsi con Romeo, Amleto, Macbeth, Manfred ma anche con Guglielmo Tell in rappresentazioni che incontrarono il successo.

Quando a Budapest venne il momento delle commedie egli non si trovò a suo agio, ma fu ormai il momento del debutto cinematografico che lo avrebbe visto impegnato, sotto lo pseudonimo di Arisztid Olt, nel ruolo di antagonista per alcuni film della compagnia cinematografica Star's Phoenix. La sua apparizione per il grande schermo fu *A leopard* (1917) di Alfréd Deésy, regista che in un solo anno lo volle in altri cinque film, ma fu interprete anche di *Az ezredes* (1917) diretto dal regista attore e produttore cinematografico ungherese Mihály Kertész il quale nel 1926 sarebbe emigrato negli Stati Uniti diventando uno dei più

grandi registi di Hollywood con il nome d'arte Micheal Curtiz.

La guerra costringe Lugosi a sospendere il suo lavoro come attore di cinema e a partire per la Germania. Si arruolò nell'esercito austro-ungarico dove divenne capitano nella 43° divisione Ski Patrol durante la Prima Guerra Mondiale. Ferito in combattimento, fu decorato con la Medaglia ai feriti di guerra per la sua partecipazione al conflitto sul fronte russo. Quando, dopo il conflitto, riprese a calcare le scene, era ormai chiamato dai critici il "Laurence Olivier d'Ungheria" e lavorò al Teatro Nazionale di Budapest fino al 1918. Sostenne il partito comunista ungherese fondato in quell'anno dal suo leader Béla Kun. Tutt'intorno, le condizioni degli ungheresi erano un incubo che si riversavano anche sul mondo dei giovani attori, pagati e trattati ingiustamente.

Lugosi comprese che gli attori potevano dare il loro contributo alle lotte politiche e si trovò a sostenere il Partito comunista del suo paese quando una rivolta popolare sovvertì il vecchio regime sul modello della Russia rivoluzionaria.

Il 21 marzo 1919 la Repubblica sovietica ungherese fu instaurata portando il governo di Kun, per 133 giorni, a introdurre le prime vere tutele in ambito legale per le minoranze etniche, aumentando il livello dei salari e conducendo la giornata lavorativa a otto ore. Lugosi diresse una manifestazione di attori nel marzo del 1919 e il suo profilo contribuì alla creazione della Libera Organizzazione dei Dipendenti Teatrali, che in seguito si estese in quello che sarebbe diventato il primo sindacato degli attori cinematografici nel mondo, cioè il Sindacato Nazionale degli attori.

Con la caduta della Repubblica Sovietica Ungherese però, a Lugosi, attivo nella creazione del sindacato degli attori, venne impedito di recitare ed egli fu costretto a lasciare il suo paese. Dopo Vienna, si stabilì a Berlino dove continuò a recitare e in Germania, come era successo in Ungheria, prese parte a dodici film, tra cui *La testa di Giano* (*Der Januskopf*, 1920), adattamento del romanzo di Robert Louis Stevenson "Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde", in cui interpretò un servo e fu diretto da Friedrich Wilhelm Murnau il quale rielaborò il tema del doppio nelle atmosfere psicoanalitiche del cinema espressionista.

In Germania Lugosi lavorò assiduamente in titoli apprezzati, come *Il caravan della morte* (*Die Todeskarawane*, 1920) di Josep Stein dove recitò a fianco dell'attrice di religione ebraica Dora Gerson la quale finì tristemente i suoi giorni nel campo di concentramento di Auschwitz. Sono film di cui si sono perse le tracce, che preludono alla partenza dalla Germania di Lugosi, che lasciò il paese nell'ottobre del 1920 spostandosi dapprima in Italia, a Trieste, poi, senza denaro e sprovvisto di passaporto si imbarcò su una nave mercantile in rotta verso New Orleans raggiungendo l'Ame-



rica alla fine del 1921.

Gli Stati Uniti e successivamente New York divennero la sua nuova patria dove imparò l'inglese e riprese a recitare assumendo definitivamente il nome di Bela Lugosi in onore alla città natale.

Dopo precarie produzioni teatrali off Broadway, nel 1927 ottenne il ruolo del protagonista in *Dracula*, versione teatrale del romanzo di Bram Stoker che incontrò un grande successo rimanendo in tournée per due anni. L'abitazione che egli acquistò a Hollywood è descritta come "lussuosamente gotica, posta su un precipizio e arredata interamente di lance, mazze di ferro e ossa umane mentre dai soffitti pendevano, nella loro caratteristica posizione di riposo, alcuni pipistrelli".

A Hollywood egli continuò a lavorare per il teatro, sua grande passione, e la sua dedizione per il lavoro è qualcosa che si vuole qui sottolineare, considerando che dopo aver portato con successo *Dracula* a Broadway egli fu tra i principali aspiranti al ruolo cinematografico del vampiro che anche grazie a lui diventerà più celebre e che in quel momento sembrava destinato ai popolari divi contendenti, tra i quali John Griffith e Conrad Veigt.

Notoriamente, la casa di produzione Universal aveva stanziato la cifra di quattrocentomila dollari da investire nella versione cinematografica di *Dracula*, ma Lugosi, forte di una fitta corrispondenza con la vedova Stoker, lavorava per contenere la cifra che la donna richiedeva per l'adattamento cinematografico, situazione che a un certo punto ottenne gli esiti sperati e fece propendere i produttori sul nome di Lugosi come protagonista.

Con Tod Browning dietro la macchina da presa, nello stesso 1931 di *M - Il mostro di Düsseldorf* (*M - Eine Stadt sucht einen Mörder*) di Fritz Lang, *Dracula* (id.) partecipa del passaggio tra

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

il cinema muto e il sonoro mentre Lugosi, attore di formazione teatrale, affina la sua recitazione rendendola piena di magnetismo per le platee del cinema, a quell'epoca pronte a lasciarsi impressionare da toni caricati e da espressioni esagerate specialmente nella mimica del volto. Browning realizza un film che del muto eredita le lunghe vedute "silenziose" dove il vampiro domina scene in cui l'influenza dell'espressionismo è nondimeno evidente, con i movimenti di macchina che immergono lo spettatore nella vicenda legandolo emotivamente agli accadimenti. Girato sia in inglese che in spagnolo¹, il film *Dracula*, grazie all'interpretazione di Bela Lugosi, vede il personaggio riscattarsi dalle scarse fattezze del vampiro di Murnau per diventare un'entità metafisica e fascinosa i cui occhi si illuminano della luce che il buio marca di una ferina profondità di sguardo, una presenza dall'aspetto curato che si percepisce sdegnosamente superiore ai comuni mortali.

Il *Dracula* di Lugosi è un nobile delle tenebre, il cui assalto al collo delle vittime è anche l'accento di un gesto di spossamento alienato prima ancora che di bramosia erotica.

Lugosi, inorgogliito dal carteggio con la vedova Stoker, definisce un personaggio dal portamento spettralmente perfetto nei suoi capelli sempre curati, nelle scarpe che brillano di lucentezza.

Il suo ritiro in una bara appare come il marchio della follia di un dannato cui l'attore ungherese dona bagliori di crudele irruenza.

Il suo aspetto cupo e minaccioso è definitivamente messo a punto nei dettagli che presentano camicia dai bottoni di madreperla, frac, papillon attorno al collo e fazzoletto bianco che spunta dal taschino. E per la prima volta in un film americano, il vampiro si chiama appunto *Dracula*, perché sino a questo momento il personaggio era apparso soltanto in un film ungherese del 1921, *Drakula halála* (id.), mentre lo stesso Murnau, per il suo *Nosferatu il vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), fu costretto a modificare il titolo e il nome dei personaggi (il Conte *Dracula* divenne il Conte *Orlok*) e persino l'ambientazione (i Carpazi al posto della Transilvania) a causa della decisione della vedova di Stoker di chiedere il rispetto dei diritti di pubblicazione.

Il ruolo che Lugosi riprende dal teatro e trasporta nell'adattamento cinematografico diretto da Browning gli permette di diventare una star internazionale. Egli diviene un divo ma decisamente impegnato per la mole di lavoro che lo coinvolge per tutti gli anni Trenta e a seguire, allorquando, almeno sino ai primi anni Quaranta, egli è il paladino e via via sempre di più il caratterista di moltissimi film dell'orrore, alcuni dei quali caratterizzati da un livello tecnico ed espressivo di alto livello (*Il dottor Miracolo*, *L'isola degli zombies*, *The Black Cat*, *Il raggio invisibile*, *L'uomo lupo*) o discreto

¹ Questa seconda versione, voluta per andare incontro anche al pubblico latino-americano, venne girata di notte con un cast differente e dal regista George Melford.



nonostante le limitazioni del budget (*Il corpo scomparso*, *The Voodoo Man*). Ma l'impegno di Lugosi, negli anni Trenta che rappresentarono il suo periodo cinematograficamente più smagliante, fu cospicuo anche sul fronte politico: la drammatica condizione della guerra lo vide coinvolto in prima persona per contribuire alla diffusione della cultura magiara negli USA, attraverso la promozione di spettacoli in collaborazione con Hungarian Antifascist Committee i cui proventi furono destinati a soccorrere le vittime del nazismo e a contribuire alla resistenza in Europa. Tra questi spettacoli, Lugosi non mancò di rinverdire teatralmente il suo ruolo cinematografico più acclamato come ne *Il ritorno del vampiro*, una messa in scena teatrale ambientata in una Londra colpita duramente dalla guerra. L'impegno politico e sociale vide l'attore impegnato sin durante la Grande Depressione quando le condizioni della popolazione e quelle precarie dei lavoratori lo spinsero ad assumere un ruolo concreto nel sindacato degli attori, il Sag (Screen Actors Guild) di cui fu un sostenitore. Il suo ruolo attivo prese corpo sin durante la lavorazione del film *The Raven* (id., 1935), in cui Lugosi recitava a fianco di Boris Karloff, il celebre interprete del mostro di Frankenstein, anch'egli un membro celebre del sindacato. Se non si considera che Lugosi era indubbiamente risentito del grande successo riscosso da Karloff dopo la sua interpretazione del mostro di *Frankenstein* (id., 1931), i due attori erano uniti sul fronte sindacale, e un film come *The Raven*, in ragione dei duri temi trattati come le torture, finì per scontrarsi con una certa nuova resistenza del pubblico verso l'horror, dandogli anche la preoccupazione di Lugosi che doveva mantenere la sua famiglia e si sentiva rinchiuso dentro un genere.

Ma l'impegno di Lugosi avrebbe continuato a prodursi anche in seguito, durante gli anni del conflitto e oltre. Si ricorda infatti il contributo di Lugosi alla formazione del Consiglio ungherese-americano per la democrazia quando, durante la seconda guerra mondiale, il dittatore ungherese si alleò con Hitler e i nazisti. Mentre sullo schermo Bela Lugosi continuava a interpretare personaggi posseduti dal male, nella vita era un uomo dalla parte degli oppressi e si

prodigò per combattere la persecuzione degli ebrei nella sua Ungheria. Prese parte, come membro dell'American-Hungarian Relief Inc., al convegno del 28 agosto 1944 a Los Angeles in cui fu chiesto al governo di Washington il salvataggio dei profughi ungheresi: sul regime di Horthy furono fatte tante pressioni che contribuirono a ridurre le limitazioni all'immigrazione. Lugosi nella vita quotidiana fu tutto fuorché un vampiro, perché i veri vampiri, i prepotenti e gli usurpatori, non avevano nulla di principesco e colto, ma erano più spesso dei burattini nelle mani del potere, soprattutto quello folle dei despoti.

Sul fronte cinematografico la sua notorietà fece leva su una presenza scenica che egli non voleva appesantire con il trucco ed era caratterizzata dalla naturale sottolineatura del suo, pur marcato, accento. In un secondo tempo però proprio questa sua originaria caratterizzazione lo incasellò in ruoli da villain dove il suo talento venne confinato in ruoli da caratterista. Il suo lavoro non si allentò ma le interpretazioni come protagonista si diradarono e durante gli anni Quaranta, dopo il culmine della sua popolarità, si ritrovò a recitare in una trentina di film dagli esiti di solito più modesti rispetto ai bagliori del decennio precedente. Fu chiamato ad essere nuovamente vampiro o scienziato sadico o medico dissennato. Con questi film, come *L'uomo scimmia* (*The ape man*, 1943) e *Scared to Death* (id., 1947), Lugosi ebbe modo di perfezionarsi in ritratti, talvolta assai fugaci, di individui oscuri e sinistri, cui restituiva fattezze enigmatiche, come nel caso del suo ruolo ne *L'uomo lupo* (*The Wolf Man*, 1941), quando la Universal, pagato lo scotto dell'insuccesso de *Il segreto del Tibet* (*Werewolf of London*, 1935) - primo film a trattare i licantropi seppure con toni non troppo orrifici - ritornò sui suoi passi facendo uscire il nuovo horror interpretato da Lon Chaney jr appena due giorni dopo l'attacco giapponese di Pearl Harbor.

Questa volta Lugosi, che nel film si chiama esattamente con il suo nome Bela, è niente-meno che lo zingaro che morde tra le nebbie il protagonista, il quale a causa sua si trasformerà in lupo mannaro. Bela Lugosi si configura

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

così, in forma autoreferenziale, un ospite illustre in film più o meno derivativi, archetipo dell'attore che, ritrovatosi in ruoli di contorno nella seconda ondata di cinema horror sonoro dopo la prima cominciata proprio da Lugosi e Karloff nel 1931 di *Dracula* e *Frankenstein*, con *L'uomo lupo* fa la sua apparizione quale origine dell'oscurità in un titolo di grande successo. E Lon Chaney Jr. diventa il nuovo volto del genere dopo che per dieci anni Lugosi e Karloff si erano contesi l'ambito titolo.

Nel nuovo mondo narrativo che i produttori della Universal misero in opera a partire dalla creatura del licantropo avevano trovato un posto per Lugosi, restituendogli per il suo ruolo il suo nome reale, sorta di marchio di fabbrica e omaggio al genere che cercava di rinnovarsi e che dal successo cinematografico del 1941 riportò alla visibilità vecchi mostri della Universal. Tra questi, lo stesso *Dracula* o la creatura di *Frankenstein*, allorché nel revival rivisitato si ricorda anche un titolo come *Frankenstein contro l'uomo lupo* (*Frankenstein Meets the Wolf Man*, 1943) in cui Lon Chaney Jr. è chiamato ad essere nuovamente il celebre licantropo mentre Bela Lugosi è per una volta la creatura che aveva dato grande visibilità al suo rivale Boris Karloff.

Non è solo una leggenda quella per cui la Universal aveva pensato in un primo tempo proprio a Lon Chaney per il ruolo di *Dracula* che sarebbe andato a Lugosi nel 1931. Chaney, attore feticcio del regista Tod Browning e padre dell'attore che divenne la nuova star dell'horror grazie al ruolo ne *L'uomo lupo*, era però deceduto nell'agosto del 1930 per un tumore ai bronchi. Lugosi si ritrovò ad essere il prescelto tra una decina di attori di spicco accettando un contratto di soli 500 \$ a settimana per un totale di sette settimane di lavorazione. Compenso al di sotto degli standard che favorì la scelta dell'attore al posto di altri contendenti al ruolo che gli portò fama imperitura ma lo mise da subito in una condizione non favorevole sul piano economico. Lugosi peraltro era stato anche la prima scelta quale interprete, immediatamente dopo il successo di *Dracula*, del mostro in *Frankenstein*, un ruolo che aveva rifiutato non volendo ridursi ad una maschera: sarebbe stato costretto a recitare muto e con un trucco pesante che gli nascondeva il volto.

Con la regia di James Whale il personaggio di *Frankenstein* subì però un approfondimento e un radicale cambiamento rispetto a quanto si era inizialmente prospettato a Lugosi. Il film come noto fu interpretato da Boris Karloff in quello che divenne il ruolo capace di dargli enorme fama e di innescare una rivalità tra i due protagonisti del cinema horror che tuttavia potremmo reconsiderare come una rivalità tra signori d'altri tempi, attraversata anche da sentimenti d'amicizia, dalla comune partecipazione al sindacato degli attori e dalla circostanza che una simile contesa artistica e professionale li vide spesso insieme sul set, impegnati a dare corpo a titoli che hanno fatto la storia dell'horror.



Otto anni dopo il successo di *Frankenstein* (id., 1931) di James Whale, Bela Lugosi venne scritturato nella serie dedicata a *Frankenstein* con il ruolo di Ygor ne *Il figlio di Frankenstein* (*Son of Frankenstein*, 1939) e il cervello del più oscuro Ygor della storia del cinema si ritrovò infine trapiantato nel mostro (questa volta interpretato da Lon Chaney Jr.) nel sequel *Il terrore di Frankenstein* (*The Ghost of Frankenstein*, 1942) in cui la creatura parlava appunto con la voce di Lugosi/Ygor! E quando, in *Frankenstein contro l'uomo lupo* (*Frankenstein Meets the Wolf Man*, 1943), l'idea iniziale di far interpretare a Chaney jr. sia il mostro che l'uomo lupo venne abbandonata per difficoltà tecniche ed espressive, la scelta di interpretare il mostro di *Frankenstein* fu affidata proprio al sessantenne Bela Lugosi, destinato a ritrovarsi con quella maschera di *Frankenstein* che aveva reso leggendario il suo rivale Karloff e da cui Lugosi questa volta non poté sottrarsi stante anche il bisogno di lavorare e di non uscire dalla scena in un periodo di ristrettezze e problemi di salute.

Nella sua lunga carriera di personaggi sinistri, riuscì alcune volte ad allontanarsi dal cliché cui dava espressione una gestualità enfatica che veniva utilizzata per caratterizzazioni al limite del grottesco ma l'autoparodia era una dimensione a cui si prestava talora come pegno al gioco dello spettacolo per un attore che dall'Ungheria aveva vissuto tante difficoltà e che negli Stati Uniti aveva conosciuto la possibilità di fare resistenza e combattere, anche politicamente, a favore degli oppressi.

Il suo ruolo della commedia *Ninotchka* (id., 1939), dove è diretto da Ernst Lubitsch in un capolavoro scritto da Charles Brackett, Walter Reisch e Billy Wilder, tutti transfughi dall'Europa nazista, si fa notare per rigore dinanzi a Greta Garbo per la prima e unica volta alle prese con una commedia.

Qui Lugosi svolge la sua parte credibile in un film che gioca con le icone, come la Garbo, parodiando e reinventando una prospettiva che è anche quella con cui vediamo le persone solitamente incasellate in ruoli. In questa commedia romantica dal ritmo indiavolato Lubitsch, con i suoi splendidi attori pronti a ridefinire le aspettative intrecciate ai loro ruoli, evita qualsiasi pretestuosa lettura antisovietica o pro-capitalista, liberando,

con la risata di Greta Garbo, i veri sentimenti che vedono inizialmente il suo personaggio, l'integerrima Ninotchka, prigioniera di un atteggiamento di algida freddezza e di un mondo anaffettivo e arcaico che l'inventiva comica del film scardina lasciando spazio a una donna innamorata e piena di vita.

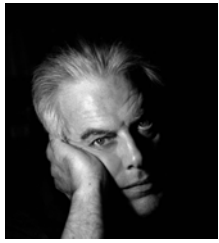
Ninotchka rimase il penultimo film di Greta Garbo che si sarebbe ritirata dalle scene a 36 anni dopo gli incassi modesti dell'ultimo film *Non tradirmi con me* (*Two-Faced Woman*) che uscì il 3 gennaio 1942 allorché, con il blocco del mercato europeo a causa della guerra, la Garbo non poté beneficiare delle platee in cui aveva maggior seguito.

La carriera di Lugosi sarebbe proseguita a lungo durante gli anni Quaranta, che lo avrebbero relegato e definitivamente eletto a cattivo del cinema, dove in ogni suo ruolo, mostro o pazzo o comunque bad boy, cercava, anche con la sua recitazione spesso caricata (ed emblema della sua immagine sul grande schermo), di infondere realismo, lasciando allo spettatore di credere a quanto vedeva, come gli era capitato molto bene nelle stregonerie del resuscitatore di morti ne *L'isola degli zombies* (*White zombie*, 1932) ma anche nelle apparizioni tra le tenebre del conte Mora ne *I vampiri di Praga* (*Mark of the vampire*, 1935), un film con cui Lugosi tornò a lavorare con il regista di *Dracula* Tod Browning e dove l'atmosfera orrorifica suggella un universo di finzione in cui i vampiri sono degli attori pagati da un truffatore. Lugosi, che regala uno sguardo ipnotico lungo tutto il film, al termine si toglie il costume e rivela di essersi divertito molto a interpretare il vampiro, di averci messo passione e di voler tornare nuovamente a impegnarsi in quel ruolo. Con Tod Browning le superstizioni popolari e l'ambientazione gotica disegnano l'attitudine sorvegliatissima per una veridicità che in questo film non disdegna il registro ironico. Lugosi vi partecipa seguendo il dettato della credibilità e come disse in un'intervista: "Non puoi essere credibile se, recitando una parte in un film dell'orrore, te la ridi sotto i baffi... se non sei serio la gente lo capisce. Non importa quanto la parte sia drammatica o ridicola: tu ci devi credere".

Roberto Lasagna

Quel principe azzurro che nel medioevo stava per fare l'Italia prima di Garibaldi

Gli amori, le battaglie, i sogni di Corradino di Svevia, che a sedici anni osò sfidare il mondo



Diego Cugia

A soli sedici anni un ragazzino italo-tedesco, scomunicato dal papa, varcò le Alpi con un piccolo esercito per liberare l'Italia dal potere della Chiesa e dai tiranni stranieri. Si chiamava Corradino.

Tutti ricordiamo l'impresa di Garibaldi, ma del fantastico e lungimirante sedicenne dagli occhi azzurri, che aveva avuto la stessa idea oltre mezzo millennio prima, si è quasi persa memoria.

L'Italia di oggi è deprimente, forse per questo avevo smesso di scrivere romanzi, non perché tema di sporcarmi le mani col presente ma perché a coprirci di melma bastano e avanzano certe notizie quotidiane; da noi ormai è già tutto un thriller, e il fantasy o la fantascienza non sono il mio genere. Ma tengo viva la speranza che i sedicenni di oggi si liberino dalla dittatura dei mediocri che ci infestano e trovino la forza di ribellarsi a quella dozzina di miliardari che si stanno comprando e spartendo il pianeta.

Sul piccolo degli Svevi, sull'ultimo discendente di una "stirpe di vipere", -così li bollò papa Innocenzo IV (che detto da lui suona quasi un complimento)-, si sa poco. E quasi nulla della sua infanzia, come quella di Gesù sorvolata dai vangeli, sebbene entrambi fecero più o meno la stessa fine, tradimento compreso. Perciò ho iniziato il romanzo da quel vuoto mai raccontato, da quando a otto anni, orfano di Corrado IV, il padre che non aveva mai conosciuto, viveva segregato in un castello in Baviera da Elisabetta, sua madre, regina di Germania, terrorizzata che volessero assassinarlo. Perché Corradino è il nipote di grandi imperatori, Federico I il Barbarossa e Federico II, lo "stupor mundi" che ha ri-

empito l'Italia di castelli, di belle arti, di cultura. E che gli ha trasmesso nel sangue il sogno di unire Oriente e Occidente, condito da

spezie esotiche e dai profumi degli aranceti siciliani.

«Io mi sento italiano» confiderà Corradino al suo unico, eterno amico Federico d'Austria, che un giorno scenderà in battaglia con lui. Ma intanto altri inquietanti bambini si aggirano nel castello dove i ritratti degli antenati "né vivi né morti" lo squadrano dalle pareti. Sono quattro piccoli sosia, vestiti e pettinati come lui, che -si racconta-, sua madre comprò da povera gente del borgo per ingannare gli eventuali sicari inviati per assassinarlo. Se Corradino fosse morto, infatti, sarebbe stato

dei Romani di suo padre.

L'inatteso arrivo di Yesuf da Gerusalemme nel castello bavarese, un guerriero arabo-normanno già maestro d'armi di Federico II, è il punto di svolta del destino del piccolo imperatore triste e solitario. Con il suo mentore non solo imparerà a combattere con l'arco, la lancia e la spada, ma riceverà l'iniziazione al Krya Yoga, una segreta tecnica spirituale che Yesuf apprese da un santo di Benares in visita in Terra Santa. Dal suo mentore imparerà che «un imperatore raduna il suo più invincibile esercito dentro di sé» e che meditare vuol dire questo: «imparare a essere infinito».

Quando lo zio Manfredi viene sconfitto e ucciso nella battaglia di Benevento da Carlo d'Angiò, fratello del re di Francia, gli imperialisti italiani chiedono a Corradino di scendere in Italia, vendicarlo e sfidare il nuovo papa, francese come d'Angiò, che ha tradito il giovane svevo piazzando sul trono di Sicilia il re usurpatore. Elisabetta, la regina di Germania si oppone, ma Corradino, ormai sedicenne, si ribella alla madre e parte per riconquistare l'impero dei padri, la "patria" del cuore.

Se fino a questo momento era un romanzo di formazione, ora "Il Principe Azzurro" diventa la storia vera di un ragazzo che osò sfidare il mondo. Mi guardo bene dal rovinarvi la festa e non vi spoilerò nulla, né sulle battaglie né sul primo amore, quello con Fiammetta, la figlia dell'uomo che lo tradirà. Qualcosa di simile a quello che accadrà fra altri due ragazzi di trecento anni dopo: Romeo e Giulietta. Giunti Editore l'ha inserito nella collana dei romanzi storici. Io penso, invece, di avere scritto un film di carta. Non sono uno storico né un erudito. Ma soltanto uno scrittore che ha sentito il bisogno di prendersi un po' d'aria dall'Italia greve di oggi. Spero che la respireremo insieme.

Diego Cugia



lo zio Manfredi, suo reggente, a salire sul trono di Sicilia che per diritto di sangue spettava al piccolo degli Svevi, così come la corona di re

Il principe azzurro
Giunti Editore (2025). 16 euro

L'eredità critica di Barbaro nel contesto sovietico



Antonio La Torre Giordano

Nel periodo compreso tra "Teoria e Rivoluzione", l'avanguardia russa dei primi del Novecento e la Rivoluzione d'ottobre, si delinea un periodo proficuo per numerosi artisti e registi cinematografici progressisti. Il cinema sovietico, oltrepassando i confini ideologici, sviluppa una pratica che concorre a sovvertire l'alfabeto cinematografico, lasciando in eredità un collegamento critico con il nostro Paese, situato tra il neorealismo e il realismo socialista. In questo contesto cinematografico, il pensiero di Umberto Barbaro si traduce frequentemente in riflessioni critiche che indagano l'influenza reciproca dei due movimenti, inclusi gli intrecci culturali e le critiche rivolte a Luchino Visconti, accolte favorevolmente da molti critici di orientamento gauchista.¹

La fiamma delle innovazioni sembra aver consumato i detriti del passato, sorgendo dal nulla in una società che si sta ricostruendo da zero dopo l'impetuoso sconvolgimento rivoluzionario. Il nascente cinema sovietico, privo di una genealogia rilevante o come quella del cinema zarista, si sentiva e si presentava come il discendente diretto della Rivoluzione. Pudovkin si allontana da essa per disgusto e per rifiuto; Ejzenštejn, invece, si spinge ancor più in là nella strada della scoperta, come se fosse sulla via di Damasco delle innovazioni. In entrambi i casi, i cineasti sono entusiasti di avere trovato una vena dorata, ricca di possibilità e sviluppi inimmaginabili. Se i due registi sovietici sono entusiasti, è facile immaginare quanto quel cinema sia accattivante per gli spettatori occidentali, e persino italiani. Per questi ultimi, il mito del cinema sovietico si alimenta attraverso periodi prolungati privi di opportunità di visione, selezioni mirate e proiezioni clandestine, talvolta persino attraverso incursioni nelle librerie. In breve, è un mito che si nutre del suo stesso vuoto. Ancora una volta, le realizzazioni della scuola cinematografica sovietica sono oggetto di grande interesse in Italia. Per diversi anni, le anticipazioni e le recensioni continuano a provenire da spettatori d'eccezione che hanno avuto il privilegio di trovarsi sul posto o nelle immediate vicinanze, tra cui Alvaro, Solaroli, Paladini, Napolitano, che anticipano Viazzi, Aristarco e il «nostro» Barbaro.

La prospettiva cinematografica di Barbaro si anima soprattutto attraverso il montaggio e le teorie sovietiche, generando un dialogo critico sulla forma e sul contenuto influenzato da registi come Grigorij Michajlovič Kozincev, Leonid Zacharovič Trauberg, Fridrich Markovič

Èrmler e Lev Vladimirovič Kulešov. Il suo studio si concentra sui principi cinematografici in intimo legame con lo sviluppo sociale e culturale, evitando di aderire a schemi dogmatici e ponendolo in relazione al cinema italiano e, di riflesso, al Centro Sperimentale di Cinematografia, al fine di redigere un'analisi completa di un'epoca ormai consolidata nel panorama cinematografico mondiale².

Barbaro affronta le questioni teoriche e pratiche del cinema sovietico senza cedere ad analisi enfatiche o apologetiche. Al contrario, indaga e mette in luce sia i meriti che le carenze del periodo in esame e delle filmografie di Semën Aleksevič Timošenko, Vsevolod Illarionovič Pudovkin, Dziga Vertov, Sergej Michajlovič Ejzenštejn, e altri. Analizza in modo continuo come le opere stabiliscano o meno un nesso tra contenuto e forma, struttura e contesto sociale, ponendo la lente anche sui titoli fantascienza di spicco come *Aëlița* (1924) di Jakov Aleksandrovič Protazanov e scritto da Tolstoj, e *Il raggio della morte* (1925) di Lev Vladimirovič Kulešov, ovvero lavori precursori



Umberto Barbaro, ritratto di Elisa Montali



Mini affisso giapponese "Aëlița" (1924) di Jakov Aleksandrovič Protazanov



Viaggio cosmico (1936) di Vasily Zhuravlyov.

ri del futurismo applicato all'intero genere e capostipiti del socialismo reale rivolto al melodramma, come *Gibel sensatsii* (1935) di Aleksandr Andriyevskiy e *Kosmicheskiy reys - Viaggio spaziale* (1936) di Vasily Zhuravlyov³.

L'atto di nascita della cinematografia sovietica è costituito dal decreto emanato da Lenin nell'agosto del 1919, con cui essa è stata nazionalizzata; ne ricorre quindi il trentennale, avvenimento che non può passar sotto silenzio perché la cinematografia sovietica costituisce il complesso di fatti artistici più importanti non solo in tutta la storia del film, ma di tutta l'arte contemporanea. Questa verità non è accolta universalmente come dovrebbe, giacché per intendere la cinematografia sovietica, le sue teorie, i suoi metodi, e il reale valore delle sue opere, si debbono abbandonare le vecchie estetiche canoniche – aspetti particolari di sorpassate ideologie – e si deve assumere un punto di vista critico più rigoroso e più attualmente valido.⁴

Il critico e teorico siciliano respinge l'idea di una progressione euritmica delle opere, anzi pone in risalto le divergenze e le contese acerrime all'interno delle svariate correnti, dei movimenti artistici e culturali russi e delle altre repubbliche federate, però rendendo loro un merito inconfutabile e fattuale, senza risparmiare stilette alla critica formale.

In effetti, la scrittura di Luigi Chiarini segue le stesse riflessioni, criticando con severità la volgarità e la mancanza di etica di coloro che, in modo inappropriato

posizionati in una posizione d'influenza, praticano in modo superficiale una critica divulgativa poco salutare e mercenaria. Sottolinea il ruolo

segue a pag. successiva

1 Lino Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano. Atti del convegno della X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Marsilio Editori, 1975, Venezia, pp. 269-270.

2 Cfr., Umberto Barbaro, *La cinematografia sovietica e il film italiano*, in «Bianco e Nero», anno XIII, n. 12, dicembre 1952, Edizioni dell'Ateneo - Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, pp. 55-57.

3 Cfr., Phil Hardy, *The Aurum Film Encyclopedia: Science Fiction*, Aurum Press, Londra, 1995, pp. 70, 72, 93, 94.

4 Id., *Trent'anni della cinematografia sovietica*, in «Rinascita», anno VII, n. 1, gennaio 1950, Società Rinascita Editoriale S.r.l., Roma.

segue da pag. precedente



"Il raggio della morte" (1925) di Lev Vladimirovič Kulešov

civilizzatore a cui il cinema è inevitabilmente destinato⁵. Chiarini comprende bene che Barbaro ha mantenuto con coerenza le sue convinzioni fino all'ultimo giorno, adottando idee che affondano le radici non solo nel marxismo, acquisito attraverso un costante processo di riflessione, ma soprattutto in un innato slancio del cuore verso gli umili. La sua aspirazione era redimere la loro condizione in un mondo idealizzato, in cui gli uomini potessero vivere condividendo tutti i valori dell'uguaglianza. Gli stilemi e le influenze del cinema sovietico, ma non solo, emergono già dalle origini del suo lavoro⁶.

Dal 1935, anno della sua fondazione, Barbaro fu insegnante al Centro Sperimentale⁷. Nessuno



"La madre" (1926) di Vsevolod Pudovkin

più di lui ne aveva i titoli, nessuno avrebbe

5 Luigi Chiarini, *Problemi nel film* (prefazione), in «Bianco e Nero», anno III, n. 2, febbraio 1939-XVII, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, pp. 5-7.

6 Cfr., Nino Genovese (a cura di), *Barbaro e Chiarini. I teorici del cinema dietro la macchina da presa*, Edizioni «De Spectaculis», Circolo Salvador Allende presso ARCI di Messina, 1988.

7 Barbaro ha insegnato al CSC dal novembre del 1936, tenendo un corso di sceneggiatura. Di seguito, ha dato lezioni di recitazione fino al 15 novembre del 1942. Fonte: Alfredo Baldi.

potuto portarvi più di lui competenza, passione, rigore critico, capacità d'insegnamento e di metodo [...]. Furono anche gli anni di intenso studio e lavoro per Barbaro e di stretta collaborazione tra noi due; anni, particolarmente i primi passati negli scantinati della scuola professionale di via Taranto, fervidi e pittoreschi, ricchi di esperienze e di discussioni, anni in cui era difficile stabilire una netta separazione tra insegnanti ed allievi, sia perché tra questi vi erano personalità di un certo spicco, sia perché gli insegnanti stessi, a cominciare da me, avevano molto da imparare. In questo entusiasmo disordinato, fatto di ricerche e di tentativi, Barbaro rappresentò un punto fermo: dalla nostra collaborazione nacque la rivista e quella collana sui diversi aspetti del film, che doveva in seguito avere tanta fortuna. Nacquero quelle antologie che compilammo insieme (I problemi del film, L'attore, L'arte dell'attore) nelle quali raccogliemmo l'essenziale dei testi più importanti sulla tecnica e l'estetica del cinema, sulla recitazione. Cominciarono così a circolare tra gli allievi le idee di Pudovkin, di Balázs, di Ėjzenštejn, di Arnheim, di Stanislavskij, e si andavano raccogliendo i film classici (da *Intolerance* al *Potëmkin* a *Der letzte Mann*) e si progettavano film didattici di cui Barbaro realizzò quello sulla recitazione cinematografica.⁸

Barbaro si oppone a coloro che cercano di offuscare la prolifica serie di opere originali e profonde rappresentate dai film sovietici. Questo atteggiamento ostacola la comprensione completa del fenomeno e persino la valutazione adeguata del vero valore di ciascun film. I film sovietici, diffusi in tutto il mondo, hanno suscitato un entusiasmo universale tra artisti, critici, cineasti e pubblico. Tuttavia, al di fuori dell'Unione Sovietica, la definizione critica di tali opere ha distorto il loro significato e valore. Questo mette ancora una volta in luce la mancanza di vitalità preagonica nella cultura borghese di quegli anni e la sua intrinseca incapacità di penetrare e valutare adeguatamente gli eventi artistici.

Nel 1932 Barbaro pubblica *Il soggetto cinematografico* – poi riedito in *Film e fonofilm: il soggetto, la direzione artistica, l'attore, il film sonoro* di Pudovkin – per Edizioni d'Italia, ed in quei testi si celano affascinanti verità che svelano, sia per la critica cinematografica del passato che per quella contemporanea, un mondo e una cultura inesplorati e sconosciuti. Le dottrine ampie e ricche fungono da pilastri nel solco che Pudovkin aveva già tracciato. Questo mette in discussione l'intera cultura di cui anche Barbaro ha fatto parte, nonostante ne fosse da sempre, insofferente, traducendo quei saggi con un entusiasmo che traspare ancora dalla prefazione in *Film e fonofilm: arte a tesi, arte realistica, montaggio*. Una grande strada dritta, un modo di intendere l'arte diverso, e opposto, a quello che dominava

8 Luigi Chiarini, *Profilo di Barbaro*, in U. Barbaro, *Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, Edizioni Riuniti, Roma, 1960, pp. XIV-XVII.



"Ottobre" (1928), di Sergej Ėjzenštejn

incontrastato in Italia⁹. Contestualmente, nei primi anni Trenta del Novecento vengono pubblicate le riviste letterarie «Nuova Antologia», «Occidente», «Cinematografo», «Italia Letteraria», ed altre, oltre alle pubblicazioni accessorie dei GUF, così come altri testi teorici come *I principi della forma cinematografica* di Ėjzenštejn, *Lo spirito del film* e *Le forbici poetiche* di Balázs, così come *Film come arte* di Arnheim. Ciò segna solo l'inizio di una continua esplorazione editoriale che da quegli anni si protrae nella stessa direzione ancora oggi, sebbene in maniera talvolta discontinua e lacunosa,



"Aleksandr Nevskij" (1938) di Sergej Ėjzenštejn

cosicché l'apprezzamento per le opere di Pudovkin, Ėjzenštejn e altri è oggi universalmente riconosciuto, grazie anche ai loro saggi teorici.

In merito alla divulgazione del cinema sovietico, ancora nel secondo Dopoguerra il bilancio risultava indefinibile: la disarticolazione delle recensioni e le analisi di seconda mano ostacolavano la chiarezza e la complessità scientifica della lettura, causando numerosi equivoci od omissioni. Sulla cinematografia dell'URSS, alla fine degli anni Quaranta, Augusto Genina dichiarava: *Contiene molti buoni film, nessuno tuttavia capace di reggere il confronto con i passati capolavori*¹⁰, intendendo per questi ultimi opere come *Sciope-ro!* (1924), *La corazzata Potëmkin* (1925), *La madre* (1926), *Ottobre* (1928), *Tempeste sull'Asia* (1928), *Ciapajev* (1934), *Aleksandr Nevskij* (1938), etc.

Se è vero che ci sono analogie tra il giovane Stato socialista e il cinema considerato come forma artistica, se è accurato sostenere che entrambi

segue a pag. successiva

9 Umberto Barbaro, *Per diventare critici cinematografici*, in «Vie Nuove», Roma, 1° febbraio 1958.

10 Augusto Genina, *Testimonianze*, in «Sequenze», anno II, n. 12, Parma, agosto 1950.

segue da pag. precedente

sono fenomeni rivoluzionari, va comunque notato che né l'uno né l'altro, in modo simile al marxismo, si discostano radicalmente dal passato, dalla tradizione vitale e dal patrimonio storico, intellettuale e letterario ancora pulsante.

Le nuove direzioni intraprese dal cinema sovietico dopo la Rivoluzione d'ottobre non sono percorse in modo agevole, trasparente o uniforme: deve innanzitutto lottare contro una cultura conservatrice che lo vincola e lo ostacola. Dopo la nazionalizzazione dell'industria cinematografica, il partito concepisce il cinema come uno strumento di autoistruzione per operai e contadini. A Mosca, Pietrogrado e Odessa vengono istituiti istituti dedicati allo studio dei problemi del film. Uno dei focus più ricorrenti è il montaggio: [...] i cui fondamenti erano stati gettati negli Stati Uniti, viene impiegato in Unione Sovietica in modo completo e consapevole¹¹.

In aggiunta ai progressisti, ci sono anche i conservatori altrettanto determinati, che considerano il cinema sovietico come semplicemente un prodotto derivato dalla cultura russa. Si esprimono da un'angolazione piccolo-borghese simile alle prime proiezioni, incapaci di percepire qualsiasi elemento rivoluzionario. Ritenendo la tematica socialista noiosa e ripugnante, producono pellicole che si stagnano nella mancanza di idee nuove ed efficaci. Anche a livello formale, si attengono a schemi già sperimentati, limitandosi alla duplicazione di tecniche cinematografiche dell'Europa occidentale, in particolare tedesche, francesi e italiane, usando uno sguardo ipercritico alle esperienze dei registi innovatori.

In effetti, anche questi ultimi commettono gravi errori. Se da un lato sono mossi da una motivazione appassionata e progressista, dall'altro cercano una forma comunicativa originale e inedita, adeguata a esprimere i nuovi contenuti emersi durante e dopo la Rivoluzione d'ottobre, come se tutti loro provenissero dalla sottoscrizione del Manifesto del cubofuturismo russo firmato



Dziga Vertov (1896 – 1954)

11 Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, op. cit.

nel 1912 da artisti ed intellettuali come Bur-ljuk, Kamenskij, Kručënych, Chlebnikov e, soprattutto Majakovskij; «in quel testo veniva dichiarato il più completo distacco dalle formule poetiche del passato, la volontà di una rivoluzione lessicale e sintattica, l'assoluta libertà nell'uso dei caratteri tipografici, formati, carte da stampa, impaginazioni, etc.¹²»; no! Purtroppo in molti non vanno oltre alla sperimentazione formale che, tuttavia, corre il rischio di sfociare nell'astrazione dalla realtà.

Dziga Vertov assegna alla sua macchina da presa, o il suo «cineocchio», un'identità prodigiosa e mirabolante, oltre la sapienza visiva umana ma al contempo dentro il «cineverità». Sergej Iosifovič Jutkevič e Fridrich Markovič Ėrmler - nonostante detengano una concezione politica più chiara - incorrono in alcune deviazioni teoriche, talvolta. Leonid Trauberg e l'ucraino Grigori Kozintsev - primi firmatari nel dicembre del 1921 a Leningrado del Manifesto del Teatro eccentrico - realizzano pellicole liminari compulsivamente stilizzate. Lev Vladimirovič Kulešov, invece, attraverso la sua concezione meccanicistica, simile ai costruttivisti, non riconosce alcuna distinzione tra produzione ideologica e produzione materiale.

Tutti questi autori sono fermamente convinti che il nuovo corso cinematografico debba respingere ogni esperienza passata, adottando una tecnica del presente, a patto che sia inedita. Ciò spiega l'eccentricità immotivata, il brio tutto esteriore e la forma stravagante di molti dei loro film, poveri di contenuti e di idee. Anche i maestri del cinema sovietico, che in seguito creeranno le grandi opere del realismo critico, - dichiara Pudovkin - soffrono la malattia del formalismo acuto¹³.

Ma che dire il giorno in cui venissero condannati anche i film di Ėjzenštejn, Pudovkin o Dovženko i quali - pure nella superata concezione di fondo - dimostrano tuttavia (attraverso lo stile la sincerità e la capacità poetica degli autori) di poter reggere al tempo parlando, per altra via, un linguaggio permanente di verità umane? Ma ecco che, a questo punto, sorge il solito problema: infatti è chiaro che, giudicando i fatti artistici attraverso la sola diagnosi dell'ideologia, non riusciremo a spiegare perché mai, a distanza di secoli, le opere di Omero e di Shakespeare emozionano ancora - oggi che quelle ideologie dovrebbero essere superate - folle sprovvedute o provvedutissime di spettatori. È indubbio, allora, che nell'opera d'arte, nell'arte in genere, c'è dell'altro, quei valori permanenti che la critica deve cercare di scoprire non solo quando parla del passato, ma anche quando parla del presente. [...] In altre parole, un'opera d'arte non fa tutt'uno con la propria ideologia: o, almeno, può anche non farlo. Quindi bisogna andare cauti anche con le revisioni.¹⁴

Ogni variazione complessa di un fatto o di un

12 Cfr. Anthony Parton, *Cubo-Futurism, in "Museum of Modern Art", Oxford University Press, 2009.*

13 Vsevolod Illarionovič Pudovkin e E. Smirnova, *Notizia storica cit., in «Cinema sovietico», n. 2, 1953, a cura dell'Associazione Italia-URSS.*

14 Renzo Renzi, *Tovarisc Kino, Transeuropa, 1996, Ancona, p. 71.*

evento di fronte alla macchina da presa si trasforma, al di là di ogni limite consentito, in elaborati concetti di documentarismo. La legittima necessità di organizzare i frammenti della realtà, ovvero le riprese, si manifesta attraverso idee di montaggio che aspirano a sostituire gli altri elementi dell'arte cinematografica. Umberto Barbaro solleva ripetutamente una domanda: perché i film sovietici, nonostante suscitassero ammirazione e fascino, hanno incontrato difficoltà di comprensione al di fuori dell'Unione Sovietica? Perché i critici occidentali hanno cercato la chiave della loro raffinatezza artistica solo superficialmente, concentrandosi sugli elementi visibili? Perché hanno cercato di confinare il loro valore nei limiti ristretti e umidi delle estetiche convenzionali?

La corazzata Potëmkin fu un esempio preclaro in cui la critica europea ed americana commise la gaffe di diffondere la notizia che nel film vi recitassero attori professionisti provenienti dal teatro dell'arte moscovita, quando subito dopo, lo stesso Ėjzenštejn dichiarò che i critici avessero recensito ciò che il film non includeva: ovvero gli attori professionisti. Negli anni in cui solo il metodo Stanislavskij rappresentava un indicatore di qualità in Occidente, Ėjzenštejn, durante una lezione alla Sorbona, illustrò con leggerezza il macro-errore in cui, tuttavia, era intrappolato il grossolano pregiudizio estetico nei confronti del cinema sovietico.¹⁵

Quando si parla di Potëmkin si osservano in genere due suoi aspetti: l'unità organica della composizione nel suo complesso, e il pathos del film. Il Potëmkin sembra una cronaca (o cinegiornale) di avvenimenti, ma in realtà colpisce come dramma. E il segreto di questo effetto consiste nel fatto che il ritmo della cronaca s'adatta alle leggi rigorose della composizione tragica; e, più ancora d'una composizione tragica

segue a pag. successiva



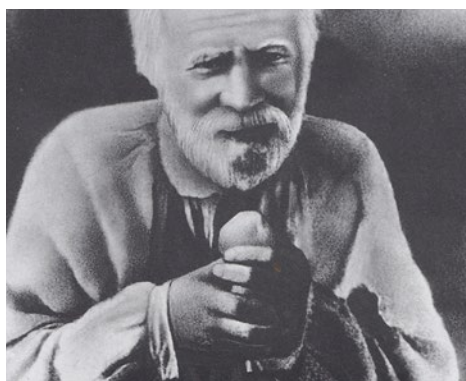
"La corazzata Potëmkin" - Броненосец «Потёмкин» (1925) di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn.

15 Cfr., Umberto Barbaro, *Discussione su Ėjzenštejn, in «Bianco e Nero», anno XII, n. 6, giugno 1951, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, pp. 5-7.*

segue da pag. precedente



"Arsenale" (1929), di Aleksandr Dovženko



"La terra" (1930) di Aleksandr Dovženko

nella sua forma più classica: la tragedia in cinque atti. Nata dal pathos del tema, la struttura compositiva riflette quell'unica legge fondamentale che regola il processo organico, sociale o no, e che presiede alla formazione dell'universo. Partecipare a questo canone dialettico (il cui riflesso è la nostra coscienza e la sua zona d'applicazione, cioè tutta la nostra vita) non può non riempirci della più alta forma di emozione, di pathos.¹⁶ Senza dubbio, opere cinematografiche simili continueranno a suscitare profonde emozioni, indipendentemente dall'adesione all'ideologia comunista¹⁷. La creazione de *La corazzata Potëmkin* non è il risultato della mera sovrapposizione dei successi del cinema sovietico né di una fusione organica casuale. Al contrario, essa sorge dalla necessità di tracciare un percorso culturale innovativo e dall'ingegno partecipativo davvero straordinario di Ėjzenštejn. È immediatamente evidente che, anche nel contesto del cinema d'avanguardia sovietico, si delinea una lotta per l'innovazione culturale piuttosto che artistica. La lotta per il nuovo paradigma culturale nell'URSS di quegli anni, caratterizzata da scontri, passioni e creatività, fa emergere talenti che non avrebbero avuto l'opportunità di esprimersi in modo così potente nel periodo prerivoluzionario. È impreciso sostenere che la lotta sia per un nuovo contenuto artistico, poiché questo non può essere concepito in modo astratto, separato dalla forma. Nel contesto del cinema sovietico, è più appropriato parlare di una lotta per una nuova cultura e una nuova morale, anziché per una mera intuizione di vita, evitando di creare artisti prima ancora che si sviluppi-

16 Aldo Grasso, *Ėjzenštejn, «Il Castoro, Cinema»*, 1975, Firenze, pp. 9-10 (*La struttura del film*, 1939).

17 György Lukács, *La lotta fra progresso e reazione nella cultura d'oggi*, Feltrinelli, 1957, Milano.

no movimenti artistici¹⁸.

Dalla corrente non emergono solo Ėjzenštejn, ma anche molti altri artisti inclini alla creazione collettiva, come il già menzionato Pudovkin, il quale rappresenta l'essenza fondamentale benevola dell'uomo, anche se privo di istruzione e impreparato politicamente; un individuo che acquisisce consapevolezza, partecipa attivamente alla vita della comunità e che riflette nel proprio destino la sorte di un intero popolo¹⁹. E poi c'è l'ucraino Aleksandr Dovženko, il regista portavoce della terra, del folklore e del contadino circasso che dedica la sua vita ai campi, desiderando di cambiare la propria condizione a ogni costo. Ed è proprio in questo periodo che si raggiunge l'apice della più intensa passione, umanizzazione e progresso artistico: oltre alle pellicole predette da Ėjzenštejn e da Pudovkin, escono titoli fondanti come *Vasja il riformatore* (1926), *La borsa del diplomatico* (1927), *L'arsenale* (1929) e *La terra* (1930) di Dovženko, *La caduta della dinastia Romanov* (1927) di Shub, *La nuova Babilonia* (1929) di Trauberg e Kozincev, *Un frammento d'impero* (1929) di Ėrmler, *Le donne di Ryazan* (1927) della Preobrazenskaja, *Turksib* (1929) di Turin.

Il fenomeno sovietico è molto complesso e inscindibile da un obiettivo culturale definito, da una stratificazione storica così vasta. La critica occidentale riserva qualche autentico elogio ma si limita ad apprezzarne l'originalità, senza mai approfondire un'analisi volta alle cause e ai contenuti che quella forma rivela²⁰.

Analogamente, nell'Italia ormai fascista, c'è l'illusione di poter emulare le tecniche e la poetica dei cineasti sovietici, seguendo le tracce dei testi pubblicati da Barbaro. L'esordio di Blasetti è un caso emblematico: *Sole* (1929), *Terra madre* (1931) e *Palio* (1932), tutti girati con attori non professionisti con le medesime tecniche di ripresa, montaggio, illuminazione e molti primi piani inquadrati con lo stesso taglio. Il rimando alle modalità di Ėjzenštejn e Pudovkin è palese; il risultato ambivalente. Il fascismo ritiene il cinema "l'arma più forte", non uno strumento autodidattico volto all'evoluzione dell'individuo, mentre in Unione Sovietica l'arte cinematografica era considerata un nutrimento dello spirito volta alla costante ricerca della verità e della bellezza²¹.

Barbaro sottolinea che Ėjzenštejn, Pudovkin e Timošenko sono autori di pellicole a tesi e di opere realistiche, seguendo gli standard estetici del bolscevismo, così come Pudovkin e Kulešov hanno galvanizzato il montaggio. Assegna a D.W. Griffith il merito di aver imposto tali meriti al cinema mondiale, quando il romanziere

18 Cfr., Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, 1950, Torino.

19 Vsevolod Illarionovič Pudovkin, *Film e fonofilm*, «Bianco e Nero», 1950, Roma. Traduzione, prefazione e note di Umberto Barbaro.

20 Orio Caldiron (a cura di), *Dal cinema degli zar al cinema di Lenin*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Quaderni di documentazione della Cineteca Nazionale, 1978, Roma.

21 Cfr., Nikolaj Lebedev, *Lenin, Stalin a VKS(b) o filmu: sbornik*, Orbis, 1950, Praga.



"La sesta parte del mondo" (1926) di Dziga Vertov

Béla Balázs²², già nei suoi primi lavori cinematografici, precedenti ai trattati di Pudovkin, teorizzava il montaggio cinematografico²³.

Le conoscenze sul film, che, già dalla caduta del fascismo, sono patrimonio comune dei migliori tra i cineasti, gli intenditori e gli amatori di film, nonché di ogni persona modernamente attenta, costituiscono indubbiamente, per coloro che non le hanno ripudiate, e che, meglio ancora, tendono a svilupparle, nella giusta direzione, una cultura cinematografica solida e avanzata. Della vastità di questo diffuso interesse e di questa seria conoscenza del film e dei suoi problemi testimonia la bibliografia italiana d'argomento, che opportunamente sfrondata da tutto l'inevitabile ciarpame di pubblicazioni commercialistiche, più o meno pubblicitarie e apologetiche di dive, di divi e di registi, e di pubblicazioni tendenziose e reazionarie, può dimostrare come in questo campo, in Italia, non si sia rimasti indietro, ma si sia, anzi, più avanti di altri paesi.²⁴

Circa Vertov, Barbaro considera lodevole il suo lavoro di montaggio in *La settimana cinematografica* (1918-1919) e la produzione di rassegne cinematografiche dedicate agli eventi rivoluzionari o cronachistici, come *L'anniversario della rivoluzione* (1919), *Il cervello della Russia sovietica* (1919), *Il processo Mironov* (1919), *Storia della guerra civile* (1922), *Il cineocchio* (1924), *La sesta parte del mondo* (1926), *Avanti, Soviet!* (1926), *L'undicesimo* (1928), *L'uomo con la macchina da presa* (1929), e altri.

segue a pag. successiva

22 Béla Balázs, *Tipo e fisionomia*, in «Bianco e Nero», anno V, n. 1, gennaio 1941-XIX, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, pp. 6-27.

23 Id., *Il film a colori. Vsevolod Illarionovič Pudovkin, Realtà e film; Spazio e tempo del film; Il materiale cinematografico; Analisi; Il montaggio quale logica dell'analisi filmistica. Sergej Michajlovič Ėjzenštejn: Soggetto e sceneggiatura. Sem n Aleksevič Timošenko: Principi di montaggio: ritmo e punti salienti*, in «Bianco e Nero», anno III, n. 2, febbraio 1939-XVII, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, pp. 114; 163-172; 174; 177.

24 Umberto Barbaro, *Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, Editori Riuniti, 1960, p. 249.

segue da pag. precedente

Montando le immagini di attualità e i documentari, Vertov non si accontenta di incollare meccanicamente i segmenti di pellicola inviati dagli operatori e di sovrapporre le didascalie. Al contrario, cerca di innestare nel processo un qualche principio creativo. Tagliando il positivo in pezzi di una lunghezza prestabilita in anticipo, si sforza di ottenere che dalla loro successione sullo schermo emerga, nell'animo dello spettatore, un certo senso del ritmo, slegato dai fatti narrati. È così che nasce il carparbio stile sperimentale di Vertov, studiando le facoltà del ritmo di concatenare le scene, e il percepito popolare²⁵.

Nel 1929 viene pubblicato *L'arte del cinema*, libro di Kulešov, in cui i suoi stessi allievi e prefatori scrivono: *Noi non avevamo un cinema; adesso lo abbiamo. Lo sviluppo del cinema cominciò da Kulešov; i problemi formali erano inevitabili ed egli si assunse il compito di risolverli (...)*²⁶. In questa dichiarazione, gli allievi sembrano esagerare un po' nel lodare il loro maestro. Il cinema sovietico, essendo un importante settore della cultura e dell'economia, non è stato chiaramente plasmato unicamente da Kulešov. Tuttavia, i suoi allievi (Pudovkin, Obolenskij, Foghel, Komarov, etc.) hanno in gran parte ragione se si riferiscono al "cinema" come "arte cinematografica". Nella definizione del cinema come un'arte indipendente, Kulešov ha indubbiamente avuto un ruolo determinante. Esattamente come Vertov, Kulešov iniziò i suoi studi cinematografici con un approccio innovativo, conducendo ricerche sperimentali e teoriche sulle peculiarità specifiche del mezzo filmico, sebbene i principi fondamentali del *montaggio delle attrazioni*, ad esempio, formulati da Èjzenštejn, saranno poi trasferiti in tutta l'arte cinematografica.

Così come Èjzenštejn, Grigorij Michajlovič Kozincev e Leonid Zacharovič Trauberg, entrambi ucraini, fecero il loro ingresso nel cinema provenienti dal teatro d'avanguardia, e il loro studio cinematografico avviato nel 1924 risultò di importanza cruciale. Barbaro lodò le loro doti didattiche, soprattutto nel metodo educativo rivolto agli attori, dove il duo registico accentuava soprattutto la cultura fisica, inclusa quella sportiva. Veniva data grande importanza alla mimica, alla gestualità, al movimento scenico e alle posture. Il prisma emotivo doveva essere rappresentato con un'espressione fisica, opportunamente calibrata anche in relazione all'ambiente circostante. Kozincev e Trauberg realizzarono la loro prima pellicola nel 1926: *La grande ruota*. Seguirono diversi altri titoli con le medesime tecniche, evolute e poi poi assorbite dalla cinematografia e dal teatro.

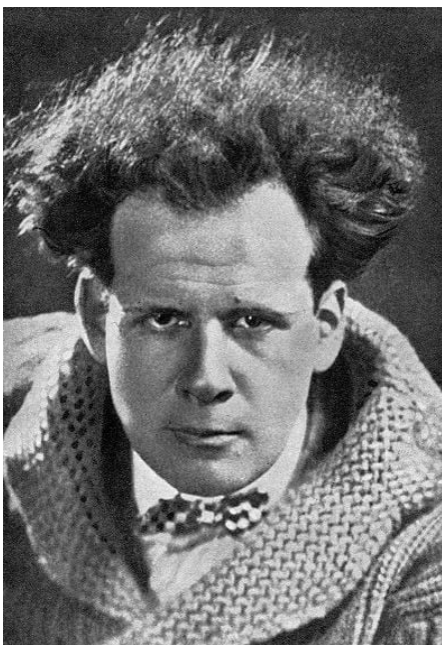
Nell'intreccio tutto sovietico tra cinema e letteratura, Barbaro rileva la notevole connessione

²⁵ Dziga Vertov, *Kinoki. Perevorot (I Kinoki. Un rivolgimento)*, in «LEF», n. 3, 1923. il testo fu firmato da Dziga Vertov e dal suo gruppo, i *Kinoki (Cineocchi)*, all'epoca impegnati nella produzione della «*Kinopravda*» (Cineverità o «*Pravda*» cinematografica), un cinegiornale concepito in modo fortemente innovativo.

²⁶ Lev Vladimirovič Kulešov, *Iskusstvo Kino (L'arte del film)*, Teakinopečat', 1929, pp. 3-4.



"Il cadavere vivente" (1929), di Fëdor Aleksandrovič Ocep



Sergej Michajlovič Èjzenštejn (1898, Riga, attuale Lettonia — 1948, Mosca)

tra l'opera di Lev Tolstoj e la cinematografia. Sono innumerevoli le pellicole tratte dalle opere letterarie dello scrittore russo, da *Anna Karenina* a *Resurrezione*, passando per *La sonata a Kreutzer*, *Il cadavere vivente*, *I cosacchi*, *Il diavolo bianco*, *Notti di fuoco*, *Padre Sergio*, *Guerra e pace*, etc., e non sarebbe certo superfluo chiedersi quale fosse l'opinione di Tolstoj riguardo al cinema, sebbene si fosse già ritirato in campagna già dal 1874. Una troupe cinematografica lo raggiunse nella sua tenuta di Jasnaja Poljana in occasione del suo ottantesimo compleanno, nel 1908, anno in cui Tolstoj ricevette parecchi attestati di benevolenza dalla sua Russia così come da altrove. Venne girato un *dal vero* in realtà un po' sfilacciato e caotico, ma dal valore storico ed umano impareggiabile. L'incontro innescò un confronto franco tra lo scrittore e gli operatori su vari argomenti, e

l'opinione di Tolstoj sul cinematografo fu sorprendente:

Questo trucco che si fa andare con la manovella sovrverte qualcosa nella nostra vita di uomini e nella nostra attività di scrittori. È una rivolta contro i vecchi metodi dell'arte letteraria. Un attacco. Un assalto. A noi non rimane che adattarci alla pallida tela dello schermo e al freddo vetro dell'obiettivo. Si rende necessaria una nuova maniera di scrivere. Io c'ho già pensato e già prevedo il suo approssimarsi. Ma tutto ciò a me piace. Il rapido cambiamento delle scene, le variazioni degli stati d'animo, i diluvi di esperienze... davvero tutto questo è molto meglio del noioso leccamento del soggetto. Lo trovo più vicino alla vita. E tutti i cambiamenti, le apparizioni che volano via fulminei, costituiscono esperienze spirituali simili ad un uragano. Quando scrivevo l'opera *Il cadavere vivente* provavo frustrazione per non riuscire ad aggiungere un maggior numero di scene, di quadri. Maledette impalcature teatrali che stringono alla gola il drammaturgo [...]. Ma il cinematografo non ha di questi limiti! Consente di passare velocemente dalla spiaggia, al mare, alla città, includendo il dramma, la tragedia [...].²⁷

Tolstoj aveva saggiamente dedotto che il cinema non è semplicemente uno strumento di documentazione o di espressione artistica, ma soprattutto un moltiplicatore di arte e di vita.

Da cofondatore e docente del Centro Sperimentale di Cinematografia, nonché critico, teorico, sceneggiatore, regista, saggista e traduttore, Umberto Barbaro, ha costantemente cercato di colmare alcune lacune nella cultura cinematografica italiana, facendo di questo il fulcro del suo impegno e del suo studio. Coerentemente alla sua consuetudine, ha evitato di rivolgersi esclusivamente a una platea di specialisti, concentrandosi invece sul pubblico abituale delle sale cinematografiche. Offre loro il suo sguardo e la sua prospettiva, cercando di valutarli e coinvolgerli nel suo personale discorso cinematografico.

Ancora una volta, è importante sottolineare che Barbaro non ha mai aspirato con ambizione a compiere un atto di notevole portata culturale, superando i tradizionali limiti della teoria cinematografica. Ha piuttosto intrapreso un percorso di divulgazione, evitando con saggezza le trappole della retorica vuota, indicando una strada ampia e promettente per il futuro.

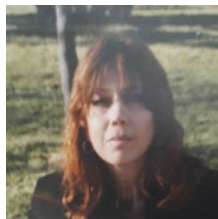
Antonio La Torre Giordano

E' uno storico e critico del cinema. Laureato in Storia del cinema, vive e lavora a Palermo, dove insegna a contratto Didattica e Storia del cinema. È autore di saggi e ricerche interdisciplinari sulla storia del cinema italiano e internazionale, nonché membro del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani (SNCCI) e dell'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema (AIRSC).

²⁷ Umberto Barbaro, *Tolstoj parla del cinema*, in «*Cinema*», anno III, n. 51, 10 agosto 1938, *Organo della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo*, Roma, pp. 92-93

In archivio per Diari di Cineclub

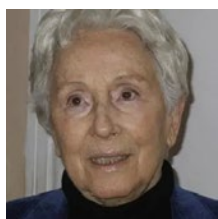
Luchino Visconti: per i cani è di rigore il Lei



Pia Di Marco

In questo numero di *Diari di Cineclub* propongo l'intervista di Mirella Delfini a Luchino Visconti, per il *Tempo* (ripubblicata in *Andrà tutto bene*, Abel Books, Roma 2011): dovrebbe risalire al 1963 perché è citato, fra gli altri, il film *Il Gattopardo* realizzato, appunto, in quell'anno. Con il suo *sense of humor*, con la leggerezza della scrittura, Delfini costruisce pian piano un ritratto originale del regista, a proprio agio più con gli amati animali domestici che con le persone, costretto al rigore e alla rigida selettività dalle complesse impalcature della cinematografia e con l'ideale di un cinema chiaro, lineare, comprensibile alla gente, chapliniano, dove ci si dimentica che esiste una macchina da presa. Il tono d'apertura è sommesso: il lieve imbarazzo (ma per gioco) della giornalista a tu per tu con l'aristocratico maestro si scioglie in annotazioni sorridenti (si veda il personaggio di Thomas Milian, così felicemente incongruo nel contesto), fino alla chiusura dell'intervista, in cui la timidezza cede il posto alla scherzosa complicità fra il regista e la giornalista attorno a un gattino con le idee chiare in materia di adozione: Delfini, preferita a Visconti dal minuscolo felino, non perde l'occasione per un'ultima, garbata battuta, che rivela il senso dell'intera intervista: un incontro-scontro ad armi pari, d'impeccabile eleganza.

Pia Di Marco



Mirella Delfini

Siamo seduti uno di fronte all'altro e pensiamo la stessa cosa. Lui pensa che l'hanno intervistato centinaia di volte e che non ha niente di nuovo da dire. Io penso che l'hanno intervistato centinaia di volte e non ha più niente di nuovo da dire. Sorridiamo, garbati. Sfiro con la punta delle dita i cuscini ricamati a perline colorate e lui spiega che gli sono serviti quando ha girato *Senso*. Rispondo che i cuscini mi piacciono, ma che *Senso* non mi dice nulla perché non l'ho visto, del resto non ho visto quasi nessuno dei suoi film, a parte *Il Gattopardo*, ma solo perché Burt Lancaster l'ha doppiato un mio compagno di scuola, Corrado Gaipa, e poi *Rocco e i suoi fratelli*, che a sentire Germi non è neppure un film viscontiano, ma un film germano.

"Esca subito! - dice con voce aspra - Se ne vada. Chi le ha aperto la porta?"

Sto per dirgli che me l'ha aperta il suo maggiordomo, che avevamo un regolare appuntamento e che non è corretto trattare così una signora, anche se non va al cinema. Specie se è costretta a intervistare ugualmente i registi italiani che secondo il direttore di *Tempo* hanno sconfitto Hollywood. Poi scopro che stava parlando al cane, un levriero afgano dal muso puntuto, demoniaco. Se questi cani hanno un diavolo che li ha fatti a sua immagine e somiglianza, è lui.



Scena dell'episodio "Il lavoro" del film "Boccaccio '70" - Regia Luchino Visconti - 1962 - Gli attori Romy Schneider e Tomas Milian

Perché da del 'lei' ai cani?

"Quando li devo sgridare il Lei è più incisivo."

Arriva il maggiordomo e porta via il cane, che ora è stato perdonato, infatti Visconti gli dice affettuosamente: "ciao Nano", poi spiega che il levriero ha un nome afgano da pedigree troppo difficile e anche inutile perché tanto lui chiama tutti Nano, siano gatti, cani, pappagalli, tartarughe, topi d'India, lucertole eccetera, mentre il Lei lo usa quando bisogna mantenere le distanze.

È seduto in una poltrona del Settecento, porta un golf di cachemire grigio fumo e la sua famosa casa che la gente cerca inutilmente di ricopiare lo avvolge al punto che non si capisce più dove finisca lui e incominci lei. Per rifare una casa come questa ci vorrebbero due o tre secoli, molti miliardi, più il gusto di un principe di sangue reale.

"Voglio andare a vivere in campagna, sono stufo di stare qui."

Non so se è una posa. Ma in campagna avrà decine di Nani e ne ha bisogno per non sentirsi troppo solo tra gli umani, che non gli piacciono poi tanto.

"Confesso - aggiunge - che nella vita mi sono trovato benissimo solo con i cavalli."

Ora dirò una cosa che lo farà arrabbiare di sicuro, però la dico lo stesso.

I fratelli d'Inzeo pensano che i cavalli siano stupidi. Hanno solo intuito.

Si indigna.

"È la cosa più cretina che abbia sentito. Stupidi saranno loro, quasi quasi gli telefono per dirglielo. E lei si tolga questa idiozia dalla mente."

Entra Thomas Milian. Visconti dice che è il partner di Romy Schneider in un episodio di *Boccaccio '70*, poi aggiunge: "Già, ma tanto lei al cinema non ci va." *Già, ma il fatto è che se ci vado inciampo in roba come l'Eclisse di Antonioni e mi viene lo shock da cinema. È giusto secondo lei fare film che la gente non capisce?*

"No - dice lui - non è giusto. A me piacciono i film chiari, lineari. Io almeno cerco di farli così. Nella storia del cinema i migliori



Luchino Visconti (Milano, 1906 - Roma, 1976)

esempi sono esempi di chiarezza e concretezza. Pensi a Chaplin, alla sua semplicità: con lui non si sente mai che esiste la macchina da presa. Certo, il cinema è in continua evoluzione, ha le sue crisi di crescita, i suoi eccessi, ma forse da questa crisi si sta uscendo, si torna all'approfondimento dei valori, dei contenuti. Ne sentiamo il bisogno tutti: è necessario per il pubblico ed è indispensabile per i produttori. Se uno ha in mente una storia nebulosa che la gente non capirebbe, si chiuda in camera finché non riuscirà a chiarirsela. Quando uno non sa spiegare bene una cosa, vuol dire che non l'ha capita neanche lui. Che ne dici Thomas?"

Thomas apre gli occhi, si tira un po' su e contempla un quadro di Guttuso.

"Sai Luchino che quel quadro è bello? L'hai comprato?"

"Me l'ha regalato Burt Lancaster quando abbiamo finito il *Gattopardo*."

"Perché non lo tagli e ce ne fai quattro?"

Con un dito alzato sta già organizzando la scissiparigenesi del Guttuso: "Qui tre quadri con la sequenza di un incontro di pugilato, qui il gruppo delle facce con le volute dei pensieri."

"A me piace così" dice Visconti e Milian ne approfitta per riprendere sonno.

"E poi - continua lui come se la faccenda del segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

quadro fosse una parentesi - un film è già in balia di problemi tecnici che rischiano sempre di cambiarlo..."

Ha la fama d'essere duro, esigente, di pretendere troppo da tutti, di volere la luna. Il suo aiuto, che poi è il mio amico Rinaldo Ricci, dice che Visconti non solo vuole una luna speciale, ma la vuole con due mesi d'anticipo. Così tutti hanno il tempo di pianificarla. Se accettano, perché poi piagnucolano?

"In realtà io sono un angelo", dice lui. Thomas Milian sussulta, si sveglia: "Cooosa?" "Va bene, va bene, lasciamolo tranquillo e usciamo un po' in giardino. - sospira - , Sapesse che cos'è avere in mano una baracca come un film. Bisogna continuamente stringere viti perché l'impalcatura regga. E ci sono viti da girare con garbo, senza farsene accorgere. Altre invece hanno bisogno d'essere strizzate con le tenaglie. Le viti, voglio dire le persone, vanno capite."

Il patio è di un verde vellutato e qualcuno, sicuramente lui, ha messo una rosa rossa dentro una fontana di basalto. Ci vengono subito incontro tanti micini, tutti persiani, tutti rossi. Ne prendo in braccio uno con gli occhi grigi, peserà un etto, miagola con una voce da nulla e mi guarda. Non c'è più niente da fare, è un *coup de foudre*, se ne accorge anche Visconti e dice: "Lo tenga, è suo."

Così all'improvviso ho un gatto. E lui si mette a parlare di quel che deve mangiare, della polvere pulcicida, del cimurro e di tante altre cose che non hanno niente a che vedere col cinema e quando viene il buio io so tutto sui felini mentre l'intervista non è per nulla finita e non gli ho chiesto neppure il nome del suo prossimo film. Lui invece il nome che darò al gatto me lo chiede, lo vuole sapere subito. Lo chiamerò Nano?

No - dico, tenendo il minuscolo micio con la coda a piumino in una mano sola - *lui è persiano. Lo chiamerò Ciro il Grande.*

Mirella Delfini
a cura di Pia Di Marco



Roma. Via Salaria 366, Villa Visconti, residenza di Luchino Visconti che fu anche un rifugio della Resistenza romana

Teatro

Lapis Lazuli

Ideato e diretto da Euripides Laskaridis. Teatro della Pergola, Firenze



Andrea Verga

la continua metamorfosi della vita. In questo mese di febbraio arriva al Teatro della Pergola, che già l'aveva ospitato in passato e che conferma la sua recente riapertura al teatro europeo contemporaneo e d'avanguardia.

Il Lapislazuli è una pietra nota fin dall'antichità e che in certi periodi è arrivata a costare più dell'oro per la sua rarità. Il suo doppio nome, che si riflette nel nome dello spettacolo Lapis Lazzulli, diviso da uno spazio, riflette un'origine terrestre (*lapis*, pietra, in latino) e celeste (*lazvardi*, colore dello zaffiro, azzurro, in arabo e persiano). Anche il protagonista dello spettacolo, un licantropo (che è arrivato al regista in sogno, quindi dal suo io più profondo), ha una doppia natura, come tutti noi: umana e bestiale, spaventosa e grottesca da un lato, tenera e spirituale dall'altro. Un tour de force mai banale, spesso divertente, e aperto a molte sensazioni e interpretazioni. Secondo le parole del regista lo spettacolo dev'essere un "poema aperto" in cui ognuno, secondo la propria esperienza di vita, vede cose diverse e anche contraddittorie. Le parole, che potrebbero dare un senso più preciso a quello che vediamo, sono quindi perlopiù incomprensibili. È una lingua franca tra animali e uomini, un gramelot in cui si distingue qualche parola forse di greco, molto inglese, un po' di italiano, ma soprattutto grugniti, urletti, suoni emessi dalla bocca ma difficili anche da descrivere. È il linguaggio libero, liberato, del corpo, della danza, della fiaba, degli

Euripides Laskaridis è l'enfant terrible del teatro greco. Regista e performer, usando anche, anzi, soprattutto, il linguaggio del corpo, della danza, e delle arti visive, con magnifici effetti "speciali", nella loro semplicità, nei suoi spettacoli ci porta il caos, il ridicolo, il grottesco, il post-moderno e

archetipi profondi (il licantropo va anche dallo psicanalista per reprimere i suoi istinti bestiali ma ovviamente non funziona).

Poi con una semplice metallina, quelle copertine che vengono date ai migranti sulle navi, o ai terremotati, o ai senzatetto nelle notti d'inverno, in questo nostro mondo in cui regna il caos ma c'è anche qualche tenue speranza, come nello spettacolo, con una semplice metallina, dicevo, e con le luci giuste, si ottiene un effetto che suscita in noi uno stupore bambino e il piccolo miracolo è la purezza che non sapevamo di possedere. Empatizziamo con tutto, anche col cattivo della fiaba, col cattivo che è in noi. Forse il teatro nasce nell'incontro tra Teseo e il Minotauro che, nella versione arcaica, minoica del mito, non uccide la bestia ma la guarda negli occhi e poi la supera con un doppio salto carpiato (con una danza?). La riconosce. Nelle parole di Laskaridis: "ballo con il lupo che è in noi".

Quattro performer bravissimi ci raccontano



una storia surreale, trash, che gira intorno al lupo mannaro che divora principesse e poi sgozza maiali da cui escono dollari.

Alla fine una canzone, mentre un palloncino gigante a forma di cavalluccio marino collega palco e cielo, ci svela la terribile fragilità e bellezza di chi per lavoro decide di esporre la propria anima su un palco, o su una tela, o su una pagina, dell'essere artisti. *Beautiful, beautiful show, difficult, difficult life*, poi in un italiano sgangherato "spettacolo meraviglioso, vita difficoltà".

"Esprimere i miei sentimenti. Si tratta, di comunicare umanità e amore: io spero che ciò appaia e che si capisca bene dal mio lavoro in scena" questo è l'obiettivo del teatro di Laskaridis.

Grazie, Euripide, per questa vita vera, quindi difficile, che trasforma in spettacolo meraviglioso (l'arte è trasformazione o non è).

Andrea Verga



* le foto del servizio sono di Pinelopi Gerasimou

Umano, replicabile, sacrificabile



Tonino De Pace

L'uscita di *Blade runner*, di Ridley Scott, nel 1982 ha posto, per la prima volta, in termini seri e se non fosse un film - prodotto quindi da annoverare tra quelli destinati all'evasione, al divertimento - avremmo potuto dire *serissimi* - ma noi, lo diciamo lo stesso,

perché non abbiamo mai pensato che il cinema sia solo puro divertimento e se lo è, è allora *divertimento* nel senso latino - il tema del doppio umano, del *replicante* con le fattezze e i sentimenti umani con dentro un'intelligenza artificiale e una capacità di raziocinio che in quel film trovò la sua massima espressione nel ben noto monologo del replicante Roy Batty impersonato da Rutger Hauer.

Blade runner quindi, in quel lontano anno di oltre 40 anni fa, in termini espliciti ci ha messo davanti ad un problema che appare insolubile, privo di risposte certe ancora oggi, quando più cogente è diventato il dilemma tra accettazione di una nuova *umanità* costituita dall'intelligenza artificiale, da una robotizzazione sempre più invadente, cui fa ulteriore peso una sorta di disumanizzazione delle relazioni viziate da una vita artificiale cui i social obbligano (a loro volta con gli algoritmi implementati dall'AI), da una disumanizzazione della politica che diventa egoismo totalitario, frenesia del dominio e non governo della cosa pubblica. Uno spettacolo davvero alieno per chi abituato ad altri climi, perfino di scontro duro, che resta allibito e quasi impotente davanti all'esercizio muscolare di una vanagloria fondata sul solo potere economico, che diventa l'unica vera arma di seduzione a dispetto di ogni socializzazione dei beni e di ogni solidaristica umanizzazione delle relazioni. In questo quadro vi è una colpevolizzazione dell'indigente, dell'economicamente povero per tutti i guai in cui si è cacciato, dimenticando, in



"Blade Runner" (1982) di Ridley Scott.

tutto questo, che quei guai in massima parte sono stati provocati proprio dall'*incipit* di quella disumanizzazione della politica, che in quel principiare si accontentava di una progressiva depredazione di risorse, il che corrispondeva ad un imperialismo economico che oggi trova allocazione nella degenerazione incontrollata, insopportabile, volgare e vergognosa che ascoltiamo nelle parole e vediamo nei gesti dei cosiddetti potenti della Terra.

In questo scenario, che dire perturbato è quasi fargli un complimento, diventa davvero spaventoso pensare ad un mondo futuro in cui i possessori delle chiavi di accesso all'intelligenza artificiale siano i figli o i nipoti di questi che oggi governano le sorti del mondo, tra insulti e offese, sarcasmo beffardo e mire espansionistiche che pensavamo relegate ai giochi da tavolo.

Arriva in sala un film che sotto l'aspetto di una

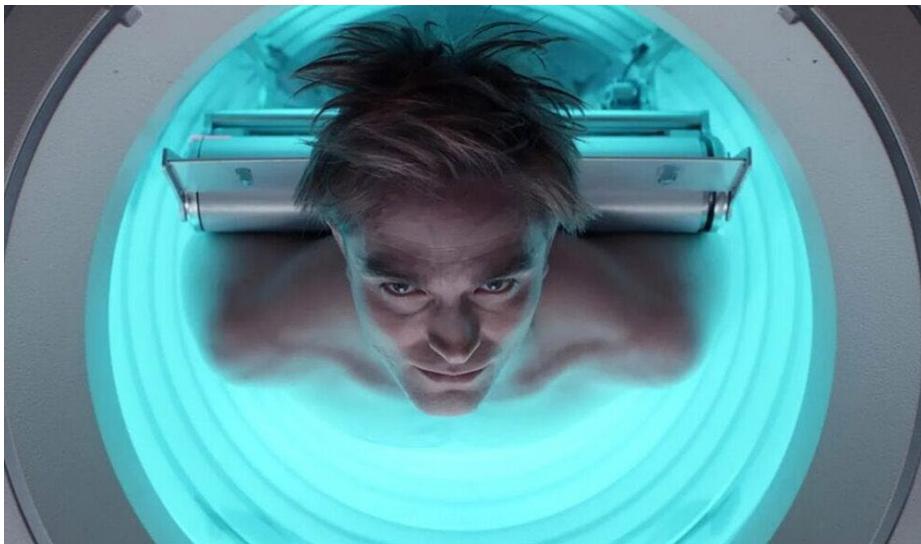
commedia in salsa SF, sembra dire molte più cose di quante se ne possano recepire ad un primo sguardo. *Mickey 17* di Bong Joon-ho, che dopo *Parasite* torna a parlare di nuovi diseredati, torna a guardare verso un mondo invisibile o reso invisibile, ma che per le sue spinte umanizzanti, riemerge con una visibilità estrema.

Mickey 17, come già *Blade runner*, pone al centro dell'attenzione quel tema già accennato della replicabilità umana, del suo valore al di là di ogni alienità e quindi vita da conservare proprio perché manifestazione vitale di quella umanità che da sempre caratterizza il genere e con cui la narrazione fantastica, letteraria o cinematografica, si è da sempre confrontata. Si chiamino i suoi eroi Frankenstein, oppure il robot di Lang in *Metropolis* o i tanti altri che hanno frequentato schermi e pagine, non ultimi i vampiri come forme "alieno-umane", degeneri e romantici che ancora oggi affasciano, con a capo il loro capostipite Nosferatu, ancora oggi in scena dopo l'esordio grazie a Murnau.

Ma al contempo il film del regista sud coreano ci pone davanti il problema della sacrificabilità di Mickey 17, così come quella dei suoi simili, proprio perché in fondo di scarso valore, poiché riproducibile, quindi in nome di una perpetuazione di quella stessa vita che, teoricamente, potrebbe non avere mai fine.

In questa scarna elencazione si ritrova l'argomento centrale del confronto con l'altro non umano, creatura di un pensiero anche ostile verso l'umanità, se si vuole, ma anche in fondo amarevole, vedendo in quelle creature di laboratorio una ideale prosecuzione del genere umano. Una prosecuzione che tradisce un'idea di fondo che è quella della sua stessa finitezza. Se non ci fosse infatti una finitezza,

segue a pag. successiva



"Mickey 17" (2025) di Bong Joon-ho

segue da pag. precedente

l'idea potente di una conclusione dell'esperienza umana sulla Terra, non ci sarebbe il desiderio di creare un erede.

Ma il film di Bong Joon-ho ci mette davanti ad un altro dilemma che in fondo costituisce un sotto argomento di quello principale. Non è solo l'etica della replicabilità umana che interessa a Bong Joon-ho, quanto piuttosto, la reiterazione infinita di una replicabilità che si ripresenta sempre nella stessa modalità, che assume sempre gli stessi segni caratteriali, diventando ripetuta manifestazione di sé stesso. È la ripetizione di un corpo che nasce dalla rigenerazione in chiave umana da una sorta di immensa spazzatura ribollente dentro la quale vengono riversati i rifiuti della navicella spaziale che vaga alla conquista di nuovi pianeti. Una replicabilità che quindi non avviene in purezza in un ambiente asettico, ma grazie ad un conglomerato di liquame privo di alcuna qualità. Da qui sono nati i Mickey precedenti al 17 e da qui nascerà il *degenerare* Mickey 18, che servirà ad inceppare la catena di questo montaggio e smontaggio continuo di organismi viventi, processo creativo che diventa la chiave per sconfinare la morte. Non solo la vita e la morte non hanno più valore, ma neppure il corpo, avendo perduto ogni sacralità riconosciuta, ogni identità fisica, essendo diventato solo un mero oggetto da stampare in serie.

Uno dei filosofi che ha maggiormente riflettuto sul tema della riproducibilità – lì si parlava di arte, ma i termini del discorso non cambiano troppo se si voglia parlare d'altro – è stato sicuramente il tedesco Walter Benjamin, le cui seminali idee e riflessioni servono ancora oggi, nel quasi quarto XXI secolo, per discernere i tratti del valore di un'opera d'arte. Se l'assioma funziona per l'arte dovrà per forza funzionare per la natura umana e per il suo corpo quale involucro di pensieri e di sentimenti e per questa manifestazione massima di un'opera d'arte quasi – paradossalmente – irripetibile.

Benjamin legava le sue riflessioni al tema del potere sostenendo che la possibilità di riprodurre l'opera d'arte costituisse uno strumento in mano al potere, ai totalitarismi – il filosofo visse a pieno l'ascesa al potere del nazismo – per un controllo delle masse, estetizzando quindi la politica che dell'arte si serviva



Walter Benjamin (1892 - 1940)



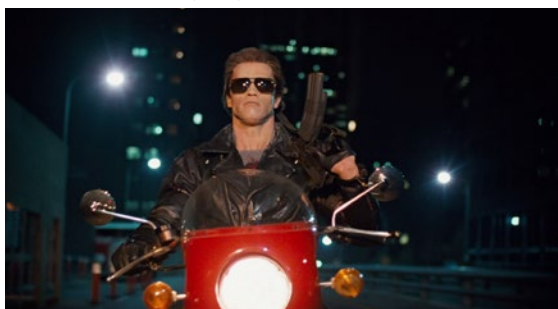
"Frankenstein" (1931) di James Whale



"Metropolis" (1927) di Fritz Lang



"Nosferatu il vampiro" (1922) di Friedrich Wilhelm Murnau



"Terminator" (1984) di James Cameron

astraendola da ogni genialità artistica, da ogni legame con la quotidianità e perfino dal pensiero dell'artista. La riproducibilità dell'arte consentiva al potere una manipolazione del suo messaggio, anche potenzialmente lontano dall'idea dalla quale l'opera aveva trovato origine.

Questo infinito ripetersi aveva sottratto all'opera d'arte ogni autenticità degenerando in un consumo che nulla ha più a che fare con la scintilla creativa che aveva dato luogo al fuoco dell'opera. Un discorso che ha trovato negli anni '70 in Andy Warhol una ironica ed estrema applicazione che al momento stesso diventava sintesi di una critica e si atteggiava a sua volta a nuova forma percettiva ed artistica.

Se queste stesse riflessioni si volessero applicare ai temi che pongono i due film che abbiamo assunto come virgiliana guida in questo labirinto di suggestioni, troviamo che Mickey 17 diventa l'opera replicata, gli androidi di *Blade runner* seguono la stessa sorte, ma con una differenza. Laddove gli androidi restano comunque autentici e unici nella loro specificità, l'altro invece non è che una infinita copia di sé stesso che perde in umanità laddove la paura della morte non diventa più costante pensiero del suo essere umano. In quel film si avverano dunque le teorie del filosofo tedesco. La riproducibilità serve al potere, le ragioni in quel film sono evidenti, per avere disponibilità di materiale umano da utilizzare come strumento – solo strumento – di conquista. Il vero atto rivoluzionario o quanto meno di rivolta è quello di Mickey 18 che rinunciando nel finale ad ogni vita successiva e infinitamente replicabile permette di fare saltare in aria l'infernale macchina che ristampa gli uomini. Mickey Barnes, non più numericamente identificabile, riacquista non solo il suo nome, ma anche la sua finitezza e quindi la sua umanità.

Una conclusione meno confortante è quella che ci offre il film di Ridley Scott nel quale si arriva ad una assimilazione della vita degli androidi all'interno di una più generale manifestazione dell'umano, dell'umanità. Ma in fondo gli androidi non sono repliche identiche di sé stessi ed anzi hanno e conservano una propria evoluta autonomia di pensiero, capaci di elaborare sentimenti forti. Il finale conferma questa deduzione e pone in evidenza le differenze tra i personaggi dei due film. Si tratta dunque di due modi diversi di atteggiarsi su quel confronto dell'umano con una sorta di sua ipotetica replicabilità. Ma laddove l'ipotesi di Mickey 17 sembra ancora lontana, ancorché non impossibile nell'orizzonte scientifico che si espande in un dinamismo ininterrotto, l'ipotesi di *Blade runner*, che trae origine da un fortunato libro di Philip Dick, sembra più attuale che mai in epoca di intelligenza artificiale.

Ma restano gli altri temi ispirati dal pensiero di Benjamin e dei suoi successori e che riguardano: chi gestirà tutto questo avvenire che in sé resta affascinante, ma per le pieghe che ha preso il mondo anche spaventoso? E fino a quando le macchine resteranno assoggettate ad un potere che l'uomo impone? Quest'ultimo scenario ci fa venire in mente la saga di Terminator e delle passeggiate nel tempo del suo eroe schwarzeneggeriano.

Insomma, alla fine, il cinema aveva già previsto tutto nella sua replicabilità piena di sorprese, forse se avessimo dato ascolto ai filosofi, al cinema e alla letteratura, non ci troveremmo oggi dentro questo scenario che assomiglia al brodo in cui marciscono le vittime di Mickey 17. Buon futuro a tutti.

Tonino De Pace

Anni '50. Hollywood e i problemi sociali dell'America

Sull'onda del neorealismo italiano e sul filone documentaristico internazionale



Pierfranco Bianchetti

Alla fine degli anni '40 Hollywood sente l'esigenza di affrontare i problemi sociali e psicologici che emergono nell'America uscita dalla seconda guerra mondiale.

I film che escono sugli schermi vogliono suscitare nel pubblico nuovi interrogativi sul cambiamento della vita di tutti i giorni. *"In Quattordicesima ora (Fourteen Hours, 1951) di Henry Hathaway, un aspirante suicida, interpretato da Richard Basehart, minaccia di gettarsi dall'ultimo piano di un grattacielo di New York. Nella Donna dai tre volti (The Three of Eve, 1957) di Nunnally Johnson, Joanna Woodward interpreta la parte di una schizofrenica in una vicenda meticolosamente basata su una serie di casi clinici. Se pure a volte questi e altri film non usarono spingersi fino a trarre le debite conclusioni delle disanime dei problemi sociali affrontati, cionondimeno essi ebbero il merito di sollevare degli interrogativi sull'antisemitismo, sulle questioni razziali e sulla malattia mentale, tutti argomenti che fino ad allora il cinema aveva preferito ignorare"*. (Il Cinema Grande Storia Illustrata-Istituto Geografico De Agostini- Novara). Per molto tempo il teatro, il romanzo e il cinema avevano avuto il compito di raccontare un mondo non reale fatto di passioni che facesse sognare lo spettatore portandolo ben lontano dalla realtà della vita.

Per merito del nostro neorealismo, esploso nel dopoguerra grazie a Rossellini, De Sica, Visconti, Zavattini ed altri, anche Hollywood capisce che la strada giusta è quella di realizzare un cinema nuovo, lontano dagli studi cinematografici, con la cinepresa piazzata nelle strade e nelle periferie a contatto con la gente comune.

Il neorealismo italiano, infatti, aveva rotto con il cinema del passato denunciando un'Italia stracciona e povera che però credeva in un futuro migliore, ispirandosi a sua volta al filone del documentarismo internazionale.

Così anche il cinema statunitense postbellico imbocca questo percorso innovativo e coraggioso. Nasce il neorealismo americano, una corrente cinematografica caratterizzata da uno stile documentaristico e i cui film vengono per la prima volta girati nelle strade e non più negli studios con le scenografie di cartapesta. Questo modo nuovo di interpretare la realtà della vita non a caso verrà messo sotto inchiesta dal maccartismo, il periodo cupo della società americana frutto della guerra fredda, basato su di un clima di sospetto contro tutti coloro che dimostrano simpatie progressiste.

Tra le pellicole più celebri di questo filone il più noto è *La città nuda* (1948) di Jules Dassin, un poliziesco girato per le strade di New York e in particolare nel quartiere dei "docks"

anziché negli studios di Hollywood; una riflessione e una denuncia sulla violenza nella civiltà urbana ben lontana dai classici noir degli anni Trenta e Quaranta.

Altri film che affrontano a viso aperto le questioni sociali e politiche sono *Pinky, la negra bianca* (1949) di Elia Kazan, *Linciaggio* (1950) di Joseph Losey, quest'ultimo incentrato sul tema delle tensioni razziali e *Nel fango della periferia* (1956) di Martin Ritt, un'esortazione alla solidarietà umana.

Ancora negli anni Cinquanta il nuovo divo emergente Marlon Brando è il protagonista di tre film memorabili. Il primo è *Il mio corpo ti appartiene* (*The Men*, 1950) di Fred Zinnemann nel quale l'attore è un paraplegico ferito in guerra che cerca disperatamente di inserirsi nella società, mentre il secondo è *Il selvaggio* (*The Wild One*, 1953) di Laslo Benedek, in cui Brando è un ribelle contro la società vestito con un giubbotto di pelle a cavallo della sua veloce moto. Il terzo è il mitico *Fronte del porto* (*On the Waterfront*, 1954) di Elia Kazan, dove l'attore recita nel ruolo di una vittima del malaffare gangsteristico all'interno del sindacato dei portuali.

Nel 1955 grande interesse riscuote *Il seme della violenza* (*Blackboard Jungle*) di Richard Brooks, interpretato dal primo vero divo afroamericano Sidney Poitier, nei panni di un insegnante di una scuola di periferia di New York che deve farsi rispettare e amare da una scolaresca difficile costituita da varie etnie e in un contesto sociale difficile.

Hollywood ha intuito che il mondo dei giovani dell'epoca, non solo negli Stati Uniti, è diventata una problematica di grande interesse ed attualità. Uno dei primi film su questo tema è *Delitto nella strada* (*Crime in the Streets*,

1956) di Don Siegel, legato ad un filone che aveva preso l'avvio dalla celebre pellicola *Strada sbarrata* (*Ded End*, 1937) di William Wylder. *Delitto nella strada* è la storia di Frank, un ragazzo diciottenne capo di una banda di ragazzi difficili, (interpretato da John Cassavetes, che sarà poi un grande regista della New Hollywood). Tra gli altri interpreti si mettono in luce Sal Mineo (*Gioventù bruciata- Rebel without a Cause*), Mark Rydell, anche lui futuro regista.

L'America che cambia
Negli anni Cinquanta lo stile di vita americano è in grande trasformazione. L'avvento della televisione ha provocato un forte calo di spettatori nelle sale cinematografiche dovuto anche alla migrazione del ceto medio dal centro cittadino alle aree verdi suburbane prive di cinema. Il piccolo schermo diventa il diver-



"Il seme della violenza" (1955) di Richard Brooks

timento preferito dai ragazzi, ma anche dalle famiglie che amano rilassarsi sedute sul divano di casa.

Tra il '53 e il '56 la grande stagione della televisione americana sforna a ritmo sostenuto le famose teleplays, cioè i teledrammi, che da noi saranno chiamati "originali televisivi". Un fenomeno nuovo che ha bisogno di una nuova leva di scrittori in grado di raccontare il mondo della gente comune rappresentato da operai, impiegati, casalinghe, cioè la piccola borghesia metropolitana fatta di immigrati italiani e irlandesi e piccoli commercianti.

Paddy Chayefsky, il cantore della povera gente
Chayefsky, detto Paddy, nato a New York nel Bronx, il 29 gennaio 1923, figlio di modesti ebrei russi immigrati, è uno di questi giovani autori. La sua adolescenza è segnata già dalla passione per il teatro e per tutte le arti yiddish. Dopo la laurea di sociologia al City College di New York, con lo scoppio della seconda guerra mondiale è arruolato nell'esercito e inviato al fronte in Europa. Ferito dallo scoppio di una mina trascorre la convalescenza in Germania, dove ha la possibilità di collaborare alla realizzazione del cortometraggio *The True Story* (1945).

Smessa la divisa, s'impegna come factotum di una tipografia, scrive battute per i comici dei cabaret newyorchesi e firma testi radiofonici, melodrammi e programmi polizieschi per la televisione, aiutato dal produttore Fred Coe,

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

suo mentore. Ben presto per lui si spalancano le porte di Hollywood che lo accetta tra i suoi praticanti sceneggiatori, ma la sua permanenza in California è di breve durata.

Ritornato a New York nel 1952, arriva per lui la grande occasione con *Canzone di festa*, un episodio del programma televisivo *Philco Goodyear Playhouse*, cui seguono altri sei sceneggiati prodotti nel 1953, due dei quali, *Marty, storia di un timido* e *La notte dello scapolo* diretti da Delbert Mann, che saranno poi adattati per il grande schermo. Chayefsky, cui interessano le piccole contraddizioni quotidiane, i rancori e le ansie della gente metropolitana, si esprime con un linguaggio fresco ed innovativo, con dialoghi spogli, essenziali, ma mai banali e s'impone come l'autore più significativo del momento. I suoi personaggi dalla tipica parlata americana immersi nel loro grigiore quotidiano, sono ispirati ai ricordi di gioventù vissuta nel Bronx. E' il piccolo mondo che vive tra le quattro pareti domestiche, annoiato e alienato nel "tirar mattina", stanco del mortificante ritorno al lavoro e condizionato dalle immutabili tradizioni familiari.

Lo "scrittore del Bronx" con le sue "kitchen stories" pensate per il "tinello e la cucina" tra il primo e il secondo piatto a cena, rivendica alla televisione il merito di raccontare la crescente disumanizzazione del mondo.

Nel 1955 la coppia Paddy Chayefsky e Delbert Mann firma il primo film *Marty, storia di un timido*. Protagonista è un macellaio trentacinquenne italo - americano del Bronx, goffo e alla ricerca dell'amore di una donna per combattere la solitudine della sua vita al fianco degli amici scapoli e infelici come lui e della vecchia madre egoista.

Chayefsky e Mann si dimostrano abili nello scegliere per il ruolo di Marty, Ernest Borgnine, un attore caratterista dalla splendida faccia cinematografica, con una voce decisamente poco sensuale e un fisico corpulento fino ad allora confinato in ruoli da cattivo come il sadico sergente Judson che picchia a morte il soldato Angelo Maggio interpretato da Frank Sinatra in *Da qui all'eternità*.

Nel '56 Chayefsky scrive per la tv *Pranzo di nozze*, protagonista una povera massaia che nel giorno delle nozze della figlia non vuole badare a spese e organizza un ricevimento nell'albergo più lussuoso della città. Questo sogno piccolo - borghese, il progettato rito nuziale in pompa magna, diventa in realtà rivelatore di traumi, frustrazioni e compensazioni di una vita grigia e disamorata, anche se nel finale vi è un riscatto dei sentimenti e degli affetti familiari perduti.

Nel 1957 Chayefsky riprende la sua collaborazione con Delbert Mann in *La notte dello scapolo*, storia di cinque amici impiegati nella stessa ditta che festeggiano la fine del celibato del collega Arnold prossimo al matrimonio. Tuttavia a causa anche del troppo alcool qualcosa nella serata allegra e spensierata comincia ad andare storto...

Basato su lunghi dialoghi, il film si chiude con il rientro nella infelicità domestica che rappresenta lo smarrimento esistenziale della middle - class americana in quegli anni. Chayefsky e Mann nel 1959 portano sul grande schermo *Nel mezzo della notte*, commedia sentimentale e sociale incentrata su di un vedovo sessantenne proprietario di una ditta d'abbigliamento che s'innamora della sua giovane segretaria con la quale vorrebbe iniziare una nuova e felice esistenza incontrando però l'ostilità dei suoi parenti.

Dopo *Tempo di guerra, tempo d'amore* (1964), una divertente satira antimilitarista, nel 1971 è la volta di *Anche i dottori ce l'hanno*, grottesca e scanzonata commedia nera sul mondo ospedaliero diretta da Arthur Hiller. Nel 1976 lo sceneggiatore firma uno dei suoi copioni più interessanti e profetici sul mondo dei mass media, *Quinto potere* con la regia di Sidney Lu-



"Marty, storia di un timido" (1955) di Delbert Mann

met.

La sua ultima fatica cinematografica è *Stati di allucinazione* da un suo romanzo, l'eterno tema di Jekyll e Hyde rivisto in chiave moderna. Insoddisfatto della trasposizione filmica di Ken Russell decide di firmarsi con lo pseudonimo di Sidney Aaron.

Paddy Chayefsky, il cantore della gente comune, cui la Rai dedicherà un ciclo di film negli anni Settanta a cura di Pietro Pintus con una lunga intervista all'autore, muore a soli cinquantotto anni il 1° agosto 1981.

I film più significativi della Hollywood e il problemi sociali

Marty, vita di un timido, un film di Delbert Mann (1955)

Marty Pilletti (Ernest Borgnine) è un macellaio trentaquattrenne italo-americano del Bronx, goffo e di aspetto poco gradevole che vive con la vecchia madre Teresa (Esther Minciotti). Più volte rifiutato dalle ragazze, è ormai rassegnato ai lunghi pomeriggi festivi di solitudine e al bisogno inappagato di tenerezza e d'amore.

Il suo mondo è limitato al lavoro in bottega svolto con dedizione (è l'idolo delle massaie), ai suoi amici scapoli più depressi e più soli di lui, che mascherano la loro disperazione esistenziale in tristi serate, tra chiacchiere senza senso al bar, qualche film e frustranti frequentazioni di sale da ballo dove sono regolarmente destinati a fare "tappezzeria".

In un sabato sera come tanti altri Marty si fa convincere dal suo amico più caro Angelo (Joe Martell) a recarsi per l'ennesima volta al "Polvere di stelle", un'enorme balera a Manhattan nella quale al suono di una grande orchestra danzano centinaia di persone. E' evidentemente una serata magica perché a sorpresa egli incontra Clara (Betsy Blair), una maestra bruttina, un po' insignificante e non più giovane, come lui rassegnata dopo molte delusioni sentimentali, a rimanere zitella in casa dei genitori. Una conoscenza che cambierà completamente la vita di Marty, nonostante l'ostilità degli amici e della madre gelosi del suo tenero sentimento per la ragazza finalmente ricambiato.

Primo esempio di un'opera filmica neorealista all'americana girata a basso costo e con interpreti poco conosciuti, *Marty* ottiene riconoscimenti anche internazionali (Gran premio della Giuria a Cannes, Oscar per il miglior film, per la migliore sceneggiatura, per la regia e per il protagonista Ernest Borgnine) ed un successo di pubblico senza precedenti.

La pellicola, costata solo trecentomila dollari per la produzione e quattrocentomila per il lancio pubblicitario, caratterizzata da un'ambientazione molto curata (la comunità italiana del Bronx), incassa cinque milioni di dollari dopo un anno di programmazione.

Nella zona di New York, dove operano i più grandi "columnistes" di cinema, come Earl Wilson, Walter Winchell, Leonard Lyons, Louis Sobol, coloro che assegnano ogni anno il prestigioso Premio della Critica, il film

è molto apprezzato e cattura l'interesse di tutti i maggiori programmi radiotelevisivi del paese che fanno da volano ai principali gruppi editoriali a livello nazionale. I responsabili della produzione galvanizzati dai primi risultati positivi al box office, decidono saggiamente di organizzare una serie di proiezioni campione, con un pubblico decisamente popolare (la comunità italo - americana, i taxisti di Brooklyn), in grado di coinvolgere con il passa parola una massa di spettatori più ampia per un piccolo film senza particolari attrattive spettacolari. Ispirato al genere "clothesline drama" (letteralmente corda del bucato) incentrato sulla vita di gente modesta, uomini e donne comuni che costituiscono l'ossatura dell'America, *Marty, vita di un timido* diventa così il simbolo di una innovativa stagione culturale, quella degli anni '50, che influenzerà diversi autori di film tratti da teleplay, quali *Delitto nella strada* di Reginald Rose, *La parola ai giurati* di Sidney Lumet, *Nel fango della periferia* di Martin Ritt e *I giorni del vino e delle rose* di Blake Edwards.

L'uomo dal braccio d'oro, un film di Otto Preminger

Frankie Machine (Frank Sinatra) tornato libero dopo la galera, torna nel suo quartiere malfamato a Chicago, determinato a uscire per sempre dal tunnel dell'eroina, rinunciando anche a frequentare le bische clandestine,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
ambiente nel quale si è fatto una reputazione come abile giocatore. In prigione ha imparato a suonare la batteria con buoni risultati, che lo spingono a intraprendere la carriera di musicista d'orchestra. A casa sua lo aspetta Zosch (Eleanor Parker), sua moglie, una donna nevrotica ed insopportabilmente petulante, paralizzata in un incidente automobilistico da lui involontariamente causato.

Le cose però non vanno per il loro verso. Frankie, già provato dal senso di colpa per la condizione di Zosch, incontra il suo ex datore di lavoro Schwiefka (Robert Strauss) che lo rivuole con le carte da gioco in mano perché lui è "l'uomo dal braccio d'oro" e da quella carogna dello spacciatore Louie (Darren McGavin), che tenta di riportarlo all'antico vizio. L'unica nota positiva è la fulgida Molly (Kim Novak), sua amica del cuore innamorata perdutamente di lui pur essendo a conoscenza della sua situazione coniugale disastrosa. L'inevitabile frequentazione di spacciatori, pokeristi, alcolizzati e balordi di ogni genere, porta l'aspirante batterista a cedere nuovamente alla droga.

"Dovrò trovare il modo di farne a meno - dice al pusher che gli sta per iniettare una dose. "La



scimmia non se ne va mai, è un mostro che non muore mai; se te lo togli di dosso si mette in un angolo e aspetta il suo turno", gli sussurra perfidamente il malvagio e viscido Louie. Dopo aver soddisfatto il vizio, Frankie cerca di convincere se stesso della sua guarigione "La scimmia - afferma - non la farò più tornare sulla schiena, mai più", ma è evidente che i suoi buoni propositi per un futuro migliore sono ormai vanificati. Dopo un'audizione come batterista andata male per il tremore delle sue braccia, Machine perde il controllo fracassando la sua stanza alla ricerca vana d'eroina. Nel frattempo Louie scopre che la moglie di Machine è una finta paralizzata e minaccia di dire la verità a suo marito. La donna allora lo uccide per non essere smascherata. Sospettato dell'omicidio, Frankie si nasconde da Molly. Dopo varie peripezie "l'uomo dal braccio d'oro", forse troverà la forza di rifarsi un'esistenza.

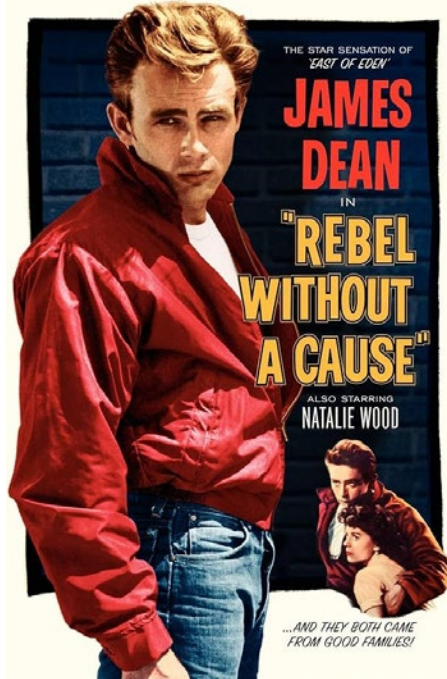
Il regista Otto Preminger, che rinuncia al visto di censura dell'Hohnston Office, sceglie la distribuzione del circuito minore delle sale cinematografiche optando per una robusta pubblicità ben impostata. Il successo è enorme costringendo le autorità nel giro di qualche mese a modificare il famigerato Codice Hays, linee guida morali nei film, aprendo così un varco alla diffusione di titoli incentrati su temi scottanti come quello della droga per

la prima volta messa di fronte agli occhi dello spettatore.

Le drammatiche sequenze della degradazione e della disperazione provocate dalla tossicomania entreranno con questa pellicola nella storia del cinema. "E' troppo facile fare una grossa palla di tutti i dolori e poi ucciderla con un'iniezione" è una delle battute più belle e significative sull'eroina.

Sottolineata dalle ritmiche musiche jazzistiche di Elmer Berstein, dalla fotografia impeccabile di Sam Leavitt in bianco e nero, l'opera di Preminger del 1955, tratta dal romanzo *Le notti di Chicago* di Nelson Algren, mette in campo un Frank Sinatra mai così intenso in diversi primi piani angoscianti affiancato dalla fascinoso Kim Novak, dalla sofferta Eleanor Parker e con il contributo di caratteristi d'alto livello, quali Darren McGavin, Robert Strass e Arnoldo Stang, quest'ultimo nei panni del mite e patetico Sparrow, amico del protagonista. Un applauso lo strappa anche la scenografia di Joseph Wright, straordinaria nel ricostruire negli studios californiani la Chicago dell'epoca. *Gioventù bruciata*, un film di Nicholas Ray L'ultima settimana di maggio del 1955 terminano le riprese di *Gioventù bruciata*. Per merito del regista Nicholas Ray, la lavorazione piacevole e rilassante, ha reso meno difficoltoso affrontare un tema sociale d'attualità, la rabbia dei giovani americani, i "ribelli senza causa" (titolo originale dell'opera) che non riescono a inserirsi in una società caratterizzata da valori tradizionali ormai superati, quei valori però che avevano permesso all'America di uscire vincitori dal secondo conflitto mondiale. Nicholas Ray e i suoi sceneggiatori si sono documentati sull'argomento intervistando decine e decine di ragazzi borderline e ascoltando il parere di numerosi criminologi.

Gli interpreti principali, James Dean, Sal Mineo, Dennis Hopper e la sedicenne Natalie Wood, sono affascinati dalla personalità del



regista e la loro recitazione contribuirà a rendere il film un'acuta anticipazione della ribellione giovanile che esploderà poi alcuni anni più tardi non solo negli Usa.

Anche in Europa la pellicola diventa popolarissima dove il fenomeno dei teddy boys, cioè i ragazzi vestiti con i blu jeans, i giacconi di pelle scure e i capelli impomatati, sta prendendo piede ovunque. Anche in Italia il fenomeno è molto diffuso soprattutto nelle realtà urbane nelle quali ogni quartiere ha la sua banda di giovani pronti a difendere con la violenza il loro territorio costituito da balere, cinematografi e altri luoghi di ritrovo nei quali sono esclusi giovani provenienti da altre zone cittadine.

Il film di Nicholas Ray rappresenterà la generazione degli anni Cinquanta non coinvolta nel dramma della seconda guerra mondiale, ma sofferente per la povertà culturale ed affettiva di una società disturbata dal clima sociale e politico causato anche dalla Guerra Fredda e soprattutto soffocata da un perbenismo ormai insopportabile, appena mascherato da un consumismo in grande espansione. Protagonista della storia è Jim (James Dean), ragazzo infelice, incompreso e non amato dai genitori, così come molti suoi compagni di scuola, adolescenti solitari e smarriti in cerca di una loro identità.

Il ribelle senza causa è la vittima di un contesto sociale ormai privo di valori, che con i suoi gesti, con i suoi tic, con i suoi sguardi disperati entra di prepotenza nell'immaginario collettivo.

Il mito di James Dean, alimentato da una drammatica e troppo rapida conclusione della sua esistenza in seguito ad un incidente automobilistico, a settant'anni di distanza continua ad essere celebrato con documentari, fotografie, filmati, spettacoli teatrali e testimonianze che ne fanno un simbolo per molte generazioni di giovani.

I protagonisti di "Hollywood e i problemi sociali" John Cassavetes, un mito del cinema indipendente americano

Occhi fiammeggianti, volto espressivo e nevrotico, John Cassavetes nato a New York il 9 dicembre 1929, figlio di immigrati greci, già a vent'anni frequenta i corsi di recitazione e regia all'American Academy of Dramatic Arts.

Dopo alcuni lavori come assistente di scena a Broadway, partecipa come attore a diverse serie televisive e a numerosi film, tra i quali *Delitto nella strada* di Don Siegel; *Nel fango della periferia* di Martin Ritt; *Lo sperone insanguinato* di Robert Parrish.

Ben presto però il mondo hollywoodiano gli sta molto stretto. Nel 1957 fonda una scuola di recitazione e nel 1959 firma la sua prima opera da regista, *Ombre*, divenuto in seguito il manifesto del nascente "New American Cinema", il nuovo e battagliero cinema indipendente che si oppone apertamente all'industria di Hollywood e alle sue regole.

Ombre, girato in 16 mm a bassissimo costo, segue le avventure notturne di tre ragazzi neri newyorkesi, interpretati da attori non professionisti. Presentata alla Mostra di Venezia del

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

1960 la pellicola, un pamphlet antirazzista, suscita interesse e attenzione.

Il regista, artista inquieto e refrattario a ogni etichetta, ribadisce la sua indipendenza rifiutando di firmare il manifesto programmatico del "New American Cinema".

Nel 1961 gira in California *Too Late Blues*, una vicenda non priva di riferimenti autobiografici di un musicista jazz in lotta contro le spietate leggi del mondo discografico. Nel 1964 gira *Gli esclusi*, storia di un ragazzo problematico, film che sarà un insuccesso commerciale segnato anche da forti contrasti con il produttore Stanley Kramer. Un'esperienza infelice per Cassavetes di fatto estromesso dagli studios californiani.

Negli anni Sessanta però, grazie al suo ruolo di attore, conosce un periodo di grande popolarità. *Contatto per uccidere* di Siegel (dove l'antagonista è il cattivissimo Ronald Reagan nella sua ultima apparizione cinematografica); *Quella sporca dozzina* di Robert Aldrich; *Rosemary's Baby* di Roman Polanski e anche *Gli intoccabili* girato in Italia per la regia di Giuliano Montaldo, gli procurano il denaro necessario a produrre e girare i suoi film liberi e indipendenti.

Il mondo che lui vuole rappresentare sul grande schermo è quello della gente comune, uomini e donne alle prese con le difficoltà esistenziali a cui nessuno può sottrarsi; una sorta di studio minuzioso e ragionato dell'animo umano.

"Per me - confessa il regista - i film hanno poca importanza. Le persone sono più importanti". Con questa affermazione Cassavetes esprime la sua profonda umanità, il suo desiderio di raccontare la vita, i sentimenti e i vizi delle persone.

Nel '68 torna sulla Laguna Veneta con il suo nuovo film *Faces*, mai distribuito in Italia, con cui affronta il tema della coppia e del matrimonio. Un argomento che lo porterà a firmare tre capolavori: *Mariti* (1970); *Minnie & Moskowitz* (1972); *Una moglie* (1975), una sorta di indagine matrimoniale sull'America degli anni Settanta. Tutti e tre i film saranno presentati alla Mostra di Venezia del 1975 in una memorabile personale a lui dedicata.

Nella sua carriera John avrà sempre al suo fianco la moglie, l'attrice Gena Rowlands, sua compagna di vita e di arte fino alla sua morte e la scuderia degli amici e colleghi inseparabili formata dagli attori Seymour Cassel, Ben Gazzara, Peter Falk.

Forse nessuno come lui, a parte il grande

maestro Ingmar Bergman, ha saputo mettere in luce i disordini affettivi e psicologici di una famiglia borghese analizzandone implacabilmente le nevrosi e le infelicità più intime.

Nel '76 si concede una incursione nel genere noir con *L'assassino di un allibratore cinese*, dove si permette di smantellare la struttura narrativa di un filone con le sue ferree regole.

Nel 1978 dirige ancora la Rowlands in *La sera della prima*, un ottimo ritratto di una attrice teatrale di fama, colpita da depressione e solitudine, cui segue la partecipazione come attore a due film di successo, *Panico allo stadio* (1976) e *Fury* (1978), che gli permettono di finanziare ancora una volta le sue opere come regista.

Nel 1980 è sempre sua moglie la protagonista di *Gloria - Una notte d'estate*, film che si aggiudica il Leone d'Oro a Venezia. Nel 1984 John e Gena in *Love Streams* (1984), Orso d'Argento a Berlino, interpretano un fratello e una sorella alla deriva che in un breve incontro fanno il bilancio negativo delle loro esistenze.

Nel 1985 il regista firma la sua ultima fatica *Il grande imbroglio*, una commedia di stampo hollywoodiano classico, ma di scarso interesse.

Il suo cinema così fortemente legato alla vita quotidiana delle gente comune, ha suscitato nella critica interrogativi sul suo pensiero e sulle sue convinzioni politiche e sociali. Alla classica domanda: *Lei è comunista?* lui risponde alla Chaplin: *"Sono un umanista"*. Una qualifica che per il suo paese d'elezione in quel periodo poteva apparire sospetta!

In un'altra occasione, la sua permanenza in Italia per le riprese del film di Paul Marzuský *Tempesta*, nel quale è il protagonista principale, ad una domanda di Michele Anselmi de l'Unità: *'In America lei è considerato da molti il Bergman americano'* e lui ribatte: *"Quale onore! - Le etichette mi vanno sempre strette. Certo, anch'io parlo di incomunicabilità, e anch'io indago sulle sottili incrinature dei rapporti umani, anch'io metto in scena realtà disparate. Però, forse, sono meno pessimista. Amo i miei personaggi, mi confondo con loro, non mi piace vederli perdenti"*.

Carattere non facile, John Cassavetes è un uomo inquieto e un artista alla ricerca di nuove strade da disegnare con la sua cinepresa.

"Il nostro primo incontro - ricorda Giuliano Montaldo in un'intervista rilasciata all'Unità in occasione della sua scomparsa - non era stato dei più facili. Lo avevo voluto, insieme alla moglie Gena Rowlands e a Peter Falk, per *"Gli intoccabili"*, una storia di mafia ambientata nell'America contemporanea. Avevo amato i suoi primi film, soprattutto *"Ombre"* e *"Faces"*, ma era stato il successo da attore in *"Rosemary's Baby"* ad alzare le sue quotazioni al box office. Credo che non amasse molto il ruolo che avevo scelto per lui, un mafioso che esce di prigione e che medita la grande vendetta, ma era tutt'altro che passivo sul set. Dietro ogni azione, battuta o movimento c'era un perché, non era attore da accettare ordini senza fiatare. All'inizio ci studiammo per un po'; furono giorni tesi, poi però John capì che tutti noi della troupe lo amavamo, e con lui

il suo cinema di cui non si stancava mai di parlare. Allora stava facendo il montaggio di *"Mariti"*, un film che gli era costato molta fatica come sempre quando lavori fuori dalla grande industria cinematografica. Eppure non avrebbe scambiato per nulla al mondo quella sua libertà. Libertà di decidere il montaggio, di scegliere gli attori, di inventarsi le storie senza dover contrattare tutto con i signori di Hollywood...".

Ammalato da molti anni di cirrosi epatica a causa dell'eccesso di alcol e sigarette, John Cassavetes muore a Los Angeles il 3 febbraio 1989.

Al suo funerale, insieme alla sua adorata Gena e ai loro tre figli Nick, Zoe e Alexandra, anche Peter Falk e Ben Gazzara, gli amici e i compagni che hanno condiviso con lui l'avventura straordinaria di un cinema realizzato fuori dagli schermi e lontano da Hollywood.

Paul Newman, il divo dagli occhi blu

Nel 1959 Paul Newman sta recitando con grande successo su di un palcoscenico di Broadway nella commedia di Tennessee Williams *La dolce ala della giovinezza*. Un giorno, a un matinée ed in un momento particolarmente drammatico, una signora in platea commenta ad alta voce: *"Ma ha gli occhi proprio blu!"*.

Paul Newman, che in realtà è daltonico (e per questo nel '43 non sarà ammesso al corso allievi ufficiali in Marina accontentandosi del ruolo di radiofonista), grazie ai suoi occhi azzurri penetranti ha saputo conquistare intere gene-



"Lassù qualcuno mi ama" (1956) di Robert Wise

razioni di spettatrici interpretando personaggi freddi e spesso anche spietati.

Quando Newman arriva a Hollywood dopo l'Actor's Studio e una dura gavetta sulle scene teatrali, è costretto come altri colleghi a fare i conti con il talento e la fama di Marlon Brando, l'attore che ha rivoluzionato e rinnovato la recitazione.

Il suo esordio nel '54 davanti alla macchina da presa in *Il calice d'argento* è infelice (negli anni Settanta in occasione della messa in onda in televisione di questa pellicola fa pubblicare sui quotidiani di Los Angeles un annuncio pagato di tasca propria per scusarsi della sua terribile performance), ma si riscatta nel 1956 con *Lassù qualcuno mi ama* di Robert Wise, storia del pugile italo-americano Rocky Graziano; pellicola che mette in luce il suo talento confermato nel '58 in *La lunga estate calda* di Martin Ritt al fianco di Joanne Woodward destinata a diventare di lì a poco la sua seconda moglie e la madre delle sue due figlie.

In cinquant'anni di carriera Newman costruisce

segue a pag. successiva



"Gloria - Una notte d'estate" (1980) di John Cassavetes

segue da pag. precedente

una galleria di personaggi spesso rozzi, aggressivi ma fortemente virili, che entrano nella storia del cinema.

Ancora nel '58 è con Elisabeth Taylor sul set di *La gatta sul tetto che scotta* dalla nota commedia di Tennessee Williams per la regia di Richard Brooks e nel 1961 è davvero memorabile in *Lo spaccone* di Robert Rossen, nei panni di un abile giocatore professionista di biliardo umanamente incapace di crescere.

Dopo lo spionistico *Il sipario strappato* del 1966 di Alfred Hitchcock, un'esperienza negativa per l'attore e per il regista che si lamenterà della sua recitazione troppo enfatica stile Actor's Studio, nel '67 con *Nick mano fredda* di Stuart Rosenberg, conquista letteralmente la critica colpita dalla sua interpretazione strepitosa del galeotto pronto a sacrificare la sua vita piuttosto che piegarsi alla violenza e alla prepotenza dei suoi carcerieri.

Nel '69 per merito di George Roy Hill nasce la coppia vincente Paul Newman e Robert Redford di *Butch Cassidy* ricostituita nel '74 con *La stangata*, ancora un grande successo al botteghino. L'attore, a cui è negato ripetutamente l'Oscar dopo sette nominations (per la serie "*Lassù a Hollywood qualcuno mi odia!*"), è straordinariamente bravo in *Diritto di cronaca* di Sydney Pollack; *Bronx 41° distretto di polizia* di Daniel Petrie, entrambi del '81 e *Il verdetto* del 1982 di Sidney Lumet. Finalmente l'ingiustizia nei suoi confronti termina nel 1986 con l'assegnazione dell'Oscar alla carriera e l'anno dopo con la statuetta come miglior attore protagonista per *Il colore dei soldi* di Martin Scorsese, incentrato sul tema di *Lo spaccone* ripreso venticinque anni dopo e interpretato al fianco di Tom Cruise.

Nel '90 per la sesta volta è in coppia con la moglie Joanne Woodward in *Mr. & Mrs. Bridge* per la regia di James Ivory e nel 2002 la sua carriera termina con *Era mio padre* di Sam Mendes con Tom Hanks.

Il grande attore americano muore il 26 settembre 2008 a ottantatré anni, ma i suoi magici occhi blu continuano a bucare il piccolo schermo negli indimenticabili film da lui interpretati.

Natalie Wood, la ragazza acqua e sapone

Natalie Wood, il cui vero nome è Natalia Zaharenko Sterenko, nasce a San Francisco il 20 luglio 1938, figlia di due immigrati russi fuggiti dalla rivoluzione bolscevica, Maria Stepanovna, di professione ballerina e Nicolai Gurdin, ingegnere.

A cinque anni la piccola è già sul set di *Happy Land* e a otto fa parte del cast di *Conta solo l'avvenire*, entrambi diretti da Irving Pichel.

Orson Welles, protagonista maschile di quest'ultimo film, predice per lei un avvenire radioso a Hollywood. "*Basta che continui a vivere da queste parti – le dice – e lascia fare al tempo*".

Il suo ruolo di bambina prodigio prosegue con *Il miracolo della 34° strada* di George Seaton (1947) e in decine di pellicole. Negli anni Cinquanta il suo volto diventa popolarissimo, apparendo sulle copertine di

Photoplay e di altri magazines in concorrenza con Debbie Reynolds e Liz Taylor.

Piccola di statura (1,57), il visetto dolce, gli occhioni scuri deliziosi, l'aria della ragazza acqua e sapone della porta accanto, Natalie sa esprimere anche un'irrequietezza tipica dei giovani di quel periodo.

Nel '55 a diciassette anni il regista Nicholas Ray di cui subirà il fascino sul set, la lancia nel mitico *Gioventù bruciata*, un film maledetto per i suoi protagonisti, James Dean morto il 30 settembre in un incidente in auto mentre si reca a disputare una corsa automobilistica in California durante una pausa della lavorazione di *Il gigante* diretto da George Stevens; Sal Mineo pugnalato a morte a 37 anni il 12 febbraio 1976 in una zona residenziale di West Hollywood e Natalie Wood annegata in mare il 29 novembre 1981.

Il '61 è l'anno decisivo della sua carriera. Elia Kazan la sceglie come protagonista di *Splendore nell'erba*, pellicola di grande successo dal finale commovente, intenso e struggente. Lei indossa i panni della tenera Wilma Dean, una ragazza della provincia americana del 1928 (siamo nel Kansas) soffocata dal clima di forte puritanesimo dell'epoca. L'interpretazione la consacra attrice drammatica di razza. Al suo fianco il ventiquattrenne Warren Beatty al suo esordio davanti alla macchina da presa (è il fratello minore di Shirley Mac Laine) nel ruolo di Bud Stemper, l'affascinante capitano della squadra locale di football, anche lui lodato dalla critica e apprezzato dal pubblico.

Natalie, sposata con Robert Wagner dal 1957 da cui ha avuto la figlia Courteny, non resisterà nel corso delle riprese al fascino irresistibile del partner (uno dei più celebri seduttori di Hollywood) in quel momento fidanzato con Joan Collins, con il quale vivrà una storia d'amore e di passione durata quattro anni.

La relazione sentimentale causerà il divorzio nel '62 da Wagner, che risposerà poi nel 1972 dopo un secondo matrimonio fallito con Richard Gregson e la nascita di un'altra figlia.

Kazan racconta in un'intervista di essere rimasto colpito dalla sicurezza di Warren Beatty nei confronti delle donne: "*un'assoluta fiducia nella sua forza sessuale, una fiducia così grande che non aveva mai necessità di mettersi in mostra*". E afferma ancora che la recitazione dei due rispecchiasse la loro reciproca attrazione fisica. "*Tutto un tratto lui e Natalie divennero amanti. Quando successe? Quando non li osservavo. Non mi dispiacque; diede intensità alle loro scene d'amore.*"

Nello stesso anno la Wood trionfa in *West Side Story*, un musical nel quale i registi Jerome Robbins e Robert Wise la trasformano in una giova-

ne portoricana, la Giulietta di Shakespeare.

Seguono *La donna che inventò lo strip* (1962) di Mervyn LeRoy; *Strano incontro* (1963) di Robert Mulligan con Steve McQueen (altro flirt chiacchierato) e *Lo strano mondo di Daisy Clover* (1966) ancora di Robert Mulligan, con l'emergente Robert Redford. Dopo *Bob, Carol, Ted e Alice* (1969) di Paul Marzursky, una commedia che libera il cinema americano dai tabù sessuali del codice di auto censura hollywoodiano, gira *L'ultima coppia sposata* (1980) di Gilbert Cates, insieme al bravo George Segal.

Poi per lei il sipario cala definitivamente sull'isola di Catalina. Tutto inizia nel tardo pomeriggio del 28 novembre 1981 quando, accompagnata dal marito e da Christopher Walkie con cui sta girando il film *Brainstorm – Generazione elettronica* (all'attrice mancano solo tre scene per terminare la sua parte), decide di passare il lungo week end del Ringraziamento sull'isola di Catalina. I tre, dopo una cena al Doug's Harbor Reef durante la quale bevono parecchio vino e champagne, ritornano a bordo dello yacht "Splendor" di proprietà della coppia.

La cronaca ci informa di una violenta lite tra i due uomini a causa di una presunta relazione amorosa tra Natalie e Christopher. Con i nervi a pezzi e piuttosto ubriaca, la donna si ritira nella sua cabina. Poi poco dopo vestita con una lunga camicia da notte, una pesante giacca di colore rosso e dei calzoncini di lana, si dirige verso la parte di poppa dell'imbarcazione, dove è ormeggiato il gommone di servizio. Qui nel tentativo di salirvi sopra cade nelle acque molto fredde del Pacifico. Probabilmente batte la testa sul bordo del gommone e, benché stordita, tenta di risalire a bordo secondo quanto dimostrano alcune tracce del suo smalto per unghie ritrovate tra la gomma dell'imbarcazione. Purtroppo l'aria fredda, l'acqua gelida e lo stato di confusione mentale dovuto all'alcool e agli psicofarmaci, da lei assunti abitualmente, le sono fatali.

Questa è la versione ufficiale delle autorità che non sanno spiegare perché la diva, nota per il suo terrore dell'acqua (nuotava a mala pena) sia salita al buio sul gommone.

L'autopsia riscontra sul suo corpo ecchimosi, graffi e lividi probabilmente dovuti alla caduta in acqua e l'inchiesta è archiviata come "annegamento accidentale".

Il 2 dicembre al Westwood Memorial Park, dove riposano i resti di Marilyn Monroe, una piccola folla di amici e conoscenti tra cui sir Laurence Olivier, Fred Astaire, Gene Kelly, Gregory Peck, Frank Sinatra e Rock Hudson, dà l'addio a Natalie Wood. La bara di legno ricoperta di fiori è arrivata al cimitero accompagnata dalle note di "Mezzanotte a Mosca" suonata dal tipico strumento a corde russo.

La triste fine della "ragazza acqua e sapone" tra le onde dell'Oceano si aggiunge al lungo elenco delle morti improvvise e misteriose che fanno parte della leggenda di Hollywood.



"Strano incontro" (1963) di Robert Mulligan

Pierfranco Bianchetti

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #29

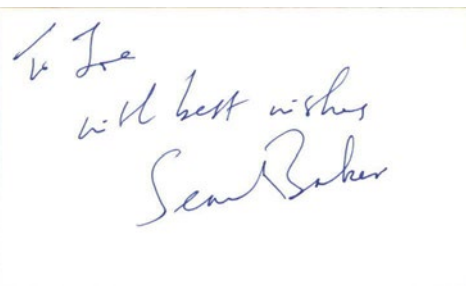
Il personaggio del mese: Sean Baker



Barbara Taglioni

Zitto zitto, con il suo aspetto sbarazzino, non di certo tra i super favoriti alla vigilia della consegna delle Statuette, Sean Baker ha fatto incetta di premi Oscar come non succedeva da tempo. Senza se e senza ma, il regista, sceneggiatore, montatore e produttore cinematografico statunitense, attivo nel cinema indipendente, con il suo film *Anora* si è aggiudicato ben 5 riconoscimenti, passando di diritto alla Storia del Cinema. Nato il 26 febbraio 1971, da padre avvocato specializzato in brevetti e madre docente, è cresciuto a Summit, nel New Jersey, è sposato con Samantha Quan, attrice, e produttrice cinematografica canadese, con cui ha collaborato in molti progetti cinematografici, compresa l'ultima fatica. E' sbocciato tardi al successo, anche a causa di esperienze trasgressive che ne hanno consumato la giovinezza. Egli stesso confessa di avere sprecato un sacco di tempo quando, intorno ai 20 anni, è caduto nella spirale della droga. Ha dovuto faticare non poco per riuscire a farsi notare e a mettere in pratica la sua grande passione per la settima arte iniziata già in tenera età quando, in compagnia della madre, vide il film *Frankenstein Junior* interpretato da Boris Karloff. Famoso per il suo metodo di lavoro quasi documentaristico, con *non* professionisti davanti alla macchina da presa, stimato come un regista capace di tirare fuori il meglio dai propri attori e per riuscire a fare film con budget bassi, anche quando i finanziamenti che ha a disposizione sono un po' più consistenti, continua a mantenere uno stile vicino a quello del cinema indipendente.

Ha la capacità di saper raccontare la classe media e gli strati più poveri della società statunitense, soprattutto le persone che lavorano con il sesso, in modi unici e non stereotipati e il suo ultimo film *Anora* ne è la conferma: una ballerina erotica americana di origine russa esperta in lap dance che porta i clienti nei privé offrendo loro servizi extra a pagamento. Damon Wise, giornalista di *Deadline*, lo descrive come *un film in tre parti che accelera con grande velocità, viaggia ad alta quota per un tempo sorprendentemente lungo, poi torna con i piedi per terra con un finale profondamente toccante e quasi insopportabilmente malinconico*. Un'opera piena di umorismo e umanità che arriva diretta al cuore che lo ha consacrato tra i Grandi. La riservatezza di Baker ha permesso di reperire un unico campione di grafia al momento in circolazione sul web che ci permette di provare ad approfondire il suo carattere. Si tratta di una breve dedica autografata caratterizzata da un gesto ascendente, centrifugo, vivace, rapido e fluido, che genera forme disuguali, legate, personalizzate, con qualche filiformità. La firma appare affermata, oscura, con maiuscole morbidamente importanti, più grande e disomogenea al testo,

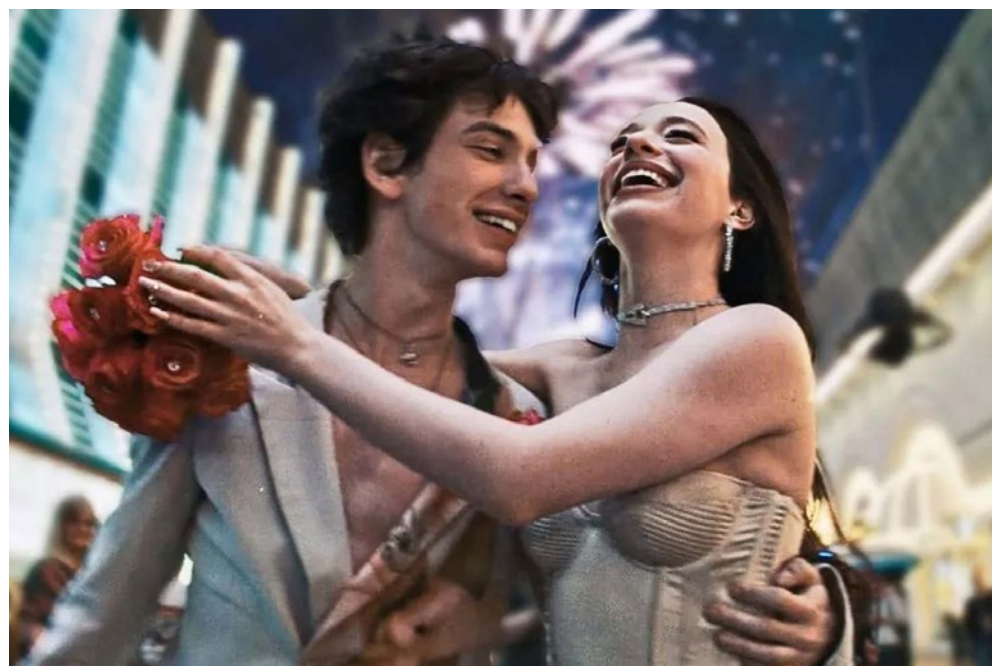


Grafia di Sean Baker



Sean Baker (1971)

con un'originale ricombinazione tra il nome e il cognome. Siamo di fronte ad un soggetto versatile, vivacemente entusiasta e dinamico, con una forte spinta vitale, ricettivo e spontaneo. Sean Baker ha un'intelligenza istintiva e acuta, uno spirito indipendente, amore per la vita, che affronta con uno spirito critico adeguato e con una buona fiducia nelle proprie capacità. Ambizioso, curioso, ricco di ispirazione e di immaginazione creativa, con grandi ideali, originale e anticonformista, sensibile alle critiche, capace con franchezza di mettere in luce e sostenere le proprie idee senza eccessivi attriti, è un uomo con una personalità ricca di sfaccettature. Molto geloso della propria privacy, cela una grande eccitabilità e sensibilità interiori, un'irrequietezza che si rivela funzionale alla sintesi creativa. Sean Baker si annoia facilmente, è piuttosto insoddisfatto verso chi risulta eccessivamente prudente o chi pondera in maniera esagerata e ha bisogno di continui stimoli e sensazioni intense, senza essere tuttavia mai avventato. La firma grande, oscura e legata, con vistose maiuscole, suggerisce quanto sappia anche stare sulla scena quando è necessario, utilizzando al meglio il suo fascino quasi ancora adolescenziale. Ribadisce quanto desideri la propria affermazione e sia pronto a sfondare ogni porta con determinazione ma senza velleità prevaricatrici. Ci racconta di quanto egli sia riuscito in qualche modo a mediare le proprie difficili esperienze passate con un innato entusiasmo e una comunicativa che sa attirare l'attenzione suscitando simpatie.



"Anora" (2024) di Sean Baker

Barbara Taglioni

Note dal silenzio



Liliana Cantatore

Siamo ad aprile e si canta ancora Sanremo. E forse non è ancora del tutto spenta l'eco delle polemiche attorno a Simone Cristicchi e alla sua canzone *Quando sarai piccola*. Un bel titolo, un po' alla Benjamin Button, come nel film di David Fincher o meglio ancora nel racconto di Francis Scott Fitzgerald. Benjamin Button è appunto la storia di un uomo che nasce vecchio e muore bambino, di un tempo che torna – e non torna – al proprio passato.

Il tempo e la malattia coincidono nell'Alzheimer: *Quando sarai piccola giocheremo a ricordare che sei nata il 20 marzo del 46... sembrerai leggera come una bambina sopra un'altalena ...* Anche la musica è coerente, perché è tutto pianoforte e orchestra e non c'è traccia di elettronica, è una musica nel tempo ed è una musica fuori del tempo, è una ballata e anche una ninna nanna.

Personalmente mi sono emozionata e ho gradito molto questo ritorno alla canzone d'autore. Tuttavia, come si è detto, le polemiche non sono mancate. I capi di imputazione variavano dal solito mammismo alla impressione che si volesse "romanticizzare" una situazione in sé terribile di sofferenza e di degrado fisico e mentale.

Per lo più mi sono sembrate contestazioni un po' a freddo, poco attente alla tenerezza e alla misura di quella che non voleva essere una lezione quanto piuttosto una testimonianza: ma qualcosa poi mi ha colpito, qualcosa mi ha dato comunque da pensare. E' quello che ha scritto Andrea Martella su un numero di *Huffington Post*: *Non ho pretese di universalità perché ogni storia è diversa, parlo quindi solo del mio privato. Questo livido largo e doloroso, l'Alzheimer, sta cambiando il modo in cui vivo ogni istante in famiglia, sta modificando la quantità e la qualità del tempo che dedico a mio figlio, la creatività necessaria al mio lavoro, la serenità nelle amicizie, Una esperienza del genere tocca la vita nella sua interezza ... e più la persona cara è cara, più questo è non solo inevitabile, ma necessario ... Sto nella fase kafkiana in cui al paziente in ospedale attribuiscono un codice per il ricovero in una struttura adeguata ... dichiarano di accettare pazienti con quel codice mentre di fatto poi li respingono proprio perché quel codice lo hanno ... Non ho la possibilità di poter fare tutto io, di sospendere la mia vita, di annullare ogni altra incombenza ... come pure vorrei.* L'articolo è lungo e mi scuso per averlo malamente tagliato, ma è comunque in rete e merita di essere letto per intero. Si chiede – e ci chiede – cose molto importanti: cosa è l'arte, come ci rappresenta, come ci aiuta a gestire rabbia, impotenza, senso di colpa. Si chiede cosa significhi per intero essere figlio - e anche essere padre - oggi in particolare e poi sempre.

C'è ovviamente anche qui uno spostamento di

contesto e di tempo: in questo articolo siamo nel fiume incandescente della società, della cronaca, della storia, di cui portiamo tutte le ferite. Nella canzone - che parla comunque anche di rabbia e di fatica - siamo nel tempo della tenerezza che non si è ancora sperimentata - ed è magari il caso di chi ascolta - o che è già nella memoria che rivisitando toglie peso e restituisce solo il tempo dell'abbraccio, che mi sembra il caso dell'autore.

Perché non accettare entrambe queste testimonianze come parti inscindibili dell'umano? Semmai una "lezione" ci viene proprio dal cinema, che vive nello spazio della storia e nello spazio della poesia. Il tema dell'Alzheimer è oggi frequente, molto più di quanto non sembri. In effetti il primo caso che mi viene in mente non è particolarmente noto. Si tratta di un cortometraggio italiano del 2008, *Ogni giorno*, di Francesco Felli, con Carlo Delle Piane e Stefania Sandrelli. Si trova facilmente su



"Ogni giorno" (2008) di Francesco Felli

you tube, è bello e vale la pena di guardarlo. E' la storia di un malato che dichiara ogni giorno il suo amore alla stessa donna senza ricordare che è sua moglie. Le offre ogni giorno dei fiori con la stessa timidezza e lo stesso pudore della prima volta. E' l'unico impegno delle sue giornate, l'unica cosa che ricorda, l'unica sicurezza che vuole difendere. Alle perplessità della domestica che gli apre la porta risponde accusandola di essere lei la persona "confusa". L'uomo ha il volto stranito e sofferente di Carlo Delle Piane, si muove tra strade affollate e lande deserte, segue o precede processioni che gli sono estranee, ma la casa del proprio legame la trova sempre.

Simile, ma più delicato nel tono e complesso nella trama, il cortometraggio *Quando piove a Baden Baden*, di Alessandro Soetje. Il film è stato prodotto nel 2023, in piena epoca covid, con tanto di mascherine e quarantena nella sceneggiatura. Confesso il mio amore per questa



"Quando piove a Baden Baden" (2023) di Alessandro Soetje



"L'anno scorso a Marienbad" (1961) di Alain Resnais

pellicola intensa e raffinata, valorizzata da una interprete femminile, Elisabetta De Palo, in particolare stato di grazia e da un bianco e nero vagamente lattiginoso nell'atmosfera, ma nitido nei contorni e intriso di nostalgia. Se dovessi pensare a un punto di riferimento penserei (addirittura!) a *L'anno scorso a Marienbad* ... Il racconto gioca su un equivoco, su un mistero che si rivela completamente solo due minuti prima del finale e restituisce struggimento e tenerezza alla vecchiaia e alla malattia. Ci viene detto tra l'altro che i vecchi sono tenuti a vivere con maggiore intensità proprio perché hanno meno tempo davanti a loro.

Anche in *Still Alice* (2014) di Richard Glatzer e Wash Westmoreland la protagonista è una malata, Alice, di cui si segue e si racconta il progressivo decadimento. L'interprete è Julianne Moore, che nel 2015 vinse l'Oscar come miglior attrice protagonista proprio per *Still Alice*. Decisamente una grande impresa la sua, un



"Still Alice" (2014) di Richard Glatzer e Wash Westmoreland

po' un ossimoro, se vogliamo: era chiamata a interpretare un'assenza di relazione proprio dove il cinema è relazione e la relazione è struggente.

Nella scena finale Alice è ormai quasi incapace di parlare. E' con lei sua figlia Lydia, che dopo un rifiuto iniziale e una faticosa accettazione è rimasta la sola ad assisterla. Per stimolarla le legge un testo teatrale che ha appena scritto, le chiede di cosa parli. Faticosamente ma udibilmente Alice le risponde *Amore*.

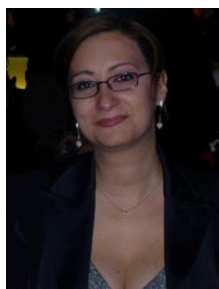
Sì, resta il fatto che questa è l'unica risposta possibile, *amore*. Di qualunque amore si tratti. Ma è indispensabile non dubitare che ci sia, anche quando non compare e ti sembra di non sentirlo.

Anche quando sembra che non serva e che non conforti nessuno.

Liliana Cantatore

L'audiodescrizione della serie RAI Rocco Schiavone 6 (2025)

Audiodescrivere è un po' come investigare: l'analisi dell'AD di Rocco Schiavone 6



Laura Giordani

Ognuno dei vari appuntamenti avuti finora con i lettori di **Diari di CineClub** ha trattato l'audiodescrizione di un'opera unica che mi avesse particolarmente colpito sia come spettatrice sia come addetta a una fase della sua post-produzione. Oggi deside-

ro fare lo stesso ma, per la prima volta, con una serie tra quelle che hanno riscosso più successo in termini di ascolti. E quanto al mio lavoro, non potrei usare una parola più azzeccata: "ascolti". Perché grazie al copione descrittivo di quest'opera, tutto ciò che di visivo ci appassiona e intrattiene riguardo al vicequestore più spregiudicato che si conosca – le sue espressioni, i suoi non-detti, la sua *nonchalance* nel dissacrare tutto e tutti – ora è fruibile anche agli spettatori ciechi e ipovedenti. Quanto alla sua voce inimitabile, quella non ha letteralmente bisogno di presentazioni.

Il 19 febbraio scorso è andata in onda la prima puntata della sesta stagione di *Rocco Schiavone* (2025). Una serie particolarmente focalizzata sul protagonista, interpretato da un grande Marco Giallini che, in questo ruolo – sarà appunto la voce, sarà lo sguardo sempre accigliato o la schiettezza della parlantina – appare genuinamente a suo agio. Il suo personaggio è un vicequestore sanguignamente romano, trapiantato nella fredda e lontana Aosta per aver pestato il piede sbagliato. Da lui e dalla sua Roma, Aosta non è lontana solo geograficamente: come spesso accade sul posto di lavoro, l'ufficio diventa il luogo in cui persone da ogni angolo d'Italia confluiscono portando la loro appartenenza a una determinata regione, come accade alla siciliana Michela Gambino, capo della Scientifica interpretata da Lorenza Indovina, o il toscanesimo Alberto Fumagalli, medico legale interpretato da Massimo Reale.

Una serie, questa co-produzione *Cross Productions*, *RAI Fiction* e *Beta*, che è impreziosita non solo dal cast e da una sceneggiatura particolarmente realistica, bensì anche dalla provenienza editoriale delle puntate. Ognuna è tratta da uno o più romanzi di Antonio Manzini, editi in Italia da Sellerio, come per esempio "La ruzzica de li porci", "Quota duemila e cinquanta sul livello del mare", "Le ossa parlano" e "Riusciranno i nostri eroi a trovare l'amico misterioso scomparso in Sudamerica?". È cosa buona e giusta, quando si verifica il caso, usare i romanzi come 'base' per il proprio copione descrittivo: se il fruitore dell'AD conosce il libro e desidera apprezzarne la trasposizione cinematografica o televisiva, è opportuno che vi trovi dei rimandi diretti da poter cogliere. Quella di basare lo sceneggiato delle *fiction* su un romanzo o una collana editoriale è una pratica parecchio in voga nel nostro



Paese: primo fra tutti per importanza e popolarità è il caso de *Il Commissario Montalbano* di Camilleri di cui sono contenta di aver curato l'audiodescrizione. Lo stesso accade anche per *Imma Tataranni*, *Il commissario Ricciardi*, *Fiori sopra l'inferno: i casi di Teresa Battaglia*, e così via.

Oggi leggere questi romanzi non è più un problema, esistono gli audiolibri, il Libro Parlato e applicazioni che aiutano nella lettura. Ma una fiction fatta di immagini e dialoghi si definisce inclusiva, come del resto tutti gli audiovisivi, se corredata di un ausilio di cui ogni Paese democratico di diritto dovrebbe dotarsi: l'audiodescrizione, anche chiamata AD. Da un punto di vista meramente tecnico, funziona sfruttando una traccia secondaria realizzata sottoponendo a uno *speaker* professionista il copione del testo descrittivo redatto dall'audiodescrittore/trice (o, semplicemente, descrittore/trice). A regolare il lavoro di questo professionista spesso dimenticato, un compendio di norme e linee guida – tra cui le mie norme di "buona prassi" legate soprattutto alla cultura cinematografica italiana e al doppiaggio che ne è un'eccellenza – agenti nei settori più disparati. In linea di massima, però, la regola aurea è quella di incunarsi tra una battuta e l'altra dei dialoghi così che questa 'si fonda' alla traccia originale dell'opera, corredandola come se ne facesse parte da sempre.

Attraverso i miei contributi su questa rivista, il mio obiettivo è di portare a voi degli esempi che dimostrino il valore dell'audiodescrizione come strumento ulteriore per ottenere 'sguardi privilegiati' sulle opere audiovisive. Gli spettatori vedenti sono logicamente abituati a esperirle con l'uso del senso della vista e dell'udito. Ma come spessissimo capita in mille altri contesti, l'esercizio di chiudere gli occhi permette di sperimentare nuove prospettive di fruizione. Se è sempre vero che in una qualsiasi audiodescrizione tutti i dettagli e le minuzie che hanno o acquisiranno valore in futuro vanno sottolineati, cosicché il fruitore cieco o ipovedente possa disporne, nei polizieschi o

nei thriller questa operazione è assolutamente necessaria. E infatti, in una serie come *Rocco Schiavone*, caratterizzata dal taglio investigativo, i dettagli ricoprono un ruolo fondamentale a dir poco: se chiudendo gli occhi non riuscissimo a notare attraverso l'AD dei particolari, rimarremmo spiazzati nel momento di scoprirne tutta la loro importanza: finiremmo per sentirci esclusi dalla narrazione e dalla storia. Vediamo il seguente passaggio:

"Il sole cala dietro le Alpi. // Rocco, Antonio e Andrea tornano allo chalet. / Fuori dello chalet, Andrea prende della legna vicino al ceppo di un albero tagliato. / Entra in casa. Rocco nota, ai piedi del ceppo, delle schegge di legno che riposano sulla neve soffice."

Questo particolare, che a livello visivo viene tradotto con un indugiare della macchina da presa sulle schegge di legno sopra il suolo innevato, nel copione dell'audiodescrizione deve trovare un certo riscontro, specie se il descrittore è consapevole della rilevanza di un determinato dato di fatto. Ed effettivamente, all'occhio attento del vicequestore Rocco Schiavone il dettaglio non sfugge e, anzi, contribuisce a confutare la narrativa di un sospettato che sosteneva di non aver tagliato la legna quello stesso giorno bensì giorni prima

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

– una menzogna smascherata dalla nevicata che avrebbe certamente coperto le schegge, che erano invece in bella mostra sulla neve. L'audiodescrittore ha il dovere di riconoscere certe minuzie: infatti, gli è sempre richiesta un'attenta visione preliminare dell'opera su cui lavorerà, di modo che sappia bene quali sono i punti di partenza e arrivo della narrazione: solo così la descrizione non divergerà mai dall'intenzione del regista – che è sempre sacrosanta.

Lo stesso succede con altri dettagli. Prendiamo in esame questo passaggio tratto dalla prima puntata:

“(10:13:18) Laura piange rannicchiata sul divano”. // “(10:20:45) Laura siede ancora sul divano, impietrita”. // “(10:21:20) Laura resta sul divano”. // “(10:31:17) Laura, sguardo basso, siede sul divano”. // “(10:33:59) Rocco siede sul divano accanto a Laura. [...] Entra la Scientifica. / Le dà una pacca sulla spalla. Laura, arresa, si alza. / Rocco lancia un'occhiata d'intesa a Fumagalli, che annuisce. La Gambino sposta le coperte: il cuscino è sottosopra: lo gira. / Una vistosa macchia rosso sangue tinge il cuscino. / La Gambino incalza Laura con lo sguardo. / Questa, evasiva, tiene le braccia conserte”.

Se non si sottolinea l'insistenza con la quale un'amica della vittima appare sempre piantata sul divano, senza mai alzarsi, si fallisce nel rafforzare l'idea della premeditazione dell'occultamento di un'importante prova incriminante qual è la vistosa macchia di sangue all'interno dello chalet degli amici della giovane vittima. Questo è un qualcosa che certamente rientra tra le priorità dell'opera. Il fascino e l'attrattiva di opere come queste, come anche dei libri gialli, spesso stanno proprio nel tentativo, da parte dello spettatore, di provare ad anticipare la risoluzione del caso e scovare il criminale prima che venga rivelato manifestamente nella fase conclusiva dell'episodio. Includere certi dettagli nell'AD permette questo piccolo piacere anche agli spettatori fruitori di audiodescrizione.

Chi conosce bene la serie sa benissimo quanto il vizio del fumo assuma per il verace vicequestore romano quasi una dimensione rituale:



grazie all'effetto conferito da scelte di musica e montaggio *ad hoc*, le scene nelle quali Rocco Schiavone, con una cura affinata nel tempo, si prepara la solita “sigaretta” in ufficio, sono diventate proverbiali di stagione in stagione:

“Più tardi, in ufficio, si prepara uno spinello.

/ Afferra la cartina e posiziona il filtro. / Rolla lo spinello leccando un lato della cartina”. La descrizione di ogni singolo passaggio deve fare in modo che si renda manifesto il carattere ‘ritualistico’ che questo gesto assume per il personaggio. Meglio ancora se si riesce a separare ciascuna azione con pause, isolando ogni ‘fase’ del procedimento com'è potuto accadere nell'estratto appena menzionato – tratto dalla seconda serata.

L'immagine ‘ingombrante’ del protagonista appare quasi cristallizzata proprio grazie a quei piccoli particolari che lo spettatore vedente immagazzina nel proprio immaginario perché ricevuti dall'*input* costante delle scene.



L'unico modo per assicurare che lo stesso avvenga con i fruitori ciechi e ipovedenti è quello di notare certi dettagli e riproporli nella traccia dell'audiodescrizione di quando in quando, laddove appare evidente che la regia vi insiste. È il caso del *loden* che Rocco Schiavone indossa in tutte le puntate, stagione dopo stagione:

“È sera. Rocco, solitario, arriva con le mani nelle tasche del loden al fontanone del Gianicolo”.

“Tira fuori lo specchietto di Marina dalla tasca del loden”.

“Rocco, con le mani nel loden, riflette”.

“Più tardi, il vicequestore Rocco Schiavone cammina per una via con le mani nelle tasche del loden”.

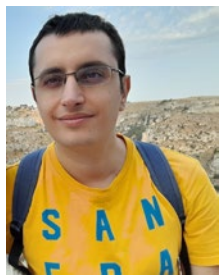
“Rocco attraversa la piazza, umida e deserta, con le mani nel loden”.

Ovviamente, com'è sempre vero quando si parla di audiodescrizione, chi redige il copione deve armarsi di equilibrio e parsimonia: bisogna tenere bene in mente che un conto è vedere, un altro è ascoltare. Lo spettatore vedente potrebbe soffermarsi su un oggetto una decina di volte senza stancarsi, perché riceve tanti altri dettagli: in una sola scena ne ha a disposizione un'infinità. Ma la tolleranza dell'udito è molto più bassa: non bisogna dunque nominare qualcosa troppe volte, perché si finisce per annoiare e infastidire il fruitore.

La speranza di ogni bravo audiodescrittore è che il proprio prodotto serva davvero a sfondare quel muro di esclusione che separa chi può percepire l'opera audiovisiva anche con il senso della vista da chi non può. Se la cultura dev'essere di tutti, allora non possiamo più accettare che moltissime delle opere d'arte – qualsiasi questa sia – continuino a non essere fruibili da tutta la comunità o, forse peggio, a essere fruibili sulla carta ma non nel concreto. Magari perché la versione audiodescritta di un prodotto esiste ma non viene resa materialmente fruibile o forse perché è sì utilizzabile, ma qualitativamente scadente e quindi, di fatto, inutile. Perché un'AD, per dirsi veramente un ausilio, deve permettere di ‘unire i puntini’ di un enigma che altrimenti risulterebbe incomprensibile, fino a risolverlo: proprio come fa il vicequestore Rocco Schiavone!

Laura Giordani

Ricomincio da tre. Troisi tra tradizione e futuro



Giuseppe Fiorenza

Gaetano (Massimo Troisi), giovane napoletano, stanco del proprio lavoro e dell'opprimente famiglia, cambia aria e si reca a Firenze dove conosce Marta (Fiorenza Marchegiani) con cui intrattiene una relazione. La storia d'amore si alterna alle vicissitudini del giovane alle prese con l'invadente amico Raffaele detto Lello (Lello Arena), i problemi coniugali della zia e le rocambolesche avventure al fianco di un evangelizzatore americano.

Nelle parole di Simone Emiliani, l'esordio alla regia di Troisi del 1981 ha una "malinconia nascosta" oltre che "l'istinto del cinema on the road e i tempi del buddy movie". Vi è una ricerca esistenziale, quella di chi viaggia lontano dai suoi affetti per ritrovare silenzioso la propria identità: Troisi, davanti e dietro la camera, ha tentato più volte di sabotare determinati stereotipi fino a "dare vita e volto ad un nuovo tipo di napoletano, uno che se ne va da Napoli non perché emigrante [...] ma perché esule", citando Gianni Canova?

Sarebbe qui utile riportare le parole dello stesso Troisi sulla questione. Nel 1982 fu ospite insieme al sassofonista James Senese a Blitz, programma condotto da Gianni Minà. Ad una domanda del giornalista sul tentativo di "lasciarsi indietro tutto" e "scappare da Napoli" Troisi risponde di non voler "rinneare la tradizione", ma di continuarla a proprio modo, non avendo alcuna pretesa di "creare il napoletano nuovo". Vero è che questa nuova e celebrata maschera non abbandona i riferimenti del passato: Gaetano è esule, certo, ma con la promessa di un ritorno. Perché, in fuor di metafora, non ci si dimentica certo della strada percorsa.

Analizzeremo dunque due punti di vista su questo fortunato film d'esordio per tracciare un percorso che lega Troisi alla propria tradizione comica. In sostanza, il nostro sarà anch'esso un viaggio: vedremo l'andata e il ritorno di Gaetano/Troisi, sia sul piano della tradizione che su quello geografico con lo scopo di dimostrare la sostanziale coerenza tra passato e futuro.

Il primo punto, più astratto, riguarda la destrutturazione della maschera storicamente intesa che rilancia sé stessa sotto nuove chiavi di lettura: quella mentale, psicanalitica persino, e quella postmoderna, riconoscibile dal sottile gusto per la rivisitazione di modelli consolidati della comicità partenopea: Antonio di Curtis, in arte Totò, su tutti.

Il secondo punto di vista, più concreto, è quello storico con un richiamo alla contemporaneità, o ancor meglio: alla stretta attualità. Il film venne girato nei mesi subito successivi al devastante Terremoto dell'Irpinia e, se pur ambientato in prevalenza a Firenze, non vi è alcuna indifferenza verso tale tragedia, anzi

essa diventa persino un rispecchiamento sentimentale.

Costante è la dialettica tra passato e presente, come vedremo.

- Il "napoletano nuovo" -

Il confronto più immediato è quello con Totò: alcuni momenti con Lello Arena⁴ sono memorie delle alchimie, se non delle situazioni specifiche, di alcune storiche schermaglie tra Totò e Peppino De Filippo. La formula, ripetuta spesso film per film era la seguente: Peppino, il più posato, tenta invano di mettere un freno alle intraprendenze del vivace Totò. Quale momento memorabile citiamo ad esempio Totò che testa e spezza i pettini di "osso di rinoceronte" del barbiere Peppino in *Totò Peppino e i Fuorilegge* (1956). Le battute sono non meno importanti, veri e propri ritorni di tonica, hanno le proprietà musicali del leitmotiv e tengono alto il ritmo: "ma che tristezza questo negozio!", esclama più volte Totò, quasi cantilenando. Non ci si lasci però tradire dall'apparente semplicismo di queste gag. I due personaggi sono tratteggiati con sottili complessità, due piccolo borghesi che tentano di emergere: Peppino creandosi un gelosissimo spazio di rispettabilità, la "missione di civiltà e di igiene" del barbiere, Totò invadendolo non avendo davvero creato il suo, perché è la moglie ad essere ricca oltre che molto avara (interpretata da Titina de Filippo). Con tale moglie, l'arte di arrangiarsi tipicamente napoletana è messa a durissima prova, e i risultati li sperimenta Peppino, vittima designata da Totò stesso in una curiosa cena con le posate d'argento incatenate al tavolo.

Veniamo ora alla nuova coppia, quella di *Ricomincio da Tre*: il momento in cui Lello manipola tutti gli oggetti a casa di Marta esasperando Gaetano è un richiamo emblematico. Sul piano della gag, il principio è il medesimo: Lello nel ruolo di Totò, Troisi in quello di Peppino. Il sistema comico è ancora frizzante e si gioca sul nervosismo e sulla musicalità, sul leitmotiv: "E' ornamentale!", esclamazione che diventa quasi ossessione, neurosi. Questo perché Lello insiste a voler dare un senso a qualsiasi oggetto gli capiti tra le mani col rischio di romperlo, laddove Gaetano non ritiene sia il caso di darsi certe incombenze mentali: ne ha già troppe.

I tempi dunque cambiano, ma non solo. La scrittura di Troisi apre il proprio ventaglio a significati che vanno oltre le simpatiche contraddizioni di vita borghese degli anni '50, memori della Commedia dell'Arte. In pieno spirito postmoderno, Troisi riflette anche sull'arte con intenti parodici, superando il mito dell'originalità: un'indagine tutt'altro che sterile viste le finalità descrittive sul personaggio stesso di Gaetano.

Nel suo essere a suo modo un sempliciotto, Lello capisce, in una finezza silenziosa di scrittura, che l'arte contemporanea che affonda nel decorativismo la casa di Marta forse, prima che apprezzata, va innanzitutto compresa, quindi letteralmente "riempita" con qualcosa.



Non a caso si appassiona, ad esempio, a delle bottigliette di vetro: "Ma perché non ci metti qualcosa dentro? Tutte vuote?". Questa frase, detta con innocente ingenuità, potrebbe essere un commento alla celebre composizione di John Cage '4' 33" che, appunto, si riempie con la richiesta stessa di riempirla, richiesta che pure ha un suono, e dunque un segno. L'opera di Cage è celebre per essere composta di solo "silenzio".

Il silenzioso Gaetano, invece, è meno analitico e più sentimentale: prima di capire, apprezza. Ed ecco dunque che la ripetizione "musicale" è anche punteggiatura e pausa, sintomo della sua timidezza: "è bello qua...". Ecco cosa dice, in continuazione, almeno tre quattro volte e sempre tra i denti, per riempire gli imbarazzanti momenti di silenzio, quando si ritrova la prima volta a casa di Marta che è piena di quadri vagamente astratti e decorazioni appariscenti.

Il riferimento non è vago: l'unione dei due, Lello e Gaetano, crea l'alchimia necessaria per il perfetto consumatore di arte contemporanea, che non è meno ossessiva e cerebrale di quanto non sia umanissima e, per questo, a volte poco comprensibile. La descrizione perfetta per il personaggio stesso di Troisi. Cosa è diventata dunque l'arte (contemporanea) di arrangiarsi? Nient'altro che questo: ricominciare a dare un senso alle cose, prima di affrontarle. Ma attenzione: ricominciare, ma *da tre*, per non perdere quel che si è già ottenuto in passato. E che si è imparato, appunto.

Ma andando oltre Totò, in *Ricomincio da tre* il viaggio è anche volontà di fuga da uno stereotipo persino secolare: il Pulcinella furbo e sfrontato, ciarliero e dalla fame atavica. Il personaggio inventato ed interpretato da Troisi è all'opposto timido, poco loquace, impacciato, evidenzia il cibo come affine alla neurosi più che alla fame⁵. Il suo barcamenarsi, come si è

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

detto, non è pratico, manuale, ma pigro e mentale. Da qui germinano le felici intuizioni degli sceneggiatori, Troisi stesso con Anna Pavignano⁶, per cui Gaetano tenta invano la telecinesi su oggetti quotidiani per “risolvere tutti i problemi”⁷.

Gaetano, provato dalla rigida educazione familiare, ritiene piuttosto il suo carattere risultato d'una scarsa stima datagli dai genitori e dall'inderogabile necessità di doverlo sempre confrontare agli altri, i cosiddetti “mostri” (il vicino di casa Angelo), quelli capaci già da bambini di “dire le tabelline a memoria, conoscere le capitali di tutto il mondo e suonare persino il pianoforte”. Siamo dunque all'aspetto psicanalitico della pellicola: forse un contributo, per lo più, della Pavignano⁸. Infatti, possiamo chiudere sul tema del sogno. Gaetano parla dei propri sogni, quello della guerra ad esempio e non di rado confessa i suoi disagi proprio come ad una seduta psicanalitica⁹. Questi momenti valsero a Troisi l'appellativo di “Woody Allen italiano”¹⁰.

- Una città in convalescenza -

Veniamo al secondo punto di vista, quello storico.

Gaetano si lascia alle spalle una tragedia non menzionata esplicitamente, ma che si comprende pesare sulla collettività: l'arte d'arrangiarsi è anche un tentativo, concreto, di tornare a vivere. Il canovaccio è stato probabilmente ispirato anche da questo difficile momento: proprio quando non si fa altro che parlare della sua città natale, nel bene e nel male, Troisi sceglie d'andare a Firenze. Evita le cartoline soleggiate del golfo dominato dal gigante annuvolato del Vesuvio, evita di fare un film su Napoli, a Napoli. Sono, venendo al dunque, i postumi del Terremoto dell'Irpinia: 23 novembre 1980.

Postumi testimoniati “solo” dallo sguardo della macchina da presa, come ha ben evidenziato il film-saggio di Mario Martone: *Laggiù qualcuno mi ama* (2023). E forse non poteva essere altrimenti per un film girato nei mesi successivi (uscì nel marzo '81) e che lo stesso regista definì “primo film antisisma”¹¹.

Lo sguardo suddetto è certo importante nel suo aprire letteralmente il film: analizziamolo con più attenzione, descrivendolo passo dopo passo.

Ricordiamo il contesto: è una comune serata, foriera d'una nottataccia, su cui Gaetano discetta con gli amici attraverso un lungo soliloquio. Parla della guerra in sogno e asserisce di non riuscire mai ad ammazzare nessun nemico perché l'insonnia lo porta ad armarsi in modo poco adeguato, quando ormai le altre persone hanno già selezionato, ad orari più consoni, l'equipaggiamento migliore¹². Siamo già all'espressione di una incapacità d'adattamento, persino in contesti onirici o soprannaturali.

Siamo dunque ai titoli di testa. La musica di Pino Daniele offre un motivo lounge malinconico, cadenzato da un ritmo di carillon che si consuma in una sinfonia trascinata. Napoli è notturna, indecifrabile. Solitaria, si erge in fuori

campo soltanto la voce di Raffaele/Lello (Lello Arena), verso una vetrata illuminata [Fig. 1]¹³.

L'essenziale panoramica verso il basso rivela la prima vera profondità del film: visiva, concettuale, architettonica, pur rimanendo composta. L'edificio è il buio da cui emerge Gaetano e dove troviamo una dominante ocre non presente altrove in scena: il fondo di un teatro, culla del Troisi attore? [Fig. 2]. Ma soprattutto, la struttura è puntellata da spesse centine: una tensione implicita ed anche il più diretto dei riferimenti, davvero documentale, al terremoto che ha da poco sinistrato l'edificio.

Raffaele lo evoca dal culmine d'una strada buia [Fig. 3], senza fondo, e l'eroe della pellicola per magia “appare”: l'intuizione sulla posizione di camera premia per altro la composizione, geometrizzata dai pali e con un carico visivo notevole [Fig. 4]. Persino il giornalista del telegiornale s'opponne, nel racconto surreale di Gaetano, allo scocciatore che sbraita dal cortile perché “così non si può lavorare”. Con un arguto senso dell'astrazione e dell'umorismo, Troisi fa un'autocitazione velata: la stessa televisione comunica all'attore che ha reso famoso d'andare giù perché gli amici lo invitano al cinema. Ed è una questione fisica, “geografica” anche questa, oltre che mentale.

Segue poi un piano sequenza che accompagna i due allontanarsi dalla posizione iniziale verso una seconda scena, un “secondo atto” della serata.

Troisi non teme nulla: la malinconia, l'autocitazione e le gag nevrotiche, anzi, accompagna il tutto alla devastazione, ai cocci ripresi sullo sfondo quando la camera continua a seguirlo: la sua Napoli è una città in convalescenza. Infatti, il suddetto incubo carnevalesco della guerra apre la fiera delle digressioni psicologiche e si concerta con la volontà di partire e “ricominciare da tre”, perché, sul piano meno astratto possibile, qualcosa in piedi è rimasto. Non di meno, ciò influenza la mancanza stessa di passioni e riferimenti: Gaetano non accetta l'invito per il cinema, mostrando dunque l'insicurezza cronica dell'uomo e artista¹⁴.

Dunque, Gaetano parte, ma Napoli riesce a farsi attendere. Ora che abbiamo visto l'andata, vediamo più da vicino anche l'emblematico momento del ritorno sul finire della pellicola.

- Itaca ritrovata -

All'improvviso veniamo a sapere che la sorella di Gaetano sta per sposarsi e lui deve tornare per dovere di famiglia, ma la partenza non è delle più felici: ha appena litigato con Marta, che gli ha confessato un tradimento, e la



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

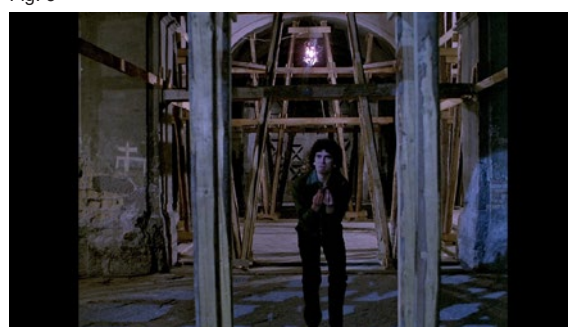


Fig. 4

questione è destinata a rimanere irrisolta. O risolta con uno strappo, laddove non dovesse più fare ritorno a Firenze. La sua Napoli lo aiuterà dunque a raggiungere una rinnovata consapevolezza? Ecco dunque, a pochi minuti dalla fine, un panorama, sole e mare, elementi nell'immaginario comune [Fig. 5].

Abbiamo già visto le solide basi di Troisi in una tradizione a metà strada tra biografia, credenza popolare e Commedia dell'Arte, soprattutto nella sua accezione più moderna: basti pensare alla battuta di Ugo, strategicamente posizionata in questo momento del ritrovato. Egli è convinto che il miracolo (la ricrescita della mano amputata) sia arrivato troppo tardi a casa sua, quando ormai aveva già traslocato altrove: un riferimento palese a *Non ti pago* di Eduardo De Filippo¹⁵ e una riflessione

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

coincidente su quanto abbiamo già detto su Totò.

Siamo alla più diretta espressione del folklore locale, che la festa per un matrimonio può ben visualizzare (si ricordi la celebre scena iniziale de *Il Padrino* [The Godfather, 1972]. Qui la regia adotta una forma curiosa che vale la pena di analizzare, per arrivare alle conclusioni.

Il pranzo di rito del matrimonio è ripreso in modo molto preciso ad individuare piccoli gruppi di persone, dinamiche umane che si stagliano mute, accompagnate solo da voci indistinguibili e in presa diretta, da applausi e risate lontane. Colpiscono gli anonimi commensali che fumano insieme, alzano i calici e raccolgono dai vassoi, si rassettano gli abiti e si rivolgono fuori campo su un tappeto sonoro di musica popolare. Lo scherzo degli amici alla sposa e l'imbarazzo generale, quasi che ciascuno sapesse di essere ripreso da un addetto a tale scopo e tentasse di dissuadere l'ortodossia del momento. La fotografia ha infatti un tono diverso: è madida di luce naturale, simula un certo amatorialismo in Super 8 che ruba momenti di convivialità.

Non vi è una precisa volontà di esaltare il momento, renderlo leggibile, chiaro, di impatto: siamo in pieno folklore, in un archetipo e nel passato, ma qualcosa "stona", una preoccupazione di certo più moderna: la solitudine, l'alienazione di Gaetano, il suo dramma psicologico. Egli è sul fondo della scena anche nei totali, separato da tutti [Fig. 6], sbadiglia, tenta di darsi una motivazione, finisce quasi per guardare in camera evitando lo sguardo voyeuristico dell'obiettivo.

Questa tensione intima del protagonista, immerso nella sua Napoli, diverrà ripensamento e persino iniziativa - lui continuamente rimproverato di eccessiva passività dalla fidanzata - nel momento in cui verrà intonata una nota canzone popolare partenopea: Reginella. Gaetano, separato dalla folla e separato da questa insistenza indagatrice del cinema, guarda oltre una vetrata e fuori campo, dove? Non lo sappiamo, forse il mare, forse il Vesuvio. Guarda però casa sua, il cui immaginario tutti ben conosciamo: non c'è bisogno di mostrarlo. Lo vediamo però nei suoi occhi: Gaetano capisce che è il momento di tornare da Marta [Fig. 7]. Capisce che l'ama.

Alla luce di questa sequenza dal sapore realista e dalla concezione leonardesca, il panorama di Napoli su cui Troisi dipinge il dialogo con il prete è forse un atto dovuto, ma indispensabile per ritrovare la propria strada. Gaetano, tornando a Napoli, realizza che il suo posto è a Firenze dove lo attende un'ulteriore complessità a cui farà fronte in un tenero dialogo finale: che nome dare al pargoletto?

- La parola che conta -

Siamo alla fase finale della nostra riflessione tra passato e presente: è la parola che unisce, ma unendo crea nuove domande e nuove sfide. La zia di Gaetano, in compagnia del predicatore Frankie, sostiene che la "parola, nel senso di dialogo" ha bisogno di germogliare nei giovani.

Ed è quello che finalmente, nel finale, prova a fare Gaetano.

Marta confessa a Gaetano, dopo avergli già anticipato di averlo tradito, di aspettare un bambino. L'identità del padre è però incerta. Lui si arrabbia, lei risponde con uno schiaffo, il ragazzo perde sangue dal naso quando dello stesso colore è inondato l'ambiente, come mai prima di questo momento [Fig. 8]: una scelta stilistica fortemente emozionale. Tutto pare si riequilibri nell'ultima sequenza, appena successiva a quest'ultima, dove l'illuminazione torna realistica (benché non sembra sia passato molto tempo). Da un punto di vista descrittivo i colori sono credibili [Fig. 9]. Ma sarebbe più corretto dire, dopo le "mostruosità" affrontate: umani.

La battuta finale sulla scelta del nome da dare al bambino insinua il dubbio che chiude ciclicamente la perenne indecisione del protagonista: un'invenzione di sceneggiatura che abbraccia più significati. Marta propende per "Massimiliano" e Gaetano per "Ugo". "Come tuo padre?", chiede la ragazza, felice e un po' sorpresa, finalmente, della reazione decisa dell'impacciato compagno nel rigettare una proposta, nel prendere posizione. Eppure, siamo in un vicolo cieco. La sua divertente argomentazione sull'eccessiva lunghezza del nome che produrrebbe un figlio dissolto potrebbe indicare, da un lato, un attaccamento al proverbiale tradizionalismo partenopeo, un'isola sicura dove l'identità è garantita, ma dall'altro l'interesse nel far crescere un bambino in modo "educato", ovvero senza problematiche psicologiche che limiterebbero le proprie possibilità sociali. Problematiche che, secondo quanto racconta lo stesso Gaetano, deriverebbero anche dall'attaccamento a questioni tradizionaliste.

Il film finisce con un fermo immagine sulla "smorfia" di Gaetano¹⁶, letteralmente appeso e concluso, quasi a sorpresa, dalla colonna sonora e i titoli di coda [Fig. 9].

Si rimane senza risposta. Il figlio è davvero suo? Inoltre, Gaetano è cambiato? Sul lato caratteriale è certo più coraggioso e moderno, vista anche la scelta di voler crescere il bambino, ma la sua argomentazione è genuina o vuole solo nascondere il suo legame, ineluttabile, a tradizioni secolari? Ha ancora timore della reazione paterna così come l'aveva sua zia, anche lei fuggita?

Troisi dimostra di non rinunciare o aderire a una o l'altra dimensione, chiede soltanto la



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

complicità dello spettatore nel comprendere il lato più umano del personaggio che è invece davvero la somma delle sue esperienze, tra cui il contesto familiare in cui è nato, la terra d'appartenenza e persino i suoi problemi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 esistenziali, da cui impara. Napoli è un contesto specifico, ovvio, ma come tutti e tanti altri e non vale meno o più di un padre prepotente o un'ispirazione estatica.

Troisi non si concentra sull'essere napoletano, né nuovo e né vecchio, ma nel mettere tale identità in relazione con tutto il resto: passato, presente e futuro. Può sembrare una contraddizione, se essere napoletano è nell'immaginario comune una specialità che offre un punto di vista fortemente umano, aperto, tutto da scoprire in modo anche giocoso, un modo forse più semplice di psicanalizzarsi e che



Gaetano (Massimo Troisi) e Robertino (Renato Scarpa) in una esilarante scena del film

può rischiare di imprigionare. Come quando, in favore di uno stereotipo, si finisce per etichettare l'uomo. A Troisi interessa invece liberarlo dai pregiudizi e celebrarlo, anche nella sofferenza, dialogando con quanto e per quanto c'è di difficile nella propria esistenza. Napoli è dunque sempre presente, pur non visualizzata, attraverso un fine esercizio di astrazione psicologica imprescindibile che passa per le incertezze, i dubbi, l'amore tormentato. È dunque questo il "napoletano nuovo" di Troisi, il suo personale metodo per proseguire la tradizione: aprirsi alla possibilità di una nuova esperienza. Forse è quest'ultima la parola che conta.

Giuseppe Fiorenza

Vive a Salerno dove lavora come operaio presso l'ospedale locale e nel tempo libero si dedica agli studi sul cinema. Autodidatta per diversi anni, è attualmente studente presso l'Università degli Studi di Salerno nel corso di Laurea DAViMuS. Ha pubblicato un saggio su Mario Bava per la rivista on-line "Lo Specchio Scuro".

1 Massimo Troisi, *Filmografia malinconica* di Simone Emiliani, *FilmTV* n° 26 del 25/6/2019, p. 8.

2 *Ricominciare da lui*, *Lost Highway* su Massimo Troisi di Gianni Canova, *FilmTV* n° 26 del 25/6/2019, p. 8.

3 <https://www.youtube.com/watch?v=YtZsb3rBggg> la breve intervista è a 3:20.

4 La coppia era rodata da tempo grazie ai successi del gruppo cabaret *La Smorfia* sul finire degli anni '70, insieme a Enzo De Caro. Il loro teatro proponeva una scrittura radicata nel sociale e di smitizzazione di canoni culturali partenopei: si pensi al meta teatro e beffa de *La sceneggiata*, allo scontro tutt'altro che solidale tra i fedeli in *San Gennaro*.

5 Da ricordare il siparietto comico durante il pranzo all'aperto. Il nevrotico Raffe/Arena incalza Gaetano/Troisi perché gli conceda un posto gratuito dove dormire, in più

insiste a privarlo della forchetta e rubargli il cibo perché lo ascolti con l'attenzione che merita finché quest'ultimo si spazientisce e lo manda via.

6 I due ottennero una nomination per la Miglior Sceneggiatura ai David di Donatello 1980. Troisi ricevette invece il premio al Miglior film e Miglior attore protagonista.

7 Vi è forse un omaggio a questa idea di scrittura in *La vita è bella* di Roberto Benigni, in cui il protagonista sfrutta la "forza del pensiero" per muovere per scherzo un comodino, manovrato dal figlio bambino, e che alla fine sortisce il suo effetto per risolvere un momento di forte tensione.

8 La psicanalisi avrà la sua massima espressione in scrittura al quarto film del regista (che valse alla coppia anche un Nastro D'Argento alla Migliore Sceneggiatura). Lo stesso Troisi confermerà l'interesse della collega, oltre che compagna all'epoca, per la psicanalisi in una intervista in occasione dell'uscita di "Le vie del signore sono finite": https://www.youtube.com/watch?v=c-QzjZoLwliA&ab_channel=IstitutoLuceCinecitt%C3%A0.

9 Nel suo docu-film "Laggiù qualcuno mi ama" [id., 2023] Mario Martone ha fatto riemergere dall'archivio di Anna Pavignano una inedita "prova" di seduta psicanalitica fatta proprio dalla donna a Massimo Troisi e registrata su audiocassetta.

10 Intervista di Sandro Paternostro in occasione del Festival del Cinema di Londra: <https://youtu.be/SWkBNzzyg-g>.

11 Citato in "Cinquant'anni dietro la macchina da presa" di Sergio D'Offizzi (direttore della fotografia di *Ricomincio da tre*), *Effepi Libri*, pag. 97.

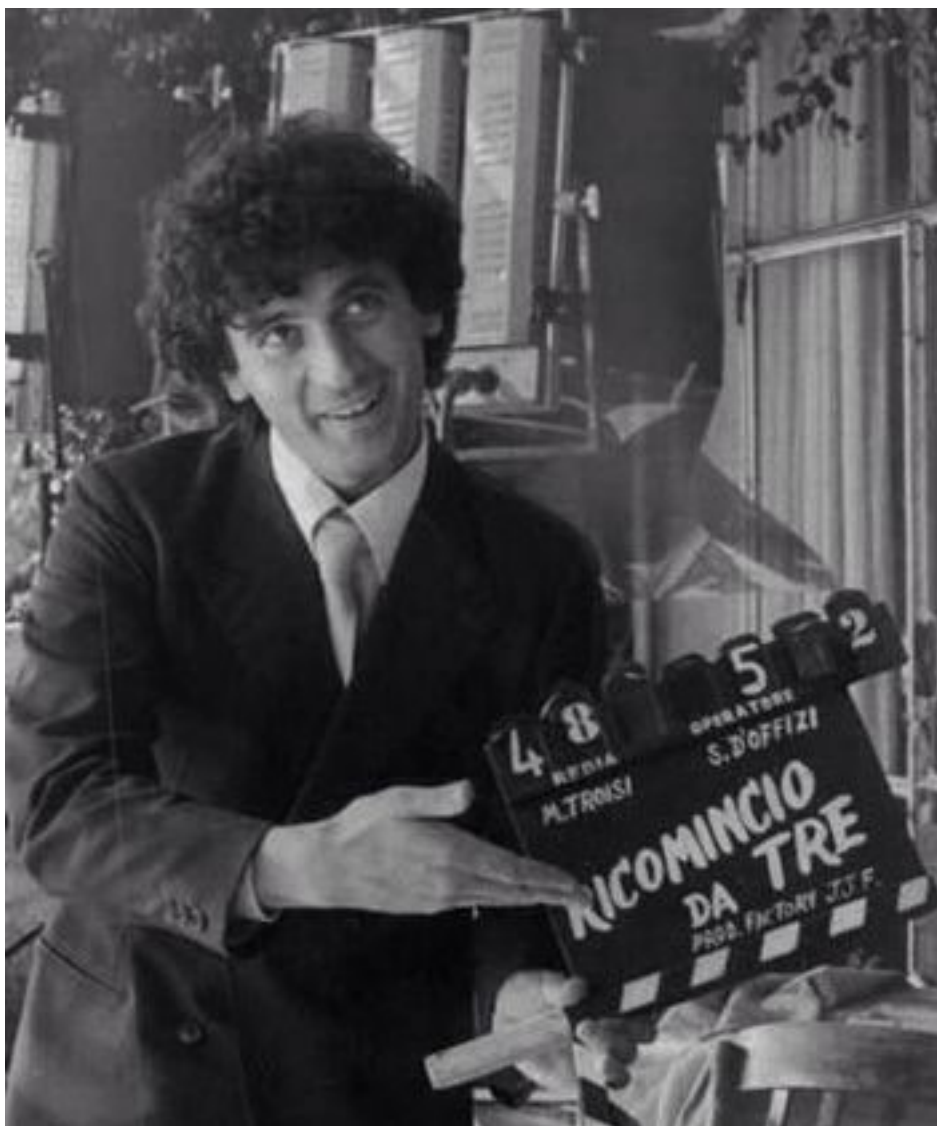
12 Ciò indicherebbe anche la povertà di ammortizzatori sociali con cui i terremotati dovettero fare i conti. Il dibattito si era incendiato sin dai primi giorni, anche grazie al pesante atto d'accusa del Presidente della Repubblica Sandro Pertini per il ritardo nei soccorsi.

13 La scena venne girata presso Villa Vannucchi in San Giorgio a Cremano (NA), città natale dell'attore.

14 Troisi mostrava sempre una spiccata umiltà parlando del suo lavoro. Solo per il quarto film ammise di aver tentato una regia più pensata perché: "lanciavo la camera in aria e dove cadeva lì facevo l'inquadratura". Da una intervista del 1987 di Mario Canale per l'Istituto Luce Cinecittà: <https://youtu.be/cQzjZoLwliA>.

15 Motivo della contesa tra i due antagonisti della commedia di Eduardo, composta nel 1940, è una vincita al Lotto. Uno ammette di aver sognato il defunto padre dell'altro con i numeri vincenti, ma il figlio di questi oppone resistenza perché, secondo la sua ricostruzione, ci sarebbe stato un "errore di persona" dal momento che il vincitore aveva traslocato da poco nel suo vecchio appartamento.

16 Troisi divenne noto al pubblico televisivo con il trio cabarettistico "La Smorfia", insieme ad Enzo De Caro e Lello Arena.



La Pasqua tra etimologia, curiosità e leggende



Maria Rosaria Perilli

Il prossimo 20 aprile milioni di persone nel mondo, a suon di uova e coniglietti al cioccolato, colombe, agnelli e vari piatti regionali, celebreranno la più importante ricorrenza della tradizione cristiana, onorando la risurrezione di Gesù dai morti descritta nel Nuovo Testamento come avvenuta tre giorni dopo la sua crocifissione sul Calvario. In realtà la Pasqua – e su questo concordano la maggior parte degli storici, studiosi della Bibbia compresi – è una festa di origini pagane, e nella maggior parte delle analisi si conviene che prenda il nome da Eostre, un'antica parola che significa "primavera", anche se molte lingue europee usano una forma o l'altra del latino "pascha" e del greco "πάσχα", comunque derivanti dall'ebraico "Pesach" e tutti con il significato di "passare oltre". La "nostra" Pasqua è infatti associata alla festa ebraica di Pesach attraverso il suo simbolismo e significato, così come la sua posizione nel calendario. Alcuni primi cristiani scelsero di celebrare la risurrezione di Gesù nella stessa data di Pesach – e ciò significa che essa era entrata nel cristianesimo durante il suo primo periodo ebraico – poi, nel 325 d.C., l'imperatore Costantino, per risolvere importanti controversie, convocò una riunione dei leader cristiani nel Concilio di Nicea. Poiché la Chiesa credeva che la risurrezione avesse avuto luogo di domenica, il Concilio decise che la Pasqua dovesse cadere sempre la prima domenica dopo la prima luna piena che segue l'equinozio di primavera. Da allora la ricorrenza è rimasta senza una data fissa, ma

abbiamo comunque delle certezze: cade comunque nell'arco dei giorni compresi tra il 22 marzo e il 25 aprile, e benché ci siano sicuramente molte differenze tra le celebrazioni di Pesach e di Pasqua, entrambe evocano la rinascita, nel cristianesimo attraverso la risurrezione di Gesù e nelle tradizioni ebraiche attraverso la liberazione degli israeliti dalla schiavitù. Detto questo, vediamo comunque ritornare Eostre, dea della primavera, altrimenti nota come Ostara, Austra e Eastre, nei simboli più comuni della Pasqua, a cominciare dal coniglietto, dalle uova, e dalla leggenda che li riguarda. Pare che un pomeriggio di primavera Eostre decise di far divertire i fanciulli radunati intorno a lei trasformando in coniglietto (il quale, essendo animale molto prolifico,

diventa immagine di fertilità) un uccellino posato sul suo braccio. I bimbi, inizialmente affascinati da questa metamorfosi, si accorsero però che il coniglio non era felice e chiesero alla dea di riportarlo alle sue sembianze originarie: la dea li accontentò e l'uccellino, per la gioia, depose uova colorate e le donò alle generose creature. Da qui sembra arrivare quindi anche l'uso di colorare le uova prima di regalarle. In molte tradizioni cristiane, l'usanza pasquale di donare le uova significa la celebrazione di una rinascita: i cristiani ricordano così che il figlio di Dio, dopo essersi spento sulla croce, resuscitò, dimostrando che la vita poteva vincere sulla morte, e dunque l'uovo diventa il simbolo della tomba in cui il corpo di Gesù fu collocato e la risurrezione è rappresentata dal rompere lo stesso uovo. Ma perché di cioccolato? Se il coniglietto è stato ideato negli Stati Uniti, dove alla fine del 19° secolo i negozi vendevano caramelle che ne portavano la forma e in seguito sono diventati quelli di cioccolato che abbiamo oggi, per l'uovo dobbiamo tornare ben più indietro, per la precisione ai tempi di Re Luigi XIV, il celebre Re Sole di Francia. Sembra sia stato proprio lui a richiedere ai suoi maestri cioccolatieri la preparazione di squisite uova di cioccolato. Solo alla fine dell'Ottocento, però, prese il via la produzione massiccia di questo capolavoro di dolcezza, grazie a John Cadbury, il quale, nel 1875, iniziò la produzione in serie delle sue uova di cioccolato fondente. Naturalmente sulle tavole pasquali i dessert non si esauriscono qui. Non può infatti mancare una bella fetta di colomba, simbolo universale di pace e fratellanza dai tempi di Noè, quando il volatile ritornò all'arca con un ramoscello d'ulivo nel becco per annunciare che le acque si erano ritirate dalla terra ed era giunto il momento di tornare alla vita. Tuttavia, anche nel caso della colomba abbiamo una leggenda. Nel Medioevo, il re longobardo Alboino, dopo aver conquistato la città di Pavia, pretese 12 fanciulle vergini in dono. Per distoglierlo dal suo proposito gli abitanti della città gli offrirono un dolce talmente morbido e soffice, a forma di colomba, che il re Alboino se ne innamorò e, sopraffatto dalla delizia del suo gusto, dimenticò la malvagia richiesta. L'invenzione e commercializzazione della colomba così come la conosciamo oggi avvenne però intorno al 1930 a partire da un'idea del pubblicitario Dino Villani, che lavorava per una

nota azienda dolciaria milanese e che pensò di lanciare sul mercato un dolce tipico per Pasqua... risparmiando! Cosa non complicata e



La Resurrezione è una pittura murale (225x200cm) di Piero della Francesca, eseguita tra il 1450 e il 1463 circa e conservata nel Museo Civico di Sansepolcro

resa possibile attraverso il "riciclo" dell'impatto dei panettoni e i macchinari utilizzati per la produzione del dolce natalizio. L'innovazione fu la sua forma e la superficie rivestita con glassa all'amaretto e mandorle. Ma se tutto quanto facciamo e mangiamo a Pasqua ha a che fare, in misura maggiore o minore, col paganesimo, in realtà un qualcosa di tradizione veramente cristiana esiste, ovvero l'agnello, anch'esso presente sulle tavole in occasione di questa festa. Essendo il simbolo del sacrificio, l'agnello compare spesso nell'Antico Testamento: animale che rappresenta l'innocenza e la purezza, donare un agnello al Signore era il massimo segno di sottomissione e abbandono, quasi come se il credente offrissi tutto sé stesso. In ogni modo festa, mangiate epocali e tradizioni non si esauriscono certo in una giornata. Arriva il lunedì, detto "dell'Angelo" in quanto fu proprio un angelo ad annunciare alle donne radunate davanti al sepolcro ormai vuoto che Gesù era risorto e avrebbero dovuto dunque avvertire gli Apostoli, e se a Pasquetta si usa fare una scampagnata condita da un bel pic-nic all'aria aperta è proprio perché lo stesso giorno Gesù risorto apparve per la prima volta davanti a due discepoli in cammino verso Emmaus, villaggio vicino Gerusalemme. Quindi non più in città, ma "fuori dalle porte". E benché noi, in verità, fuori porta non si vada affatto a piedi ma a bordo di auto cariche di lasagne, casatielli, torte pasqualine, pizze ripiene, fave, pecorino, cassate, calcioni, e chi più ne ha, ne metta, è importante conoscere la provenienza delle nostre tradizioni, che hanno sempre motivazioni antichissime, a volte derivanti dal paganesimo, altre da diverse religioni, altre ancora da quella professata nella nazione di appartenenza. In fondo, come ricorda lo storico fiorentino Franco Cardini, "nella festa l'arcano diventa quotidiano, il mistero diventa visibile. Chi ha detto che non c'è più posto per il mito?" Nella Pasqua ce n'è appunto diversi, ed è giusto conoscerli.

Maria Rosaria Perilli



Ostara (1884) di Johannes Gehrts. La dea volteggia nei cieli circondata da putti di ispirazione romana, raggi di luce e animali.

Teatro che ruba dal cinema. Il caso de Il vedovo



Daniele Poto

La stagione del teatro abitualmente a marzo/aprile inizia a tossicchiare per carenza di copioni e di proposte. Alti e bassi nei cartelloni è una regola che vale anche per teatri considerati grandi, prestigiosi e di prima fascia. Fanno fatica i teatri e chi lo nega e quindi imbottiscono le proposte di reading, monologhi, a volte anche comizi con testi di parte. Protagonisti volti noti: televisivi, opinionisti, polemisti.

Chi, un giorno, avrebbe mai potuto immaginare una serata teatrale dedicata a Rocco Siffredi? Beh, è successo e per pudore non diremo il nome del peccatore (il teatro). Dunque non può stupire che, in una sorta di curioso e non si sa quanto funzionale apparentamento artistico, il teatro si impossessi di plot originali del cinema e li riabiliti sulla scena traducendo la sceneggiatura in adattamento nella limitazione degli spazi e nelle possibilità (non infinite) concesse dalla scenografia.

Operazione saggia o commercialmente strumentale?

C'è un punto a favore e uno a sfavore. Ovviamente il carico di attrazione e di seduzione visiva del film è un eccellente motivo di richiamo per il grande pubblico, quello che non sottilizza troppo per l'originalità della proposta ma anzi riverbera nella scelta al botteghino gli echi di una pellicola di successo, la notorietà degli attori, l'aura iconica del successo, a volte anche il carisma dello stesso regista. Gioca contro invece nella ripetibilità della storia il *deja vu*, la prevedibilità degli incastri per plot che si possono manipolare fino a un certo punto. Nella nostra sintetica carrellata d'attualità, per decifrare la fattibilità dell'operazione, prendiamo spunto dalla versione scenica de *Il vedovo* (1959), il popolare film che mise a frutto il combinato disposto di due diverse comicità: quella di pancia, popolare, grassamente indiscutibile di Alberto Sordi, e quella fine, discreta, insinuante di Franca Valeri. Latitudini a contatto, anzi contrasto. Il romano pasticcione, cinico e confusionario, negato agli affari, opportunista e mentitore più che mai dipendente dalla consorte tutta efficienza e pragmatica, la signora milanese della massima efficienza che diventa anche usuraia a sua insaputa e danno.

Basato su uno script di tutto rispetto, basti constatare la validità degli sceneggiatori: Rodolfo Sonogo, Dino Risi (anche regista), Sandro Continenza, Dino Verde, Fabio Carpi. E' questo il must per una copia abbastanza conforme, non certo il remake *Aspirante vedovo* (2013) con Fabio De Luigi e Luciana Littizzetto, passato abbastanza inosservato agli occhi della critica e del pubblico. No, questa versione

teatrale presuppone un risultato importante al botteghino. Al teatro *Il Parioli* non si tradisce la storia: i particolari ci sono tutti. Il fallimento, il ritiro in convento del protagonista, lo studio caratterizzato sui comprimari, alcuni davvero formidabili, persino l'estemporaneo ingaggio a caro prezzo del cantante allora di moda Alberto Rabagliati per commemorare la morte, in realtà mai avvenuta, del personaggio interpretato dalla Valeri. Il vintage è mantenuto giocando sulla rivalità di dialetti e di pensieri tra Milano e Roma. A teatro funziona lo spacchettamento dell'azione in quadri e non in tempi. Ritmi veloci, non più di dieci minuti per cambiare situazione, senza che lo spiazzamento diventi improbo per lo spettatore. La difficoltà viene alla fine. Come riuscire a rendere il terribile errore che trasformerà in vittima il possibile carnefice interpretato da Sordi? Qui si deve ricorrere a qualche ritrovato scenico, senza dimenticare come questo mezzo meccanico decisore (l'ascensore) sia stato uno straordinario vettore per lo spettacolo cinematografico. La memo-



"Il vedovo" (1959) di Dino Risi

ria del claustrofobico *Ascensore per il patibolo* di Louis Malle, uscito appena l'anno prima (1958) è ben vivo nella memoria dei cinefili. Se è facile utilizzare il telefono come il deterrente che salva la vita alla signora due volte (quando deve prendere il treno del grave incidente ferroviario e quando i complici del marito sbagliano i tempi della chiamata a casa), come rendere il tragico errore del trasporto persone? Qui evidentemente ci si deve arrangiare con uno trucco che non restituisce materialmente l'accaduto, ricorrendo alla capacità evocativa e suggestiva dell'effetto creato. Massimo Ghini, l'alias Sordi nelle interviste pre-spettacolo ha ribadito la necessità di smarcarsi dalla mimica sovraccarica di Albertone ma a teatro certe comuni sottolineature sono apparse evidenti. Più facile il compito della navigata Paola Tiziana Cruciani, fenotipo esteticamente poco avvenente, come la Valeri, che gioca di rimesa, di sottotesto e dunque ricrea un personaggio originale che, per evitare confronti sta meno al telefono, il pezzo forte dei monologhi dell'interprete originale.

La riproposizione restituisce un lontano fascino d'antan del pre-boom, senza dimenticare



che sono passati ben 66 anni dalla creazione del film. E lo stereotipo di Cretinetti affibbiato ripetutamente a Sordi suona, a distanza di così tanto tempo, un po' goffo e imbarazzante. Esaminato il prototipo campione di questa contaminazione citiamo in rapida sintesi gli altri esempi in circolazione. Esempi consentiti di furti anche in base alla riconosciuta legge del diritto d'autore. Ma con l'etichetta del liberamente tratto lo sdoganamento è consentito.

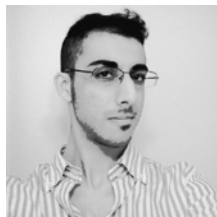
In una qualunque manchette-elenco degli spettacoli in circolazione sulla piazza di Roma in un giorno di inizio marzo 2025: *Benvenuto in casa Esposito* è il remake teatrale di un film del 2021, tutto incentrato sulla personalità comica dell'omonimo attore. *I Tre Moschettieri* è un esempio ibrido perché è libro, infiniti film e ora teatro, anzi musical. Ci sono must intramontabili che funzionano sempre. Come la riproposizione a teatro di *Grease* con la compagnia della Rancia. Non passa inosservato il rilancio di *Vacanze di Natale* perché nell'aria il mood nostalgico di quei protagonisti. Il richiamo commerciale è cogente nella riscoperta di *Rocky* con tutta la difficoltà di invernare gesta pugilistiche su un teatro e senza l'apporto di uno Stallone. Un alone nostalgico propizia il ritorno sulle scene teatrali di *Tootsie*. Può diventare pretesto a teatro anche l'enorme personalità di Federico Fellini con la versione acrobatica dei Katakò, guidati dall'ex ginnasta Giulia Staccioli. Le musiche di Nino Rota condisciono efficacemente il revival. Non stupisce l'appropriazione di *Compagni di scuola*, dodici attori in scena, mutatis mutandis, con il beneplacito consenziente dello stesso Carlo Verdone. Stessa trasmutazione polisceanica possiamo attribuire a *Fiori d'acciaio*, profonda storia di donne e a *Dr Jekyll e Mr Hyde*.

Daniele Poto

Giornalista e scrittore. Ha pubblicato 24 libri, tra letteratura e saggistica con particolare focus sulle inchieste (mafie nel calcio, azzardo, povertà). Ha vinto una decina di premi letterari con citazioni di spicco per il Premio Coni a Roma e il Premio Energhèia a Matera. Appassionato di teatro e cinefilo con predilezione per il noir americano.

Fumetti

Kohinata Marco: "Con la mia arte, voglio trasmettere speranza"



Ali Raffaele Matar

Un cielo azzurro. Un salone di bellezza. Una prigioniera. Immagini e luoghi che, a prima vista, sembrano fra loro incompatibili finiscono per materializzarsi insieme in *Deep Sky - la gabbia delle nuvole* (Dynit, 2020), luminoso manga di Kohinata Marco, giovane promessa del manga, particolarmente apprezzata in Spagna e Francia. Più che la redenzione o la mestizia della vita in carcere, il tema alla base del manga di Kohinata Marco (ispirato a un romanzo di Sakurai Mina) è, senza dubbio, la gratitudine. Gratitudine è il sentimento che prova la protagonista, condannata a causa della foga di un istante, che passa il tempo a tagliare i capelli di altre donne. Gratitudine, poi, è quel che finisce per risanare l'animo di una giornalista in erba inviata dal suo redattore in questo salone particolare, perché, in fondo, per ogni porta chiusa, se ne apre un'altra. Gratitudine, infine, è l'unico appiglio che tiene in vita l'anziana Suzuki. Perché, anche quando sembra di essere rimasti completamente soli, un incontro inaspettato può diventare un pretesto per continuare ad andare avanti. Perché, in fondo, c'è sempre una luce in fondo al tunnel. E di questo è convinta anche l'autrice stessa. Per iniziare, mi piacerebbe sapere qualcosa sui trascorsi che l'hanno spinti a diventare una fumettista. Che ricordi ha del suo debutto?

Ho sempre amato disegnare. Fino al liceo, però, non avevo per la testa l'idea di diventare mangaka. Anche perché sapevo che il lavoro del fumettista, che disegna sempre sotto scadenze ferree, è davvero molto impegnativo. Tuttavia, dopo aver iniziato a frequentare l'accademia d'arte, sono stata costretta a lavorare



©Marco Kohinata / HERO'S INC

part-time per pagare la retta, fare i compiti e prendermi anche cura di mia madre malata. Quindi, anche se credevo che mi sarei potuta concentrare nel disegno, non trovavo mai il tempo per lavorare alle opere che volevo creare. Ho iniziato a cercare lavoro come disegnatrice invece di un lavoro part-time, e mi sono imbattuta in un annuncio per aspiranti fumettisti. In quel momento, ho capito che, in realtà, avevo dentro molte storie che volevo disegnare; così, ho disegnato un fumetto e l'ho inviato. È iniziato tutto così. Anche se a motivarmi sono state la ragione e il bisogno, guardandomi indietro ora, penso che esser diventata una fumettista sia stato per me un percorso naturale. Mi sono resa conto che, quando ripenso alla mia infanzia, mi viene in mente che sono stati i manga, gli anime e i libri illustrati a essersi presi cura di me più dei miei genitori.

Nelle foto ufficiali, appare sempre con il volto coperto da una maschera. È una cosa curiosa. Cosa rappresenta per lei?

Non mi viene in mente il nome esatto della tribù ma questa maschera appartiene a un gruppo etnico africano. Ricorda vagamente il sole, ma in realtà rappresenta la luna. L'ho trovata online su un sito che vende prodotti africani e ha catturato subito la mia attenzione. Sento che la forma di questa maschera simboleggi la forma della mia anima. È per questo che la uso come autoritratto. In un certo senso, vorrei trasmettere la sensazione di essere una persona sempre alla ricerca della luce del sole (che per me rappresenta la speranza). Assomiglio un po' alla luna innamorata del sole. Quando ho iniziato a usarla, non avevo formulato questi pensieri. Me ne sono resa conto solo di recente.

In Italia, per ora, abbiamo potuto leggere soltanto Deep sky, ispirato a un romanzo di Sakurai Mina - una storia eccezionale su una detenuta che fa la parrucchiera in carcere. Quel che stupisce dell'opera è la bontà con cui vengono ritratte non solo la prigioniera ma anche le guardie che ci lavorano. Difficile non accorgersi che le clienti della parrucchiera, le donne "libere" che da fuori vengono a farsi tagliare i capelli in prigione, sembrano loro le vere "prigioniere", ognuna nella propria gabbia mentale. Quest'elemento era già presente nella storia originale o è stato un tocco personale aggiunto nell'adattamento a fumetti?

Esatto. Nel romanzo originale, le clienti del mondo esterno che visitano il salone vengono descritte come fossero loro stesse "prigioniere". Per quanto riguarda la guardia, nel romanzo la sua storia non c'era. Ho aggiunto io quella parte. Ho voluto immaginare cosa si prova a vegliare ogni giorno su una persona simile.

A proposito di prigione, prima di iniziare a lavorare su questo manga, aveva già letto altri manga ambientati in prigione come l'autobiografia di Hanawa Kazuichi o Rasputin di Ito Junji?

Mi vergogno ad ammetterlo ma non ho cercato



Kohinata Marco

altre storie a fumetti ambientate in prigione. Prima di disegnare questo manga, non avevo mai prestato molta attenzione al carcere. Solo dopo la lettura del romanzo di Sakurai Mina, ho scoperto che esistono dei saloni di parrucchieri in prigione come questo. Prima di mettermi a lavoro su quest'opera, però, sono andata in una vera prigione per documentarmi. Quasi tutte le sue opere, da *Deep Sky* ad *Akari e Artiste wa hana o fumanai*, hanno in comune sempre un forte messaggio di speranza. Ottimismo e gentilezza pervadono non solo le storie ma anche i personaggi che lei ritrae. Cosa la rende tanto fiduciosa in un mondo così pieno di ingiustizie?

Come ho già detto, è così perché per carattere sono sempre in cerca di un raggio di luce, di una speranza in mezzo alla disperazione. In un mondo così difficile, anche quando si avrebbe solo voglia di sparire, vorrei trasmettere ai miei lettori l'importanza di non smettere mai di sperare. Voglio continuare a cercare quel raggio di luce anch'io insieme a loro.

Quali artisti dell'era Showa (1926-1989, il periodo d'oro del boom manga) hanno influenzato il suo stile e le sue storie?

In realtà, non ci sono mangaka dell'era Showa che posso dire mi abbiano ispirato. Certo, mi piaceva Tezuka, ho sempre letto le sue opere. Penso sia Iwasaki Chihiro ad aver influenzato più di tutti il mio stile di disegno. Poi, anche se non è proprio il più rappresentativo dell'era Showa, direi Miyazaki Hayao. Adoro le sue storie. Lo ammiro moltissimo.

A proposito, quest'anno è anche il suo decimo anniversario come mangaka professionista.

Sì, è vero! È incredibile! Penso che questi ultimi dieci anni siano stati per me un periodo di ricerca per capire che direzione prendere. Per un certo periodo, ho preso le distanze dai fumetti e ho iniziato a specializzarmi come illustratrice. Mi sono anche cimentata con l'animazione. Penso sia stato, di per sé, un buon esperimento, perché mi ha fatto capire che ci sono molte storie che voglio disegnare a fumetti. Ho intenzione di continuare a lavorare solo finché non le avrò realizzate tutte. Probabilmente,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
a oggi ci vorranno altri 10 anni! Naturalmente, tra le idee che ho, non mancano anche progetti di serie più lunghe.

Mi piacerebbe parlare del movimento With Handala a cui lei ha aderito insieme a fumettisti come Kawakatsu Tokushige, Katsushika Keita e diversi altri. Il genocidio a Gaza ha innescato un flusso di solidarietà globale che ha raggiunto persino il mondo dei manga. Tuttavia, è evidente che la maggior parte dei mangaka che hanno espresso solidarietà sono artisti indipendenti. I mangaka celeberrimi, le cosiddette "stelle del manga", non hanno partecipato. Lei crede che i VIP del manga abbiano timore di prendere posizione o sono meno interessati alle crisi politiche e umanitarie internazionali?

In realtà, nemmeno io, di solito, prendo posizione su questioni politiche online. Non posso dire che sia una buona cosa ma lo faccio per concentrarmi sul mio lavoro e non sprecare le mie energie in discussioni su Internet e salvaguardarmi. Senza il movimento With Handala, non credo sarei stata in grado di esprimere che desidero che il genocidio a Gaza cessi. Non posso biasimare gli altri, soprattutto i personaggi più famosi, per non aver detto qualcosa. Credo che per molti giapponesi, la questione palestinese sia complicata da capire. A me – e credo anche a molti altri – serve coraggio per riuscire a esprimere opinioni e pensieri. Mi stupisco quando qualcuno riesce a trasmettere con facilità opinioni e sentimenti agli altri. Sono una persona timida, ma voglio provare a esprimere i miei pensieri attraverso la mia arte.

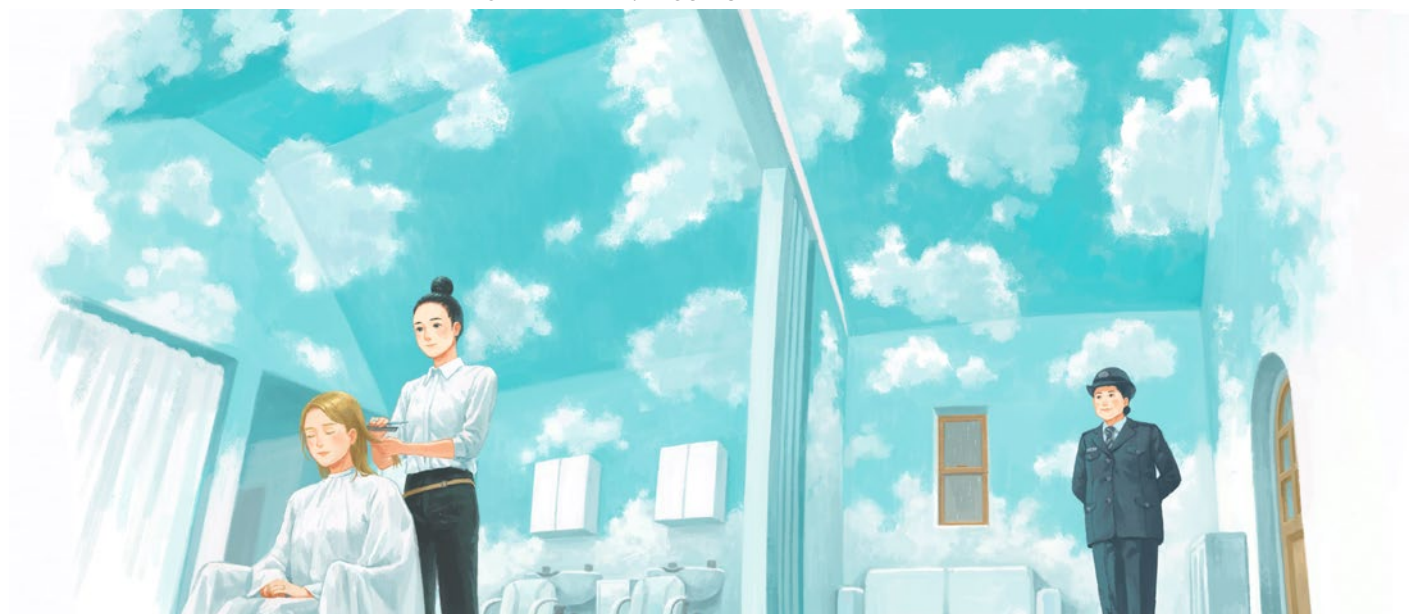
Con l'auspicio che altri suoi manga possano essere presto tradotti in Italia, vorrei concludere chiedendole quali progetti sta portando avanti in questo momento.

Attualmente, sto lavorando ad alcuni progetti, ma non stanno riscuotendo grande successo e la cosa mi dispiace. Spero che poi, quando verranno pubblicati in volume in Giappone, possano avere più successo, così che possano venir letti anche in Italia.

Ali Raffaele Matar



©Marco Kohinata / SHOGAKUKAN



©Marco Kohinata, Mina Sakurai / SHOGAKUKAN

Io sono ancora qui. Una Antigone moderna alla ricerca della verità



Valeria Consoli

A differenza della filmografia argentina e di quella cilena, che nel corso degli anni a venire ha cercato di rievocare il più possibile il periodo buio delle dittature militari,¹ che hanno afflitto i loro rispettivi Paesi, i registi brasiliani hanno forse di proposito preferito mostrare - sia pure con qualche eccezione - un immaginario solare, scandito dai ritmi del samba e dai suoni nostalgici del saudade² aventi come possibili sfondi il Carnevale di Rio o la pratica, a volte inquietante di certi rituali come il candobe e il vudu.³ Con il film *Il bacio della donna ragno*⁴ (1985) di Hector Babenco, liberamente tratto dal romanzo di Manuel Puig, e non a caso realizzato all'indomani della caduta del regime dittatoriale e del ritorno della Democrazia, si parla dell'amicizia sorta all'interno di un carcere del Paese latinoamericano, fra un dissidente di Sinistra, un certo Valentin, interpretato da Raoul Julia ed un omosessuale, Luis Molina, cui presta il volto William Hurt - interpretazione che gli è valsa il Premio Oscar - e con la partecipazione di Sonia Braga, all'epoca forse l'attrice brasiliana più nota a livello internazionale.

Dovevamo attendere il giovane regista Walter Salles, che nel '99 si è reso noto con il film *Central do Brazil*, interpretato dalla brava Fernanda Montenegro nei panni di Dora, una ex insegnante *single* ormai in pensione, che per arrotondare il magro stipendio aiuta le persone analfabete a scrivere le lettere al posto loro. Nel 2004 esce *Il diario della motocicletta*, ispirato alla vicenda di Ernesto Che Guevara. Agli inizi degli Anni Cinquanta due universitari, poco più che ventenni, effettuano un lungo viaggio attraverso alcuni dei Paesi dell'America latina dove hanno modo di toccare con mano le condizioni di indigenza di gran parte della popolazione, specie quella di origini autoctone, maturando così una presa di coscienza che li porta a cambiare le loro vite. Uno di loro diventerà appunto il leggendario *Che* mentre l'altro eserciterà la professione di medico a Cuba. *Figlio dell'Ambasciatore*

e banchiere Walter Moreira Salles, il caso ha voluto che da ragazzo il regista fosse vissuto a Rio nel quartiere residenziale che si affaccia sulla spiaggia di Copacabana, e avesse come suo vicino il coetaneo Marcelo Paiva, ultimo-genito di Rubens Paiva, un ex deputato del partito laburista, in esilio dopo la messa fuori legge delle sinistre, seguita alla presa di potere da parte dei militari, che nel 1964 avevano destituito il generale Goulart instaurando un regime dittatoriale di estrema destra. Tornato in patria, Rubens si era ritirato a vita privata dedicandosi alla libera professione. La sua è una famiglia serena, composta dalla moglie quarantenne Eunice - ruolo questo interpretato dall'attrice Fernanda Torres, figlia di Fernanda Montenegro - che ama riamato, e dai cinque figli adolescenti, la maggiore dei quali siamo nel 1971 - segue le mode dell'epoca, si atteggia a *hippie* ed ha il pallino di Londra. La loro vita scorre tra le frequenti nuotate nei lidi prospicienti la spiaggia di Copacabana, incuranti degli elicotteri, che spesso sorvolano quel pezzo di cielo, tra cene e riunioni con i loro numerosi amici, specie quando si festeggia il compleanno dei loro figli, amano i libri, la musica ed il Cinema. Una svolta inaspettata e drammatica pone fine a tutto questo allorché un pomeriggio, dopo una telefonata anonima, alcuni agenti della Polizia Politica piombano nella loro abitazione chiedendo di Rubens, accusato di avere aiutato clandestinamente all'epoca del suo esilio alcuni rivoluzionari. Alcuni segnali erano in effetti già tangibili, come certe auto nere dall'aspetto piuttosto equivoco, che tendevano a fermare ed a controllare soprattutto alcuni gruppi di giovani mentre un pomeriggio i ragazzi Paiva hanno la brutta sorpresa di trovare ucciso il cagnetto trovato



1 - v. Valeria Consoli, *Diari di Cineclub*, Ottobre 2023

2 - E' così definito l'atteggiamento di nostalgico rimpianto, specie riferito alla lontananza dal Paese natale, ritenuto una caratteristica del popolo portoghese e che poi si è esteso anche al Brasile, sia pure con delle varianti.

3 - Sorta di religione afrobrasiliiana tuttora praticata in Brasile, specie nello Stato di Bahia ma che è presente anche in Uruguay, Paraguay ed Argentina analogamente al rito vudu più di derivazione caraibica ma presente in qualche suo aspetto anche in terra brasiliana.

4 - (ingl.) - *Kiss of the Spider Woman*

tempo prima sulla spiaggia da loro frequentata e che avevano prontamente adottato. Gli stessi sistemi adottati dai nazisti nei confronti degli Ebrei e dei loro oppositori, come si evince in *Cabaret* ('72), il film di Bob Fosse tratto dalle 'Storie di Berlino' di Christopher Isherwood ed avente come protagonista Liza Minnelli. Inizia a partire da questo momento il calvario di Eunice, che si ritrova da sola a gestire la famiglia ed i suoi cinque figli, pur non smettendo mai di cercare di avere notizie del marito, il cui corpo non verrà più ritrovato.



Come una moderna Antigone, l'eroina dell'antica Grecia protagonista dell'omonima tragedia di Sofocle, che osa sfidare il tiranno di Tebe Creonte, invocandone la restituzione del corpo di Polinice, il fratello sepolto al di fuori delle mura della città, in nome di quella legge non scritta bensì fondata sulla *pietas* verso i congiunti, si batterà anche lei come una leonessa contro le autorità del Paese. Soltanto in seguito alla caduta del regime dittatoriale, avvenuta nel 1985, ed al conseguente ritorno della Democrazia, Eunice riuscirà ad ottenere il Certificato di morte del marito, deceduto dopo pochi giorni dall'arresto in seguito alle torture subite per mano dei suoi aguzzini, e si farà intervistare dalla Televisione brasiliana. La donna, che si è trasferita a San Paolo con la famiglia, che nel frattempo è cresciuta, è diventata ormai un'icona ed un simbolo della Resilienza contro una dittatura militare durata più di un ventennio. Le ultime scene del film la ritraggono, ormai novantacinquenne, nell'ottima interpretazione della madre dell'attrice - quella stessa Fernanda Montenegro Torres che venticinque anni prima era stata la protagonista di *Central do Brazil* - attorniate dai figli e dai nipoti ma ormai su una sedia a rotelle ed affetta dal morbo di Alzheimer. Immersa nei fantasmi di un lento oblio, mentre la TV trasmette un servizio sull'arresto di Rubens

Paiva, l'immagine del marito la riporta per un attimo in sé. Eunice lo riconosce e finalmente il sorriso torna sul suo volto come a dirgli per l'ultima volta *Io sono ancora qui*.

Il figlio Marcelo Rubens Paiva, divenuto giornalista e scrittore, ha scritto il libro dall'omonimo titolo da cui è stato tratto il film, che quest'anno si è aggiudicato l'Oscar per la migliore proiezione straniera.

Valeria Consoli

Commedie, drammi storici & tragedie. Shakespeare in Hollywood

Più di ogni altro scrittore, ce n'è uno che ha fornito al cinema drammi, poesie e canzoni. Centinaia di attori, scrittori e registi hanno lavorato in film ispirati dalla sua magnifica eredità.
Kenneth Branagh



Stefano Beccastrini

Prologo

Pur essendo un inguaribile cinefilo, nonché un appassionato cultore di William Shakespeare, non sapevo che il primo, brevissimo, film tratto dal grande Will fu realizzato da un inglese - anzi, uno scozzese - soltanto quattro anni dopo la storica proiezione parigina dei fratelli Lumière del 1895. Si chiamava *Re Giovanni (King John)* e mostrava brani del "play" shakespeariano recitati, all'Her Majesty Theatre, da Beerbohm Tree, illustre attore dell'epoca. Ne fu autore William K. Dickinson il quale, dopo aver imparato cosa fosse il cinema presso Edison, tornò in Europa e pose la macchina da presa davanti alla messinscena del *King John*. Invece il primo, e l'unico per una novantina d'anni, a realizzare un film (lui li chiamava "fantasmagorie") non da Shakespeare ma su Shakespeare - mostrato quale personaggio, mentre cerca di scrivere il *Giulio Cesare* - fu nel 1907 il geniale Georges Méliès. Era intitolato *Il sogno di Shakespeare* ed è andato perduto. Ho appreso queste notizie leggendo, nella scorsa estate, il volume *Shakespeare in Hollywood* di Arturo Cattaneo e Gianluca Fumagalli, anglista il primo ed esperto di cinema il secondo. Non è una storia generale dei rapporti tra Shakespeare e il cinema (quali, per esempio, *Ombre che camminano. Shakespeare nel cinema*, a cura di Emanuela Martini, Lindau 1998, e Douglas Brode: *Shakespeare in the Movie*, Oxford University Press, Oxford, 2000) bensì, assai più particolarmente, il racconto di come e perché Hollywood si sia pian piano appropriata di Shakespeare, facendone il proprio mitico antenato e ispiratore (perciò non si parla, nel libro, di Renato Castellani, Grigori M. Kozincev, Akira Kurosawa, shakespeariani anch'essi ma provenienti da tutt'altri "enclave" culturali)

Shakespeare muto

Scrivono Cattaneo e Fumagalli, a proposito del periodo del cinema muto: "Al pubblico furono mostrati più di quattrocento *Shakespeare* senza poter far sentire una sola delle sue parole...Tra il 1908 e il 1910 quasi la metà dei *plays* di Shakespeare - praticamente i più rappresentati anche a teatro, con la clamorosa eccezione di *Amleto* - vengono adattati per la prima volta da alcuni pionieri del cinema americano...". Tra di essi ci fu l'immigrato inglese James S. Blackton, fondatore della Vitagraf, una delle prime case produttive della nascente Hollywood. Egli realizzò le prime versioni cinematografiche di varie opere shakespeariane, quali nel 1908 *Macbeth* e *Antonio e Cleopatra*. A realizzare invece la prima pellicola ispirata a

La bisbetica domata fu, ancora nel 1908, il grande David Ward Griffith. Egli, che Chaplin definì il "maestro di tutti noi", alla fin fine è diventato il simbolo stesso dell'affermarsi di Hollywood quale "città del cinema" e del cinema stesso quale arte moderna e linguisticamente autonoma. "L'arrivo del sonoro" scrivono Cattaneo e Fumagalli "cambia le carte in tavola: d'ora in poi il cinema può competere alla pari con il teatro, sul suo stesso terreno, e inevitabilmente ricomincia subito a confrontarsi con Shakespeare". A far sentire le parole di Shakespeare al pubblico sarà, nel 1929, una versione cinematografica, sonora questa volta, de *La bisbetica domata*, regia di Sam Taylor. *Finalmente Shakespeare parla*

La bisbetica domata, 1929, primo film parlato a portare Shakespeare sullo schermo, mostrava la "coppia regale" di Hollywood, ossia Mary Pickford e Douglas Fairbanks, in quella che era sostanzialmente, riferimenti letterari a parte, una commedia classica incentrata su un tema universale, la "guerra dei sessi" tra un marito e una moglie. Il successo fu immediato. Nel 1935 fu realizzato il *Sogno di una notte di mezza estate* di Max Reinhardt, tedesco ed ebreo esiliato in America (il film utilizzò, con grande spettacolarità, i balletti di Bronislawa Nijinska). Piacque più alla critica che al pubblico ma resta indimenticabile. L'anno successivo, 1936, quello straordinario "woman director" che fu George Cukor portò sullo schermo un altrettanto indimenticabile *Romeo e Giulietta* con Norma Shearer e Leslie Howard: gli attori avevano un'età alquanto più avanzata di quella dei due, poco più che adolescenti, amanti di Verona, ma anche nel teatro elisabettiano si faceva poco caso a simili dettagli. Il cinema



"La bisbetica domata" (1929) di Sam Taylor



"Romeo e Giulietta" (1936) di George Cukor

parlato, comunque, permetteva finalmente non soltanto di far udire agli spettatori le parole che Shakespeare aveva posto sulla bocca dei propri personaggi ma anche di utilizzare il bardo di Stratford-upon-Avon per manipolazioni, arrangiamenti, citazioni non fondate sul far diventare cinema un intero "play" bensì questa o quella "evocazione" shakespeariana. Insomma, per dirla con Cattaneo e Fumagalli, Shakespeare - cioè uno dei tre uomini, con Washington e Lincoln. più amati dagli americani - diventava disponibile per essere servito in "tutte le salse". Due esempi, per capirsi. Ne *Il mattino della gloria*, 1933, di Lowell Sherman, il personaggio di Katherine Hepburn usava, per mostrare il proprio spirito di donna libera e ribelle, citare il monologo di Amleto, "To be or not to be", in contesti narrativi che con la tragedia shakespeariana non c'entravano nulla. Nel 1942 - in Europa il nazismo dilagava crudelmente - il monologo dell'*Amleto* diventò un elemento narrativo strutturale anche in *Vogliamo vivere* di Ernest Lubitsch, cineasta europeo in esilio e vero poeta cinematografico della commedia amaro-gnola. Il monologo shakespeariano serve - nel film ambientato nella Polonia occupata dai tedeschi - a far da ritornello a un'opera che sa mischiare antifascismo, riflessione metateatrale, commedia sofisticata e tragedia straziante.

Chiaramente antifascista è anche - ma stavolta il "play" di Shakespeare viene portato integralmente sullo schermo - *Enrico V*, 1944, di Laurence Olivier, grande attore inglese, stimatissimo a Hollywood. Finanziato dal governo britannico, fortemente patriottico, inneggiante alla patria (bombardata quotidianamente dagli aerei nazisti) e alla sua libertà, il film ha il proprio momento più emozionante nella recita del "Discorso di San Crispino" - quello della battaglia di Agincourt, vinta dagli inglesi - rivolto "a noi pochi, a noi pochi fortunati, noi bande di fratelli!". E Hollywood cosa c'entra? Quando il film uscì nel 1946 in America, Hollywood se ne

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

innamorò, lo condivise culturalmente e politicamente, lo fece proprio: il film fu lanciato con un enorme sforzo pubblicitario e da esso, a Hollywood, impararono un nuovo modo di fare film shakespeariani.

Dopo la seconda guerra mondiale

Il secondo dopoguerra si aprì, a Hollywood, con un superbo western di John Ford, *Sfida infernale* (*My Darling Clementine*), 1946. Cattaneo e Fumagalli parlano, in proposito, di "Shakespeare in Tombstone". Ma che c'entra Shakespeare con il Far West? Il fatto è che, proprio in un saloon di tale città dell'Arizona, Doc Hollida (Victor Mature), recita il monologo di Amleto che un attore ubriaco aveva iniziato. Scena memorabile, omaggio del grande Ford - di origini irlandesi - alla cultura europea e al suo rappresentante più grande. Uno dei tanti esempi di utilizzo creativo di Shakespeare ("in tutte le salse"). Tale è anche, nel 1947, *Doppia vita* (*Double Life*) di George Cukor, un film che rappresenta, come scrivono Cattaneo e Fumagalli, "un viaggio dietro le quinte di *Otello* e dentro la mente del suo protagonista".

Quest'ultimo - interpretato da Ronald Colman - è un attore impegnato a recitare a teatro il "play" sul Moro e dunque deve fingere di strangolare la moglie Desdemona ma è ossessionato dalla tentazione di ucciderla davvero. Nel 1948 l'inglese, ormai di casa a Hollywood, Laurence Olivier tornò a far cinema con un "play" dell'amato Shakespeare, scegliendo il più famoso di tutti. *L'Amleto* (*Hamlet*) di Olivier trionfò in America ed entusiasmo di Hollywood, facendo del protagonista - interpretato dallo stesso Olivier - un principe turbato da edipiche ossessioni freudiane. Altrettanto successo ebbe, nel 1955, *Riccardo III* (*Richard III*), 1955. Per un Olivier accolto a braccia aperte, in quegli stessi anni Hollywood costrinse a esiliarsi in Europa un altro cineasta amante di Shakespeare ossia Orson Welles. Egli - lodato quale *enfant prodige* hollywoodiano con il suo *Quarto potere* (*Citizen Kane*), 1941 - riuscì a realizzare un proprio *Macbeth*, accolto malissimo dai produttori e dal pubblico, nel 1948 ma



"Amleto" (1948) di Laurence Olivier

soltanto "lontano da Hollywood" (come dicono Cattaneo e Fumagalli) riuscirà a girare i successivi *Otello* (*Othello*), 1951, e *Falstaff*, 1965. Forse il film shakespeariano più importante del Dopoguerra, a parte quelli di Olivier e di Welles, fu *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*), 1953, di Joseph L. Mankiewicz, uno dei più intelligenti e disincantati cineasti americani. Il film fu girato utilizzando, e facendo giungere in California da Cinecittà, le scenografie di *Quo Vadis*, 1951, regia di Mervin Le Roy. Il film di Mankiewicz è stato forse il più filologicamente corretto di tutti gli Shakespeare Movie dell'epoca e trovò la propria carta vincente nello scegliere, nel ruolo di Marcantonio, Marlon Brando, attore che con la tradizione shakespeariana non aveva nulla a che fare e che seppe trasformare l'orazione in morte di Cesare in una lucida illustrazione dei rapporti tra il potere e la folla. In quegli stessi anni, delle - spesso geniali - variazioni/manipolazioni realizzate utilizzando Shakespeare in "tutte le salse" ne furono realizzate molte. Ne citerò tre sole, particolarmente significative. La prima, nel 1953, fu *Baciarmi Kate* (*Kiss me, Kate*), regia di uno scatenato George Sidney. Ispirato a *La bisbetica domata*, narra la storia di una coppia ormai divorziata di attori teatrali (impersonati da Howard Keel e Kathryn Grayson), che stanno interpretando i ruoli di Petruccio e Caterina in una versione musicale dell'opera di William Shakespeare. Esempio alquanto riuscito di *musical metashakespeariano*, contava sulle splendide canzoni di Cole Porter. La seconda, che mescolava lo Shakespeare della *Tempesta* con la fantascienza, fu *Il pianeta proibito* (*The Forbidden Planet*), 1956, regia di Fred M. Wilcox, interpreti Walter Pidgeon, Anne Francis e Robby, il primo robot dello schermo. La terza, infine, fu *West Side Story*, 1961, regia di Robert Wise e Jerome Robbins: un appassionante Musical Movie le cui melodie furono in gran parte composte da un magistrale Leonard Bernstein. Ambientato nella New York contemporanea, narra - chiaramente ispirandosi a *Romeo and Juliet* - di due giovani innamorati (gli attori sono Natalie Wood e George Chakiris) separati dalla diversa appartenenza a due bande etniche rivali. Un successo clamoroso, di pubblico e di critica.

Shakespeare renaissance

Nel 1989 morì Laurence Olivier, quattro anni prima era morto Orson Welles. La scomparsa dei due grandi cineasti shakespeariani non fu certamente la causa, ma ne fu sicuramente il simbolo, di un periodo di distacco tra Hollywood (complessivamente in crisi) e Shakespeare. Ma nel giro di pochi anni nacque la "Nuova Hollywood" e, in essa e grazie a essa, tornò anche l'interesse per il mitico antenato. Secondo Cattaneo e Fumagalli, la Nuova Hollywood ebbe i propri due importanti registi shakespeariani in Franco Zeffirelli e Kenneth Branagh. Il primo, che nel libro mi pare molto sopravvalutato, è stato autore di ben quattro "film shakespeariani": *La bisbetica domata* (*The*

Taming of the Shrew: addirittura con la coppia Richard Burton ed Elizabeth Taylor) del 1967; *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*), del 1968; *Otello* (*Othello*), del 1986, e *Amleto* (*Hamlet*) del 1990. Fastosi successi internazionali, zero profondità cinematografica. I film shakespeariani del secondo, la cui cultura shakespeariana era assai maggiore di quella di Zeffirelli, è autore, addirittura, di cinque film tratti dai "plays". Essi sono: *Enrico V* (*Henry V*) del 1989; *Molto rumore per nulla* (*Much Ado about Nothing*) del 1993; *Amleto* (*Hamlet*) del 1996; *Pene d'amore perdute* (*Love's Labour's Lost*) del 2000; *Come vi piace* (*As you Like It*) del 2006. Tutti bene accolti dal pubblico (e da un cinefilo con la passione di Shakespeare come me). Nel 1971, un altro notevole cineasta, polacco ma da tempo fattosi americano, ossia Roman Polanski realizzò un bel *Macbeth* (*The Tragedy of Macbeth*). Numerose, nella Nuova Hollywood, furono anche le manipolazioni all'insegna dello "Shakespeare per tutte le salse". Ne citerò soltanto due, quali esempi molto significativi. Il primo è *Il re Leone* (*The Lion King*), un film d'animazione del 1994 diretto da Roger Allers e Rob Minkoff, prodotto da Walt Disney Feature Animation. Il film fu pubblicizzato con lo slogan "*Bambi in Africa, con un tocco di Amleto*" ed effettivamente in esso si respira davvero un'aria shakespeariana che - forse ma chissà - contribuì al successo clamoroso del film. Il secondo è *Riccardo III - Un uomo, un re* (*Looking for Richard*): un film-documentario del 1996, scritto, diretto, prodotto e interpretato da Al Pacino. Si tratta del backstage di una messa in scena del Riccardo III e rappresenta una profonda riflessione sul teatro, sul cinema, su Shakespeare e sul mestiere dell'attore.



Epilogo

Nel 1998, un brillante e colto cineasta di nome John Madden ebbe il coraggio di girare il secondo film (dopo *Il sogno di Shakespeare* di Melies, realizzato circa un secolo prima) su Shakespeare e non *da Shakespeare*: *Shakespeare in Love*. Narra di come il giovane Will, innamorato di una fanciulla londinese, trasse ispirazione dalla propria passione erotica per scrivere *Romeo e Giulietta*. Il film, storicamente molto attendibile, credo che darà inizio a una nuova stagione shakespeariana, quella dei biopic sul Grande Bardo. E' già circolante *Casa Shakespeare*, 2018, di e con Kenneth Branagh, che narra la vita di Shakespeare dall'anno in cui prese fuoco il teatro The Globe (1613).

Stefano Beccastrini

C come cattivo. Javert ne I Miserabili



Fabio Massimo Penna

Si sente spesso sottolineare, e si tratta di una verità palmare e incontestabile, come i personaggi negativi, i cosiddetti cattivi, tanto nei romanzi quanto nei film, siano di solito più interessanti degli eroi positivi, i buoni. Ci fornisce un esempio perfetto di questa teoria Victor Hugo nel suo capolavoro *I miserabili* (1862). Tra il magnanimo e angelico, ma tremendamente noioso, Jean Valjean e il suo persecutore, l'implacabile e spietato ufficiale di polizia Javert, è quest'ultimo a catturare l'interesse del lettore. Anche perché Javert è un cattivo "sui generis". Poliziotto che vive solo per conseguire un'ideale assoluto di giustizia, scevro da ogni slancio di umanità e di benevolenza, Javert è descritto da Hugo come "un selvaggio al servizio della civiltà, questo bizzarro miscuglio di romano, di spartano, di monaco e di caporale, questa spia incapace di menzogna, questo sbirro vergine" (Victor Hugo, *I miserabili*, Arnoldo Mondadori editore, Milano, 1998). Un personaggio complesso, contraddittorio che è tutto e il contrario di tutto. La colpa iniziale di Jean Valjean è assolutamente risibile, il furto di alcune mele per scampare alla fame. Ma tanto basta per scatenare un segugio inflessibile come Javert. Dopo una sequenza di arresti e fughe il destino si diverte a scompaginare il piano del nostro sbirro ponendolo di fronte a una situazione per lui inedita e sconvolgente. Nel pieno dei moti del 1832 egli viene catturato dai rivoltosi che combattono sulle barricate. Un fato beffardo vuole che l'incarico di giustiziare l'odiato poliziotto spetti proprio al suo nemico giurato, Jean Valjean. Il quale mostra, però, doti di perdono e umanità fuori dal normale. Rimasto solo con il suo persecutore l'uomo tira fuori il meglio di sé: "Jean Valjean tagliò la corda che l'agente aveva al collo, poi quelle che gli legavano i polsi e infine, chinandosi l'altra che gli stringeva i piedi e, rialzandosi gli disse: 'siete libero'" (Victor Hugo, op. cit.). In luogo della prevedibile vendetta il fuggiasco opta per la liberazione del suo nemico. Un gesto di generosità che il poliziotto in seguito si sentirà costretto a ricambiare. In una successiva occasione Javert cattura Valjean e prima di portarlo in prigione gli consente di passare alla propria abitazione a prendere alcuni effetti personali. L'uomo sale all'appartamento mentre l'ispettore lo attende in strada. A questo punto accade qualcosa di imprevedibile "Jean Valjean sia per riprendere fiato sia macchinalmente si affacciò a quella finestra e guardò nella strada, così breve che il lampione la illuminava da un capo all'altro. Jean Valjean restò stordito: non c'era più nessuno. Javert se n'era andato" (Victor Hugo, op. cit.). Un gesto di clemenza che non rimane senza conseguenze. Il poliziotto, infatti, nei giorni seguenti non riesce a capacitarsi di come proprio lui,

l'uomo integerrimo, il paladino della giustizia abbia potuto far fuggire l'ergastolano al quale aveva dato la caccia per anni. Il gesto di magnanimità apre una voragine nell'anima di Javert. Il delinquente al quale aveva dato la caccia per una vita intera aveva rivelato un animo benefico accompagnato ad altruismo e forza morale. Questo pensiero sgretolava l'ideale di giustizia al quale aveva dedicato la propria esistenza. Tutto ciò in cui credeva era crollato. Un ergastolano poteva rivelarsi una persona migliore di un poliziotto. Nel momento in cui Jean Valjean aveva salvato la vita di Javert ne aveva ucciso l'anima. Nulla aveva più senso per l'ispettore. Incapace di adeguarsi a una realtà che gli sfugge l'uomo decide di farla finita: "Dopo un momento una figura alta e nera (...) apparve in piedi sul parapetto, si curvò verso la Senna, poi si rialzò e cadde diritta nelle tenebre: vi fu un tonfo soffocato, e l'ombra solo seppe le convulsioni segrete di quella forma scomparsa sott'acqua" (Victor Hugo, op.

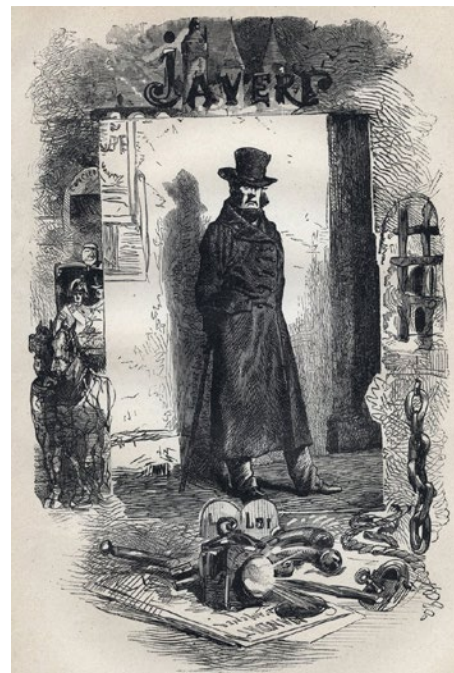


Bernard Blier in "I miserabili" (1957) di Jean-Paul Le Chanois



Michel Bouquet (Javert) in "Les misérables" (1982) di Robert Hossein,

cit.). La sua terribile fine innalza Javert a figura tragica, quasi eroica. Un cattivo immenso, di una bellezza clamorosa. Gli splendidi eroi di Victor Hugo non potevano sfuggire all'irresistibile richiamo della macchina da presa cinematografica. Nel 1957 il regista Jean Paul Le Chanois porta *I miserabili* sul grande schermo con uno straordinario Jean Gabin nei panni di



"Javert" (1862); Illustrazione del romanzo originale disegnata da Gustave Brion riprodotto in, "Les Misérables" di Victor Hugo (Londra, Edizioni G. Routledge e figli), 1887. Collezione di libri rari, Biblioteca di Stato di Victoria.



L'ispettore Javert interpretato da Russell Crowe in *Les Misérables* (2012) di Tom Hooper

Jean Valjean e Bernard Blier in quelli di Javert. Nel 1982 Robert Hossein dirige Lino Ventura (Jean Valjean) e Michel Bouquet (Javert) mentre nel 1988 è Bille August a girare una pellicola nella quale Jean Valjean ha il volto di Liam Neeson e Javert quello di Geoffrey Rush. Tom Hooper nel 2012 parte, invece che dal romanzo, dal musical *I miserabili* (uno dei più longevi nella storia dello spettacolo) dirigendo Hugh Jackman (Jean Valjean), Russel Crowe (Javert) e Anne Hathaway (Fantine).

Fabio Massimo Penna

Fumetti e giochi

Storia di un buon cattivo



Nicola Santagostino

Abbiamo bisogno di cattivi, questo è un dato di fatto, un assioma senza il quale diverse storie non sarebbero nemmeno possibili. Necessitiamo di cattivi, di villain, scritti bene, capaci di fungere da specchio

oscuro e da morale per noi come società. Al giorno d'oggi, purtroppo, questa cosa è merce assai rara, complice il costante bisogno di donare profondità e motivazioni sempre più complesse a personaggi fittizi, mentre il mondo reale affonda sempre di più nelle sfumature di grigio. Non è un caso se uno dei trope più diffusi in alcune saghe cinematografiche, infatti, è ormai quello di far compiere al villain di turno un gesto inequivocabilmente malvagio perchè, ad essere sinceri, il contesto storico in cui viviamo tende a fare sì che molte delle proposte che fanno e delle motivazioni che li spingono suonino quasi più sensate delle motivazioni degli eroi per fermarli. Del resto come si potrebbe pensare diversamente quando ormai viviamo in un sistema capitalistico dove il mondo sta dividendosi sempre di più in classi sociali da cui è impossibile uscire e dove l'economia non guarda in faccia a nessuno, è assai difficile capire chi sta davvero dalla parte giusta. A questo proposito è molto interessante una delle figure che appare nella serie d'animazione *Creature Commandos*. Basata

sull'omonimo fumetto e prodotta da DC Studios e Warner Bros. Animation, è la prima serie televisiva e il primo prodotto in assoluto del DC Universe (DCU) e del cosiddetto "Chapter One: Gods and Monsters". La serie è incentrata su una squadra di black ops composta da mostri assemblata da Amanda Waller. Un vero e proprio sequel della serie animata di *Suicide Squad*. *Creature Commandos* parte dove era finita l'originale: con le sue attività smascherate dalla figlia Leota, Amanda Waller non è più in grado di mettere a repentaglio vite umane per le sue operazioni clandestine. Per effettuare una missione in Pokolistan la leader di Argus è quindi costretta a costituire una squadra nota come *Creature Commandos*: capitanata dal generale Rick Flag Sr, il gruppo è infatti composto da mostri e creature bizzarre, considerate sacrificabili anche per via della loro condizione di "non persone" agli occhi del mondo. Tra le figure più interessanti e sicuramente più carismatiche all'interno della squadra troviamo il dottor Alexander James Sartorius, un ex scienziato nucleare di Gotham City trasformato in uno scheletro avvolto da fiamme radioattive. Il Dottor Sartorius è quello che possiamo definire una brava persona: un uomo con alti ideali, uno scienziato che desidera mettere le sue capacità al servizio del mondo e un ottimo marito e padre. Ma la scienza che vuole donare al mondo richiede fondi e quei fondi non sono spesso



La squadra di Creature Commandos

facilmente raggiungibili, motivo per cui lo scienziato si troverà a dover stringere accordi con Rupert Thorne, un ricco magnate e signore del crimine di Gotham

segue a pag. successiva



il Dottor Phosphorus e il suo successo

segue da pag. precedente
 City. Il compromesso etico avrà però un costo molto alto da pagare e infatti dopo aver scoperto che il dottor Sartorius aveva falsificato dei dati per non rendere i suoi esperimenti con le radiazioni la base di nuovi potenziali ordigni da guerra da vendere al mercato nero, Thorne come punizione ucciderà la famiglia del buon dottore facendo cadere la colpa sulle sue spalle. E per aggiungere al danno la beffa Thorne cercherà di eliminare il dottore chiudendolo dentro il macchinario che aveva progettato per curare il cancro, una camera dove le radiazioni avrebbero dovuto guarire le persone, ma che ovviamente era ancora in fase sperimentale e, attualmente, potenzialmente letale. L'ironia del destino però farà sì che le radiazioni avranno un effetto inaspettato sullo scienziato che uscirà da quella camera cambiato per sempre, ridotto al fantasma di quello che già era diventato dopo aver perso tutto. Prima della sua mutazione, Alex Sartorius era un uomo onesto che, nonostante fosse consapevole di lavorare per persone poco raccomandabili, voleva fare del bene grazie alle sue conoscenze, una persona che desiderava semplicemente rendere il mondo un posto migliore per sé e per la sua famiglia. Il trauma derivante dall'omicidio di sua moglie e suo figlio assassinati da Rupert Thorne, seguito da quello per la sua mutazione in uno scheletro radioattivo, invece, resero il buon dottore un vero e proprio mostro, al punto tale da non farsi nessun problema a uccidere la moglie e i

figli del suo aguzzino e torturare a morte diversi suoi sgherri. La scrittura dietro alla metamorfosi di quest'uomo è abbastanza chiaro sia un meccanismo di difesa per superare la perdita dei suoi cari, un modo per non pensare a tutto quello che ha perso, a quel dolore che porterà dentro per sempre e che deriva, in fondo, dal suo desiderio di realizzare il suo macchinario a qualsiasi costo. In poco tempo Phosphorus diverrà comunque uno dei signori del crimine di Gotham City, prendendo il controllo dei territori e degli affari illegali del defunto Thorne, dopo aver ovviamente eliminato i suoi collaboratori. Ovviamente la carriera del Dottor Phosphorus non sarà di lunga durata, considerando che il guardiano di Gotham City è Batman, ed è così che in poco tempo finirà al carcere di Belle Reve, da cui verrà preso per finire nel Creature Commando.

Per tutta la durata della serie Phosphorus resta uno dei personaggi più sarcastici, manipolatori e cinici, capace però di qualche guizzo di umanità nei momenti più inaspettati, cosa che però non lo rende in nessun modo un personaggio positivo. Dottor Phosphorus è un ottimo esempio di cosa è un villain di questo calibro: un uomo buono, che ha perso tutto per colpa di ingiustizie e che in cambio ha guadagnato troppo potere per il suo benessere. Anche quando possiede tutto Phosphorus resta qualcuno che non ha più nulla da perdere, perché soldi, potere, vendetta e tutto il resto di quello di cui si

circonda non riescono a riempire quello che gli è stato sottratto. Ed è questo il motivo per cui ci servono villain scritti bene perché nella complessità del quotidiano in cui ci muoviamo è normale e sarebbe anche sano accettare che ci si deve sempre muovere in sfumature di grigio costante ben consapevoli che il confine tra essere persone decenti e dei mostri è una linea sottile che ormai troppo spesso travalichiamo. Prevaricazioni, inganni e manipolazioni sono ormai il pane quotidiano e trattare le persone come strumenti sacrificabili per ottenere un successo che sfumerà fin troppo rapidamente se non costantemente alimentato sono la nevrosi collettiva che ci ha reso ormai uno sciame di individualisti che pensano che l'unica realtà reale sia quella che ci vede al centro di tutto. Brillare come stelle solitarie ha innegabilmente un suo fascino, ma il Dottor Phosphorus è la migliore allegoria possibile delle conseguenze di tutto questo. Per tenere a bada quell'abisso buio che hai dentro finirai a dover costantemente alimentare tutto e non importa quanto calore tu sia in grado di emanare, quel gelo immenso sarà sempre l'unica compagnia che ti resta mentre le tue fiamme tengono distante chiunque non voglia ottenere da te qualcosa, perché alla fine come si fa a rapportarsi davvero a una persona che non può più dimostrare di saper ancora sorridere?

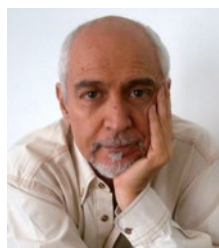
Nicola Santagostino



Phosphorus prende il controllo delle proprietà di Thorne

I dimenticati # 118

Marta Abba



Virgilio Zanolla

Nessuno potrebbe mai definire Marta Abba una *dimenticata*. Quand'anche non si considerasse che è stata con la Duse, Vera Vergani, Maria Melato, Emma Gramatica e pochissime altre una delle nostre grandi attrici di prosa nel primo Novecento (e scusate se è poco), a tenerne calda la memoria basterebbero due lungometraggi apparsi nel 2024: *Finding Marta*, il docu-film di Lorenzo Daniele sulla musa di Pirandello, interpretata da Margherita Peluso, e il film di Michele Placido *Eterno visionario*, dove un Luigi Pirandello (Fabrizio Bentivoglio) in viaggio verso Stoccolma per ritirare il premio Nobel per la letteratura, rivive il proprio passato e l'amore verso la Abba, interpretata egregiamente da Federica Vincenti. Ma giacché ci occupiamo in prevalenza di cinema, dobbiamo registrare come purtroppo, su questo versante la nostra attrice sia stata particolarmente sfortunata: infatti, nel corso della sua breve carriera artistica prese parte a soli due film. Lo spazio in questa rubrica, pertanto, le è pienamente dovuto.

Nata a Milano il 25 giugno del 1900, Marta era la prima figlia di Pompeo Abba, commerciante trapanese, e della piacentina Giuseppina Trabucchi; sei anni dopo di lei nacque la sorella Celestina (1906-92), che fu attrice di buon livello col nome di Cele Abba. La passione per il teatro e le non ordinarie doti espressive le consentirono d'essere ammessa eccezionalmente, appena quattordicenne, all'Accademia dei Filodrammatici del capoluogo lombardo, dove studiò recitazione con Enrico Reinach e dizione con Ofelia Mazzoni, cominciando prestissimo a esibirsi in palcoscenico, anche presso la scuola di recitazione di Vincenzo Tamberlani: tanto che a diciott'anni si diplomò e nel contempo vinse il premio Castiglioni. Grazie all'insistenza del commediografo Sabatino Lopez, che credeva profondamente in lei, riuscì a persuadere i genitori ad accettare che venisse scritturata dalla compagnia meneghina del Teatro del Popolo, diretta da Ettore Paladini, con la quale nel 1923 esordì professionalmente. L'anno seguente, passata



Marta Abba e Luigi Pirandello

nella compagnia diretta da Virgilio Talli, si segnalò per il temperamento e la squisita sensibilità drammatica nella parte di Nina ne *Il gabbiano* di Anton Čechov.

Proprio leggendo una recensione dello spettacolo che poneva in risalto le qualità della giovane attrice, firmata da Marco Praga, Luigi Pirandello decise di vederla in scena; accingendosi a formare e dirigere la Compagnia del Teatro d'Arte di Roma, fondata il 6 ottobre 1924, egli cercava una primattrice: inizialmente aveva pensato a Emma Gramatica, ma s'era poi saggiamente persuaso che per l'interprete che aveva in mente era meglio un nome nuovo, una persona più giovane e plasmabile. Pertanto inviò a Milano il suo assistente, Guido Salvini, per invitarla nella capitale. Nonostante la giovanissima età, Marta pretese, e ottenne, una paga giornaliera di 170 lire, superiore a quella di tutti gli altri attori già scritturati,



tra cui Lamberto Picasso; intanto, il capocomico acquisì anche la disponibilità professionale di Ruggero Ruggeri, il più acclamato attore di prosa italiano di quegli anni. Con la nuova compagnia lo scrittore girgentino, allora cinquantasettenne, si apprestava anzitutto a promuovere i suoi lavori teatrali. Il primo incontro tra Pirandello e Marta avvenne il 7 febbraio 1925, e subito il grande drammaturgo rimase affascinato da quella talentuosissima giovane milanese. Il debutto di lei avvenne il 22 aprile del '25 al teatro Odescalchi di Roma, nella parte della protagonista in *Nostra Dea*, la «commedia moderna» di Massimo Bontempelli alla sua prima rappresentazione; tra gli altri interpreti, Lamberto Picasso, Enzo Biliotti e l'allora venticinquenne Gino Cervi. Il successo fu notevole, e arrivò in particolare a Marta, che con la sua gravidanza scenica incantò tra i molti il grande critico Silvio d'Amico.

Per lei, che era innamorata del suo teatro, Pirandello scrisse *Diana e la Tuda* (1926), *L'amica delle mogli* ('27), *Come tu mi vuoi* ('29) e *Trovarsi* ('32); e dopo le rappresentazioni italiane, portò la compagnia in tournées nelle principali nazioni europee e nel continente americano, suscitando ovunque grande interesse e imponendosi ben presto come il più importante drammaturgo del primo dopoguerra. Marta era la sua musa ispiratrice, l'interprete più calzante delle sue opere teatrali, che talvolta - è il caso di *Come tu mi vuoi* - sapeva anche arricchire con spunti e suggerimenti. L'esperimento del Teatro d'Arte durò tre anni: nell'agosto 1928 la compagnia si sciolse per sopravvenute difficoltà finanziarie; Pirandello decise di recarsi in Germania, per tentare di promuovere le sue opere nel rigoglioso cinema tedesco: Marta lo raggiunse poche settimane dopo, soggiornando con lui in un albergo di Berlino,

in camere separate ma comunicanti.

Sposato dal 1894 con Antonietta Portulano e padre di tre figli, Pirandello era un marito infelice: per un insieme di cause, tra cui alcuni drammi familiari, fin dai primi anni del Novecento sua moglie aveva sviluppato una forma schizo-paranoide, dove frequenti e immotivati attacchi di gelosia non erano esenti dalle aggressioni fisiche; finché nel 1919 si rese necessario ricoverarla in una clinica per malattie mentali, sulla via Nomentana, dove morì nel 1959, all'età di ottantotto anni. Il suo rapporto professionale con Marta, di lui più giovane di trentatré anni, si sviluppò presto sul piano sentimentale, in un corposissimo carteggio che copre gli anni dal 1926 al 1936, cioè alla morte dello scrittore: ben 798 lettere (560 di lui, 238 di lei), che videro la luce integralmente solo tra il 1994 e il '95. Tra loro non vi fu mai nulla di fisico, o perlomeno non si hanno prove di ciò: sebbene vi siano velatissimi indizi a proposito di un'«atroce notte» di lui all'Hotel Plinius di Como nel 1925 e un episodio avvenuto nel '29 duran-

te il loro soggiorno a Berlino. Un vivido ritratto di lei si trova nella descrizione che Pirandello dà di Marta Tolosani, la protagonista de *L'amica delle mogli*: «bellissima: fulva; occhi di mare, liquidi, pieni di luce». Chiamandola «Marta mia» egli le parla spesso d'amore, ma è consapevole che è la sua stessa rigida morale a confinarlo in una sorta d'impotenza psicologica a chiederle di più; mentre con glaciale eleganza ella glissa su quest'argomento, parla in prevalenza del suo lavoro, lo chiama «caro Maestro» e gli si rivolge col «lei». «Io vivo solo di teatro e per il teatro. Il resto non mi interessa se non quando può darmi un mezzo in più per esprimere un lato della verità che chiarifici e depuri la mia sensibilità di donna; anzi cerco in tutti i modi di esserlo nel più infinito, ampio e molteplice dei modi, una donna completa nel teatro anche se poi avverrà che nella vita monca

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente ed imperfetta, sarà la mia sensitiva anima femminile ad avere l'ultima parola!» gli scrive una volta. Eppure, alcuni biografi non escludono la possibilità che sia stata lei ad offrirgli, ricevendo da lui un drammatico rifiuto. Quel che si sa ancora sul loro rapporto, è che nel suo testamento Pirandello destinò a ciascuno dei figli Stefano e Fausto un terzo dei suoi beni, e un sesto rispettivamente a sua figlia Lia e a Marta; in tal modo, oltre a premiare l'attrice, egli volle punire la figlia e il marito Manuel Aguirre, amministratore del Teatro d'Arte di Roma, per aver tentato di farlo interdire a causa delle perdite finanziarie della compagnia; dopo la sua morte, questa sua decisione portò a un contenzioso giudiziario tra i figli e l'attrice, vinto com'era giusto dalla Abba.

Nel marzo del '29 Marta tornò in patria e formò una nuova compagnia, puntando molto sugli attori giovani, più consoni ai personaggi del teatro pirandelliano, che costituì il nerbo del suo repertorio: portando a nuovi successi di lavori ormai consacrati come *Così è (se vi pare)*, *Il piacere dell'onestà*, *Il giuoco delle parti*, *La signora Morli, una e due*, *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Vestire gli ignudi* e *La vita che ti diedi*, e battezzando novità come *Lazzaro* ('29), *Come tu mi vuoi*, *Questa sera si recita a soggetto* ('30) e *Quando si è qualcuno* ('33). Ma rappresentò egregiamente anche opere di altri autori: tra le quali *Penelope* di Somerset Maugham ('30), *La vedova scaltra* di Carlo Goldoni ('32), *La figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio ('34, con la regia di Pirandello).

Sebbene sul piano professionale le loro strade si divisero, i due continuarono entrambi a frequentarsi, sia pure in modo saltuario: e Pirandello, insignito nel '34 del premio Nobel per la letteratura, pensò a Marta fino ai suoi ultimi giorni, tanto che il personaggio della contessa Ilse nell'incompiuto *I giganti della montagna* è chiaramente modellato sulla personalità di lei. Quanto a Marta, quell'anno stesso venne chiamata dal grande regista austriaco Max Reinhardt, che la volle come Porzia nello scespiriano *Il mercante di Venezia*, un memorabile allestimento predisposto in campo San Trovaso per il Festival di Venezia. Nel '35 entrò a far parte della compagnia Grandi Spettacoli d'Arte diretta da Guido Salvini, dove si segnalò come protagonista nella *Santa Giovanna* di George Bernard Shaw. Effettuò altre tournées all'estero: nel '32, in Francia, recitò in francese, con grande favore del pubblico, nell'apologo pirandelliano in tre atti *L'uomo, la bestia e la virtù*; con eguale successo nel '36 recitò in inglese, prima in Inghilterra e quindi negli Stati Uniti (a Baltimora, Filadelfia e New York), nella deliziosa commedia *Tovarich* di Jacques Deval, per la cui interpretazione nel '37 venne premiata dall'American Dramatic League. Poco prima di lasciare l'Europa ella aveva scritto l'autobiografia *La mia vita di attrice*, pubblicata nel 1936, dapprima sul settimanale di Roma "L'Italia Letteraria", poi in tre puntate sulla rivista quindicinale di Torino "Il Drama", e

infine in volume a cura della Tipografia Europa.

Conclusi gli impegni teatrali, il 28 gennaio 1938 Marta sposava a Cleveland Severance Allen Millikin, un ricco industriale nipote del magnate dell'acciaio, di cinque anni maggiore di lei, dando nel contempo l'addio al teatro. Il matrimonio tuttavia si concluse dopo una dozzina d'anni, probabilmente a causa dell'infedeltà di lui: giacché nel '52, appena ottenuto il divorzio, Millikin sposava Marguerite (Greta) Steckert, e quell'anno stesso Marta rientrava definitivamente in Italia, tornando a stabilirsi a Milano. Qui nel '53 riprese a recitare, formando una compagnia con Piero Carnabuci, e avviandone simbolicamente l'attività proprio a Girgenti (Agrigento) con *Come tu mi vuoi*; tuttavia, dopo due anni lasciò di nuovo, e per sempre, il palcoscenico. Ma, e il cinema? Si chiederà qualche lettore. Perché se come attrice di prosa qualcuno l'aveva definita «la Garbo del teatro», a rigor di logica la mitica svedese avrebbe ben potuto essere a sua volta definita «la Abba del cinema», in quanto quando nel '32 interpretò Zara in *Come tu mi vuoi* (As You Desire Me) di George Fitzmaurice, l'unico precedente del personaggio era proprio quello teatrale dell'Ignota fornito da Marta. Quest'ultima, come del resto Pirandello, si era persuasa fin dal '29 che con l'avvento del sonoro il cinema rappresentasse la grande occasione per una svolta professionale; una convinzione, la sua, sviluppatasi



Marta Abba in un manifesto teatrale di Guido Cadorin



Marta Abba, Alessandro Blasetti, Luigi Pirandello (1933)

durante il primo soggiorno americano in tournée. Perciò non appena rientrata in Italia, cercò in vari modi di farsi strada nel mondo della settima arte, tra le altre cose migliorando il suo look. Ma non ebbe buona sorte: per la parte di Gina, la protagonista di *Acciaio* di Walter Ruttmann ('33), film drammatico tratto da *Gioca Pietro!*, un soggetto di Pirandello sceneggiato dallo stesso Ruttmann e da Mario Soldati, nonostante le insistenze del drammaturgo, Ruttmann le preferì la ventiquattrenne Isa Pola; tanto che, indignata, il 16 marzo Marta inviò un memorandum direttamente a Mussolini, sostenendo che la Cines l'aveva chiamata a Roma per un provino pur avendo già deciso di assegnare quel ruolo a un'altra. Fu lo stesso Du-

ce a raccomandarla quale protagonista femminile del giallo *Il caso Haller* di Alessandro Blasetti ('33), remake di *Der Andere* di Robert Wiene ('31): dove Marta vestì i panni di una prostituta, accanto a Memo Benassi e Camillo Pilotto (tra gli altri attori, sua sorella Cele e la giovane Isa Miranda). Il film, noto per essere stato il primo italiano nel quale chi dirige viene indicato con la parola «regista», purtroppo non ci è pervenuto. L'anno dopo, accanto a Nerio Bernardi, Marta interpretò *Teresa Confalonieri* di Guido Brignone, un dramma storico imperniato sulla figura della moglie del conte Federico Confalonieri, patriota italiano condannato alla carcerazione nella prigione dello Spielberg. Sul "Corriere della Sera" l'autorevole critico Filippo Sacchi definì la sua interpretazione «completa per equilibrio, saldezza e insieme intimo fuoco, agitata commozione»; la pellicola si aggiudicò la Coppa Mussolini quale miglior film italiano al Festival di Venezia. Ma dopo questa partecipazione, ella non ebbe altre offerte dal nostro cinema, né forse le sollecitò: trascorse qualche mese a Londra per studiare l'inglese, e nell'aprile del '36 tornò in America per *Tovarich*: forse pensava che dopo Broadway sarebbe potuta sbarcare ad Hollywood, ma le nozze con Millikin mutarono il suo destino. Va detto che come attrice, a partire dal 21 febbraio del '33 ella si produsse anche in radio, lavorando in commedie e radiodrammi per l'EIAR.

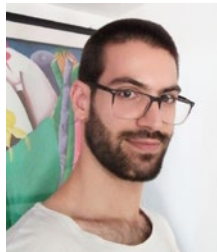
Dopo il suo ritiro, Marta Abba visse nella sua villa presso Aulla, in Lunigiana. Nei primi anni Ottanta, vittima di una paresi che la costrinse su una sedia a rotelle, si trasferì a San Pellegrino Terme, tentando disperatamente di ritrovare la salute. Morì a Milano il 24 giugno 1988, un giorno prima di compiere ottantotto anni.

Virgilio Zanolla

Vignette e fotogrammi disegnati

Nemo: Cuore di Ghiaccio

L'avventura in Antartide di una Straordinaria Gentlewoman



Davide Deidda

Tra le opere più significative e sentite di Alan Moore, *La Lega degli Straordinari Gentlemen*, è una lunga saga fumettistica di genere avventuroso, ambientata in un mondo alternativo funzionale e coerente nel quale convivono personaggi della letteratura, del cinema, del fumetto e della cultura popolare.

Nata nel 1999 e conclusasi nel 2019, la serie principale si dipana per cinque volumi, che abbracciano un arco temporale di eventi che va dal 1898 sino al 2096, ai quali si aggiungono tre spin-off dedicati al personaggio di Janni Dakkar, la figlia e succeditrice del Capitano Nemo, uno dei protagonisti dei primi 2 volumi della Lega, preso in prestito da Moore dai romanzi di Jules Verne.

Il primo di questi, intitolato *Cuore di Ghiaccio*, viene pubblicato in lingua inglese nel 2013 da Top Shelf Productions e Knockabout e, nello stesso anno, in italiano da Bao Publishing.

Il team creativo, composto oltre che dal Bardo di Northampton dal compianto Kevin O'Neill ai disegni, Ben Dimagmaliv ai colori e Todd Klein ai disegni, è lo stesso della serie principale (eccezion fatta per Bill Oakley che ha letterato i primi due e parte del terzo volume, prima di morire prematuramente e venire sostituito da Klein).



Tavola da *Cuore di Ghiaccio* raffigurante Janni, la sua ciurma e il sottomarino Nautilus

In 48 tavole assistiamo a un'avventura compiuta e autoconclusiva, approcciabile anche da chi non ha mai avuto a che fare con la serie madre della Lega.

La storia è ambientata nel 1925 e vede la principessa trentenne Janni come Capitano Nemo, 15 anni dopo la morte di suo padre, dal quale eredita oltre al nome il carattere duro e l'ambizione. Decisa a ritentare dove egli aveva fallito anni prima, la giovane piratessa fa rotta per l'Antartide, con l'obiettivo di scoprirne i segreti. A braccarla tre bellicosi scenziati, incaricati di catturare la donna da un ricco editore, allo scopo di soddisfare la sete di vendetta della sua ospite, la regina del principato africano di Kor, trafugata dei suoi preziosi da Nemo e la sua ciurma.

A mettere davvero in difficoltà tanto i pirati quanto i loro nemici però sarà ciò che troveranno nel Polo Sud. Moore, come in tante altre occasioni nella sua carriera di sceneggiatore di fumetti, trae ispirazione dall'universo orrifico di H.P. Lovecraft e in particolare da *Le montagne della follia*, dal quale prende in prestito in maniera fedele i luoghi e le creature e li inserisce nella sua storia.

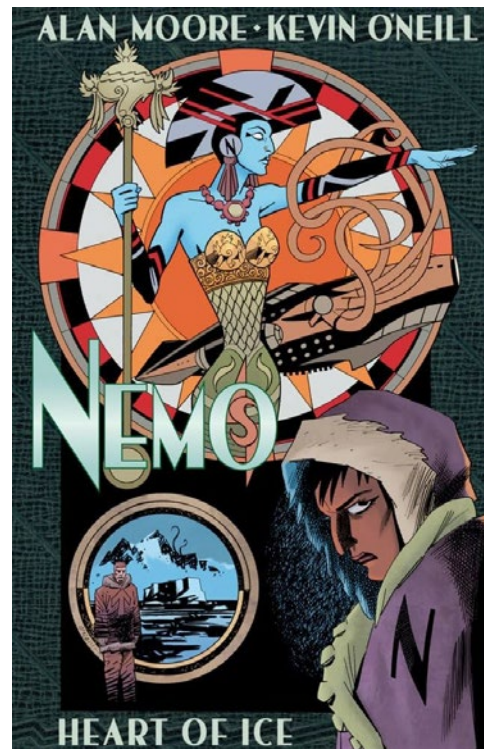
L'abilità di Moore di replicare col fumetto il senso di mistero e di sconcerto contenuto nella prosa lovecraftiana e quella di O'Neill di dare forma visiva alle creature deformi del racconto originale rendono la lettura di *Cuore di Ghiaccio* ancora più intrigante per coloro che conoscono il materiale di partenza.

A chiudere il volume 4 pagine di reportage dalla penna di Hildy Johnson (direttamente dal film *La Signora del Venerdì*), che approfondiscono ulteriormente la figura della Principessa Dakkar e del suo mondo.

Parimenti al resto dei fumetti della Lega degli Straordinari Gentlemen, *Nemo Cuore di Ghiaccio* si presenta come un'opera stratificata di riferimenti, che titillano i lettori più eruditi ma non impediscono a chi non riesce a coglierli tutti di gustarsi una storia godibile in sé stessa.

Il ritmo incalzante delle vignette disegnate da Kevin O'Neill, disposte in gabbie differenti a seconda della natura della scena, si unisce ai colori brillanti di Ben Dimagmaliv, capaci di trasmettere le atmosfere gelide e sovranaturali delle montagne della follia. Il letterista Todd Klein, tra i più importanti della storia del fumetto, svolge un lavoro pulito e invisibile, al favore di una narrazione il più fluida possibile.

La tridimensionalità della protagonista è, in conclusione, ciò che maggiormente innalza il livello di questo e dei successivi due volumi della trilogia a lei dedicata, che ne attraversano la vita raccontando prima la sua avventura del 1941 nella Germania di Aidenoid Hynkel in *Le Rose di Berlino* (pubblicato



Copertina dell'edizione in lingua inglese di *Nemo: Cuore di Ghiaccio*



Tavola da *Cuore di Ghiaccio* raffigurante le montagne della follia

nel 2014), poi la sua spedizione nel 1975, ormai ottantenne, sul Rio delle Amazzoni in *Fiume di spettri* (pubblicato nel 2015).

Davide Deidda

The girl with the needle (2024) di Magnus von Horn



Claudio Cherin

Il terzo lungometraggio di Magnus von Horn, svedese d'origine ma da quasi vent'anni residente in Polonia, intitolato *The girl with the needle* una storia di sofferenza, un 'thriller dell'anima', con echi alla Dickens, specchio di una società devastata, che si porta addosso le ferite e le cicatrici dalla Grande Guerra.

La storia, ambientata nella città di Copenaghen racconta gli emarginati e coloro che si trovano negli strati piú bassi della scala sociale. La protagonista, Karoline (Vic Carmen Sonne) è una giovane operaia di una fabbrica tessile che, nella Copenaghen del 1918, si ritrova sola, senza il marito, di cui non si hanno notizie. Si pensa che sia tra i dispersi in battaglia, che sia morto o sotterrato in qualche fossa comune.

Karoline, allora, decide di legarsi a un uomo gentile, il direttore della fabbrica in cui lavora. Forse per la prima volta pensa che il destino sia dalla sua parte e che si possa risposare con il direttore. Ma la baronessa, madre del direttore, non accetta la cosa e Karoline viene messa alla porta della fabbrica e della casa della famiglia del suo fidanzato, che non ha il coraggio di ribellarsi al volere di sua madre. Così la ragazza, disoccupata e in attesa di una bambina non desiderata, cerca di sopravvivere lavorando a cottimo ovunque capiti.

Una sera, torna a casa il marito della donna: un reduce, che - come molti altri - scontano il ricordo della Grande Guerra nell'anima e nel corpo. Il volto dell'uomo è sfigurato e costretto a indossare una maschera, che copre il buco in mezzo alla faccia. Il suo destino è segnato e presto sarà ridotto a fare il fenomeno da circo, per guadagnarsi il pane. In lui, però, affiora comprensione e sentimenti sinceri per la bambina che Karoline ha da poco partorito.

Sopravvivere nella Danimarca e nell'Europa della fine della Prima Guerra Mondiale non era semplice; era difficile trovare un lavoro perché la crisi economica aveva travolto quasi tutti gli stati.

Karoline si arrangia come può e inizia a pensare di non poter mantenere la bambina, così cerca una donna che ha conosciuto ai bagni pubblici. E che le ha detto di farsi viva appena avrà partorito, perché potrà aiutarla. Aiutarla a trovare una famiglia ricca, che non potendo avere figli, accolga la bambina e le dia tutto l'amore di cui ha bisogno.

In un quartiere della Copenaghen piccolo borghese, Karoline ritrova la donna (Trine Dyrholm) che gestisce un negozio di caramelle e accoglie i bambini di famiglie indigene, che poi porta a famiglie ricche.

Con la donna vive una bambina che sembra essere la sua figlia. Karoline inizia a vivere con la donna e la bambina; non avendo di meglio diventa presto la nutrice dei neonati che vengono affidati alla donna.

Karoline diventa, così, il simbolo di una 'maternità negativa' in quanto il suo corpo nutre

bambini che presto le saranno sottratti. Non può affezionarsi a nessuno di loro, può solo vivere brevi momenti di affetto. La sua scelta le pesa. E comprende presto di aver preso la decisione sbagliata.

Così un giorno decide di trovare, seguendo la donna, una famiglia agiata da cui ricavare informazioni e, ritrovare, così, sua figlia. Ma seguendo la donna scopre qualcosa di incredibile: non esiste nessun orfanotrofio, nessuna famiglia o nessun Ente a cui la donna affida o porta quei neonati. In una stradina stretta o vicino al fiume la donna se ne libera nel modo piú crudele ci possa essere: strozzandoli. Presto la cosa viene fuori e la donna viene processata.

La favola nera - sospesa fra mostrosità e candore, colpa ed innocenza, ispirata ad una storia vera che in Danimarca, alla fine del primo conflitto mondiale, suscitò sconcerto e sgomento - ha un inaspettato (ma per nulla scontato) lieto fine.

Il film si capisce, subito, ha molto a che fare con il mondo nordico. Affronta temi - come quello dell'emarginazione, della povertà e dello sfruttamento sociale, della maternità, dell'infanzia negata - molto presenti in film o romanzi. Basterà ricordare *Il carretto della morte*



Vic Carmen Sonne in una scena del film

di Victor Sjöström, alcuni romanzi di Selma Lagerlöf come *L'imperatore di Portogallia* o i 'gialli scandinavi contemporanei' editi da Marsilio editore, alla saga dell'ispettore Wallander, inventato dallo scrittore svedese Henning Mankell, e diventata poi una serie per il piccolo schermo con Kenneth Charles Branagh.

The girl with the needle è realizzato in bianco e nero. Un bianco e nero carico di tensione emotiva, che inghiotte, sullo schermo, personaggi e vicende, evidenziandone l'anima fatta di zone d'ombra e di squarci di luce.

Con questo mostra quanto Magnus von Horn sappia muoversi e padroneggiare il racconto sociale, esistenziale e morale, in cui si annullano i



confini tra il bene e il male. L'occhio del regista racconta, osserva il dramma delle donne e degli uomini, ma senza indugiare sulla colpa. Gli uomini alle volte sono costretti a fare del male o a scegliere di andare contro l'ordine delle cose, perché non possono farne a meno. Non perché lo vogliono.

Il bianco e nero è un mezzo per ricreare un ambiente e un mondo; l'uso del colore risulterebbe artefatto. Il bianco e nero di Magnus von Horn è molto diverso da quello di Michael Haneke (che lo usa ne *Il nastro bianco*). Per Haneke è il mezzo per raccontare l'ambiguità che porterà all'ascesa del Nazismo che distruggerà ogni differenza umana. Magnus von Horn lo usa per raccontare la crisi sociale ed economica, ma anche 'il-non-avere-possibilità-di-scelta'.

Karoline non è una vittima. Lo si capisce, quando, ad un certo punto, rimane sola col marito o con il marinaio che, di tanto in tanto, fa visita alla donna del negozio di caramelle: in un romanzo nordico di fine Ottocento o degli anni trenta del Novecento, Karoline sarebbe stata stuprata, ma ciò non avviene perché il regista non vuole far diventare la donna una vittima. Altra idea che viene fuori è l'aiutare, il provare empatia, il cercare di salvare chi si sa che salvezza non avrà (come fa Karoline, ad un certo punto, col bambino dal labbro leporino).

Altro tema è la solidarietà che si viene a creare tra le donne in difficoltà. Questo non è un film femminista: racconta di come le donne potevano contare solo sull'aiuto di altre donne. Questo si capisce quando la donna del negozio di caramelle (di cui non viene mai detto il nome), durante il processo, afferma che ha ucciso i bambini solo per aiutare quelle donne che non avrebbero mai potuto crescere un figlio non voluto o un 'figlio della colpa'.

Claudio Cherin

Al Pacino: lessico per conoscere uno dei più iconici attori cinematografici



Roberto Baldassarre

Tra gli attori più iconici della storia del cinema, un posto d'onore spetta ad Al Pacino. Un interprete che nella sua lunga carriera, tra cinema e teatro (e qualche partecipazione televisiva), ha sempre sfoggiato una gran classe recitativa.

Un curriculum corposo, variegato e soprattutto coerente. Certo, non sono mancati flop e interpretazioni meno incisive (e qualche concessione commerciale), però Al Pacino ha sempre mantenuto l'interesse verso personaggi che potessero offrirgli sfide attoriali. Figure che avessero uno spessore emotivo, tra fragilità e nevrosi. Di origini italiane, Alfredo James Pacino è nato a New York nel 1940. È cresciuto in ristrettezze economiche (il padre abbandonò la famiglia quando Alfredo era ancora piccolo), e la sua formazione è avvenuta principalmente per le strade, svolgendo lavori di fatica e d'infima qualifica. Quando aveva vent'anni ha vissuto anche per un periodo in Sicilia. Affascinato dalla recitazione (tra i suoi soprannomi giovanili c'era "l'attore"), ha cominciato la sua professione dal teatro, ricevendo subito elogi. Mentre l'esordio al cinema è venuto tardivamente. Per non scrivere un classico profilo biografico, ecco un lessico che aiuta a mettere in evidenza le peculiarità della caratura attoriale di Pacino.

Actors studio

La prima ambizione del giovane Pacino era quella di riuscire a entrare nell'Actors Studio, rinomata scuola di recitazione. Essere ammessi significa già che si viene riconosciuti come promettenti attori. L'attesa sarà di diversi anni, finché Lee Strasberg, verso la fine degli anni Sessanta, lo accettò tra i suoi studenti. Questa è la prima, e sicuramente più importante, svolta nella vita di Pacino. Un legame con l'Actors Studio che continua fino a oggi, perché nel 1982, alla morte di Strasberg, divenne direttore artistico della scuola. E dal 1995 è co-presidente.

Biopic

Nel suo proficuo curriculum attoriale spiccano principalmente ruoli in cui incarna personaggi realmente esistiti. Biopic che trovano nella recitazione di Pacino il loro punto di forza. Sono uomini tormentati, dei losers che tramite la recitazione di Pacino divengono veri, carnali. Non a caso tra i primi ruoli di spicco c'è *Serpico* (1973) di Sidney Lumet, che narra le vicissitudini del poliziotto Frank "Paco" Serpico, che denunciò il marcio nella polizia di New York. Personaggio talmente iconico che fu alla base del nostrano Nico Giraldi, interpretato (con camuffamento simile a Serpico) da Tomas Milian (altro attore dell'Actors Studio). Altri personaggi reali interpretati da Pacino sono in *Donnie Brasco* (1997) di Michael

Newell, nel ruolo del mafioso Benjamin "Lefty" Ruggiero; *Insider - Dietro la verità* (*Insider*, 1999) di Michael Mann, in cui interpreta il giornalista Lowell Bergmann di *60 Minutes*; *You Don't Know Jack - Il dottor Morte* (*You Don't Know Jack*, 2010) di Barry Levinson, in cui veste i panni del criticato dottore che praticò l'eutanasia a oltre 130 pazienti; *Phil Spector* (2013) di David Mamet, incentrato sul noto e disturbato produttore discografico; *Danny Collins - La canzone della vita* (*Danny Collins*, 2015) di Dan Fogelman, film che prende spunto dalla vita dell'alcolizzato folksinger Steve Tilston; *The Irishman* (2017) di Martin Scorsese, nel quale recita il difficile ruolo di Jimmy Hoffa; *Paterno* (2018) di Barry Levinson, incentrato sul football coach Joe Paterno; *House of Gucci* (2021) di Ridley Scott, nel ruolo di con-



"Wilde Salomé" (2011) di Al Pacino

torno di Aldo Gucci (cugino di Maurizio Gucci); *Modi - Tre giorni sulle ali della follia* (*Modi: Three Days on the Wing of Madness*, 2024) di Johnny Depp, nel ruolo dell'ingegnere Maurice Gangnat.

Cruising

Sempre alla ricerca di ruoli complessi, ecco che Pacino interpreta il film più controverso della sua carriera, *Cruising* (1980) di William Friedkin. Il regista inizialmente aveva optato per Richard Gere, attore bravo e bello che stava ricevendo elogi per le sue recenti interpretazioni, ma la produzione gli impose Pacino. Ambientato negli ambienti gay, il film fu un fiasco al botteghino, oltre a ricevere strali da parte della comunità gay. Pellicola che compromise per diverso tempo la carriera di Friedkin, e segnò il primo fiasco commerciale di Pacino. Lo stesso attore ha quasi sempre preso le distanze da questo film, trovandolo irrisolto. Eppure, al netto del risultato finale, è la conferma del coraggio di Pacino di accettare



"Heat" - La sfida (1995) di Michael Mann

ruoli difficili, non concilianti.

Dick Tracy

Tratto dall'omonimo personaggio creato da Chester Gould, *Dick Tracy* (1990) di Warren Beatty è un colorato divertissement infarcito di star che, sotto Make-Up e vestiti grotteschi, si divertono nel recitare in questo rispettoso e spumeggiante adattamento cinematografico. Al Pacino interpreta il boss Big Boy Caprice, che altro non è che una versione gionesca, istrionica e beffarda di tutti i precedenti boss interpretati, su tutti Tony Montana.

Esito negativo

Rispetto agli altri attori della sua generazione (Robert De Niro, Dustin Hoffman e Jack Nicholson), la carriera di Pacino ha pochissime pecche. A cominciare dal nuovo millennio certamente ha preso parte anche a film più commerciali, molto meno memorabili, però ha sempre perseguito la sua idea di incarnare personaggi di spessore. Ma per esito negativo si intendono quei film che sono stati dei flop. Sostanzialmente sono stati pochi, ma sono stati decisivi per dare una svolta alla sua carriera. Il primo è stato il già citato *Cruising*, che lo spinse poi a interpretare la commedia *Papà, sei una frana* (*Author! Author!*, 1982) di Arthur Hiller, per recuperare credito a Hollywood. Ben peggiore l'esito del kolossal in costume *Revolution* (1985) di Hugh Hudson, che lo spinse ad allontanarsi dal cinema per quasi 5 anni. Infine, *Uomini di parola* (*Stand Up Guys*, 2012) di Fisher Stevens, che in un certo qual modo segna la fine di un certo tipo di cinema.

Frank Keller

Seduzione pericolosa (*Sea of Love*, 1989) di Harold Becker è in un certo qual modo un film minore, però è una di quelle pellicole con un valido script e una regia funzionale. E uno dei valori che danno interesse alla pellicola è proprio l'interpretazione di Pacino, che ritorna al cinema dopo un silenzio di quasi 5 anni. Frank Keller è un esperto poliziotto, ma ormai alla deriva, che non riesce a mandar giù la separazione dalla moglie, e quindi spesso si dedica all'alcool. Pacino rende vivo e palpabile questo personaggio altrimenti manierato. E ha come spalla l'ottima Ellen Barkin.

Gangster movie

Altro genere che prevale nella filmografia di Al Pacino è il Gangster Movie, declinato in differenti maniere. La trilogia de *Il Padrino* si può considerare pienamente un film di gangster, come ugualmente *The Irishman*, che tratta anche di mafia. Idem *Donnie Brasco*, ma certamente sono due i film che sono pietre miliari (e seminali) del genere. E hanno dato iconicità ad Al Pacino e risollevato le quotazioni di Brian De Palma. Il primo è *Scarface* (1983), nel quale interpreta con istrionismo il cubano Tony Montana. La scena della montagna di cocaina è tra i meme più utilizzati. Mentre in *Carlito's Way* (1993) interpreta un vecchio

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

gangster che vuole rifarsi una vita.

Heat – la sfida

Considerato uno dei migliori film degli anni '90, *Heat – La sfida* (*Heat*, 1995) è la summa del cinema di Michael Mann. Non solamente una action, ma un affresco corale sui dubbi, i tormenti e le speranze dei vari personaggi che galleggiano in questa vicenda. Un film atteso e divenuto mitico anche perché per la prima volta Al Pacino e Robert De Niro recitavano nelle medesime scene del film, e il duello cinematografico, tra poliziotto e ladro, diviene anche un confronto recitativo, nel quale i due danno ampio sfoggio della loro bravura.

Ian Solo

Tra i tanti film che gli sono stati proposti e ha rifiutato, c'è stato anche *Star Wars*. Pacino avrebbe dovuto interpretare Ian Solo, personaggio reso magnificamente poi da Harrison Ford, tra l'altro anagraficamente coetaneo di Pacino. Chissà come sarebbe stato Pacino alle prese con le schermaglie con Chewbacca. Unica cosa certa, è che Pacino avrebbe guadagnato economicamente molti più soldi, in seguito.

Jack e Jill

È unanimemente considerato come il peggior film interpretato da Al Pacino. *Jack e Jill* (*Jacks and Jill*, 2011) di Dennis Dugan, è un film strambo cucito a misura sulla comicità demenziale di Adam Sandler, che in questo caso anche in travesti. La partecipazione di Pacino, come lui stesso ha affermato nella biografia *Sonny Boy*, fu per semplici motivi economici: doveva rifinanziare le sue finanze.

Kramer contro Kramer

Altro importante ruolo che Pacino ha rifiutato fu quello di *Kramer contro Kramer* (*Kramer vs Kramer*, 1979) di Robert Benton. Pellicola ritenuta molta furba, perché tocca temi di facile empatia, fu un film che conquistò ben 5 Oscar, tra cui quello per la miglior interpretazione, andato a Dustin Hoffman. È un dramma familiare nel quale Hoffman ricopre il ruolo di un padre che viene lasciato dalla moglie, e deve badare al figlioletto. Una scottatura che Pacino cercherà di risolvere recitando in *Papà, sei una frana*, che ha un plot simile.

Lee Stransberg

È stato il nume tutelare di Al Pacino. La prima persona che ha creduto realmente nelle sue doti, e gli ha dato delle smussature. L'ottimo esito della carriera dipende quasi al 50% da Stransberg.

Michael Corleone

Pari merito con Tony Montana, Michael Corleone è il personaggio più iconico e citato/parodiato interpretato da Al Pacino. Fu con questo ruolo che Pacino si impose a Hollywood e presso il pubblico. Personaggio che evolve durante tutta la trilogia, e con cui ottenne per ben due volte la candidatura all'Oscar: per *Il Padrino* (*The Godfather*, 1972) e *Il Padrino – Parte II* (*The Godfather Part II*, 1974). Vicenda e personaggi

che attingono dalle tragedie shakesperiane, e di cui Michael è un incrocio tra Amleto e Macbeth. E questo aspetto prevarrà ne *Il Padrino – Parte III* (*The Godfather Part III*, 1990), in cui incarna Michael ormai invecchiato e malato, divorato dai sensi di colpa verso tutti i delitti familiari che ha dovuto commettere.

Notorietà

Al Pacino è indiscutibilmente un'icona, però non ha mai avuto atteggiamenti da divo. Sebbene abbia avuto una vita privata burrascosa, Pacino ha sempre cercato di prestare soprattutto attenzione al lavoro d'attore.



Michael Corleone interpretato da Al Pacino "Il padrino" (1972) di Francis Ford Coppola



"Quel pomeriggio di un giorno da cani" (1975) di Sidney Lumet



Tony Montana, il protagonista di "Scarface" (1983) di Brian De Palma

Oscar

Pacino ha ricevuto ben 9 candidature agli Oscar, di cui 5 solo negli anni '70. L'ultima l'ha ottenuta per *The Irishman*. Ha vinto l'agognata statuetta con *Scent of a Woman – Profumo di donna* (*Scent of a Woman*, 1993) di Martin Brest. È il remake, rimaneggiato in stile Hollywood, dell'altrettanto famoso *Profumo di donna* (1974) di Dino Risi e con Vittorio Gassman. La bravura di Pacino nell'interpretare il tenente colonnello Frank Slade, divenuto cieco dopo un imprudente uso delle bombe, non si discute, però tra i molti ruoli questo è quello più manierato e meno viscerale.

Quel pomeriggio di un giorno da cani

Tra le pellicole di pregio da menzionare, e nel quale Pacino sfoggia una delle sue più profonde interpretazioni (con tanto di candidatura all'Oscar) c'è *Quel pomeriggio di un giorno da cani* (*Dog Day Afternoon*, 1974) di Sidney Lumet. Basato su una rapina realmente avvenuta, Pacino ha modo di interpretare, variando tra introspezione psicologica e istrionismo fisico/vocale, uno dei personaggi più umani della sua carriera. Sonny Wortzik è un loser che cerca con un'azione folle e squinternata di trovare una via di fuga. E il film di Lumet, attraverso la vicenda e i personaggi, diviene anche la descrizione di un'America al collasso.

Robert De Niro

Tra gli attori della sua generazione, Al Pacino è stato sempre messo a confronto con Robert De Niro. Non dissimile al confronto tra Beatles e Rolling Stones. Un continuo parallelismo, almeno fino alla fine degli anni '90, perché ambedue hanno affrontato spesso ruoli non convenzionali. E tra i due, De Niro è stato quello più prolifico e, in un certo qual modo, più fortunato. Ecco perché *Heat – La sfida* divenne un evento: tutti e due finalmente a confronto. Riappariranno assieme, con classe ma con molto meno charme, in *Sfida senza regole* (*Righteous Kill*, 2008) di Jon Avnet, e più proficuamente in *The Irishman*.

Sonny Boy

È l'autobiografia, uscita nel 2024, nel quale Al Pacino racconta tutta la sua vita, privata e lavorativa. Un corposo tomo con cui l'attore non si sottrae a rievocare anche momenti bui della sua vita.

Teatro

Il cinema ha dato la notorietà ad Al Pacino, ma per lui al primo posto c'è sempre stato il teatro. Come ha affermato diverse volte, solo sulle tavole del palcoscenico si trova veramente a suo agio. I primi riconoscimenti, che gli consentirono anche di essere accettato da Lee Strasberg, li ottenne con alcune rappresentazioni teatrali. E quando a metà anni '80 si prese una pausa dal cinema, intensificò le rappresentazioni teatrali. Un modo per depurarsi dai recenti insuccessi, e da un cinema che già stava dirigendosi verso temi più commerciali.

Umanità

Il fil rouge che lega tutti i personaggi interpretati da Al Pacino, tranne forse qualche eccezione, è l'umanità. Figure umane che stanno per crollare, schiacciate dai problemi o dalla nevrosi. Pronte a esplodere, però da cui traspare la fragilità e sovente quel senso di pietas che li unisce.

Vita privata

Pacino conduce una vita abbastanza riservata, anche se qualche notizia da gossip è uscita con clamore. La più nota è stata la separazione da Beverly D'Angelo, con cui ha dovuto affrontare una strenua battaglia per la custodia

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dei due figli. Altre notizie sono state fornite dallo stesso Pacino nelle interviste o nell'autobiografia *Sonny Boy*, riguardo la sua gioventù turbolenta e la sua parentesi in Sicilia, con tanto di "prostituzione".

William Shakespeare

È il suo autore di riferimento. Il Bardo e i personaggi da lui creati sono la fonte d'ispirazione primaria per Pacino. Figure umane contorte, malate e al contempo profondamente vulnerabili. Divorate dall'avidità e dalle insicurezze. In teatro Pacino ha trasposto diverse pièces di Shakespeare, e per il suo esordio registico al cinema ha optato per una innovativa rappresentazione de *Riccardo III - Un uomo, un re (Looking for Richard)*, 1996. Pellicola che interroga il personaggio, il Bardo, il teatro e il cinema. Da menzionare anche *Il mercante di Venezia (The Merchant of Venice)*, 2004 di Michael Radford, sebbene sia un adattamento cinematografico più di scenografia che di spessore psicologico.

Xenos

Molti dei suoi personaggi sono stranieri. Si potrebbe prendere l'esempio di Tony Montana, violento cubano che a colpi di uccisioni vuole imporsi nella società Americana scala il successo. Oppure Michael Corleone, che sebbene nato in America resta un emigrato italiano. Anche Carlito Brigante è un emigrato portoricano, mentre l'anziano Gaetano Sabatoni di *Un giorno da ricordare (Two Bits)*, 1996 di James Foley rappresenta la memoria di un passato onesto. Ma con il termine "straniero" si intendono tutti quei personaggi avulsi dall'ambiente in cui si ritrovano. Ne *Lo spaventapasseri (Scarecrow)*, 1971 di Jerzy Schatzberg, Bobby è un looser non integrato nella società. *Serpico* è un elemento estraneo nella polizia corrotta. Il Will Dormer di *Insomnia* (2002) di Christopher Nolan è detective di Los Angeles che viene spedito in Alaska, per risolvere un caso.

Y

Stando al significato simbolico, la biforcazione della Y significherebbe il bivio tra il vizio e la virtù. Diversi personaggi si trovano a un bivio. Devono scegliere se scegliere il malaffare, oppure la retta via. Michael Corleone cede al malaffare. Tony Montana, cattivo sin dall'inizio, intraprende volontariamente la violenza. Mentre Serpico non cede a quanto gli viene offerto. Carlito Brigante cerca una via di redenzione, benché sia tortuosa e senza via d'uscita. Come ugualmente Frank Slade, che risorge dal suo decadimento grazie all'aiuto del giovane studente. Mentre lo Steve Burns di *Cruising* resta ambigualmente nel mezzo.

Zaino dell'attore

Usualmente si dice "valigia dell'attore", a significare tanto il bagaglio professionale accumulato, quanto il perenne dovere spostarsi. Ma per Pacino, soprattutto almeno fino a metà anni '90, sarebbe più utile utilizzare il termine zaino. Un espandibile zaino in cui ha infilato diverse esperienze, per poi spostarsi in altre lande interpretative. Zaino che rappresenta bene anche i molti personaggi looser.

Roberto Baldassarre

Teatro

Buffoni all'inferno

In scena i padri dei comici dell'arte con un repertorio di grandi storie



Giuseppe Barbanti

Capita di rado a teatro che ricerca e analisi procedano di pari passo con svago e intrattenimento. Nel panorama delle compagnie private italiane, Stivalaccio Teatro di Vicenza si è venuto via via sempre più muovendo nei suoi diciassette anni di vita su di una linea che non si limita alla rivisitazione della tradizione, a cominciare dalla commedia dell'arte, primo amore dei fondatori del gruppo, Michele Mori e Marco Zoppello, ma privilegia la ricerca di natura sia storica che letteraria, primo passo per arrivare ad una drammaturgia su cui poi il lavoro di messa a punto si fa collettivamente, autore e regista, da un lato, gli interpreti dall'altro con l'immanicabile concorso del pubblico che specie nelle prime recite ha un peso determinante nel confermare o smentire bontà e efficacia delle intuizioni dei teatranti. Un metodo colaudato, quindi, che trova applicazione anche in *Buffoni all'inferno*, in cui lo spettacolo prende le mosse dal complesso rapporto di attrazione-repulsione che i comici da sempre intrattengono con l'Averno. Il pretesto del plot è, infatti, un' epidemia che sta causando una ...invasione di nuove anime, al punto che Caronte non è più in grado di traghettare. Il Diavolo non trova di meglio che rivolgersi a tre buffoni, al secolo Zuan Polo, Domenico Tagliacalze e Pietro Gonnella, vittime dell'epidemia, affidandoli il compito di continuare a fare anche all'altro mondo il loro lavoro, ovvero intrattenere le tante anime in attesa di essere traggiate. Avranno il compito di esibirsi davanti a loro, mentre aspettano sull'Acheronte cambiando, però, il repertorio, ovvero raccontando storie edificanti, ad esempio di santi che hanno sconfitto i vizi capitali. In cambio di questo nuovo servizio, otterranno di poter tornare in vita per un giorno sulla Terra. Ovviamente i tre buffoni non conoscono storie di questo tenore e dovranno ripiegare su un repertorio nobilitato dall'approccio imposto dall'autore del testo e regista dello spettacolo, Marco Zoppello, che si tiene stretti i lazzi e le intemperanze verbali e gestuali della tradizione della Buffoneria del '400, ma li trasforma in utili momenti di storie, talora burle, di grande spessore che non solo fanno parte della letteratura italiana ma documentano la complessa ricchezza della storia della nostra lingua. Per cui, ad esempio, ci si imbatte nella figura di frate Cipolla, personaggio di una ben nota novella del Decamerone di Boccaccio: e nel montaggio del testo ampio spazio è dato al suo celebre discorso, grazie a cui il religioso, vittima di una beffa, dà prova di grande intelligenza e furbizia riuscendo in virtù delle capacità di

retore a ribaltare a suo favore una situazione in apparenza pregiudicata senza rimedio. E dalle grossolanità dei fablieux medievali francesi, una per tutte i miasmi ingenerati dal "peto del villano", ai Ragionamenti di Pietro Aretino con un volo (non tanto) pindarico si arriva sino a Buffonata di Dario Fo, con il mitico maiale che voleva volare. Insomma il Diavolo fa sudare ai nostri tre dannati-buffoni, intrepdati da Matteo Cremon, Michele Mori e Stefano Rota, alle prese con tutti i diversi personaggi, Diavolo compreso, e con i variegatissimi linguaggi in cui si esprimono, le sospirate ventiquattro ore di ritorno alla vita: nel segno della più genuina lezione dei comici dell'arte le musiche sono eseguite dal vivo dagli stessi interpreti in scena. Come quasi sempre accade negli spettacoli di Stivalaccio, gli spettatori sono coinvolti a più riprese nei tormentati sviluppi della messa in scena. E non solo dal palco, ma anche con la rottura della "quarta parte" in una platea spesso percorsa



(foto di Serena Pea)

dalle incursioni degli energici e generosi interpreti con gli spettatori coinvolti in un giocoso diletto che non conosce confini. La scelta delle fonti letterarie compiuta da Marco Zoppello fa di questo spettacolo veramente un compendio guidato dai tre scalpitanti interpreti della migliore letteratura burlesca medievale impiegata al meglio (compresa l'irruzione di Dario Fo) in uno spettacolo andato in scena su di un articolato praticabile opportunamente attrezzato per questo viaggio all'inferno. Maschere e oggetti di scena sono di Stefano Perocco e Tullia Dalle Carbonare, i costumi di Lauretta Salvagnin: a valorizzare l'insieme il disegno luci di Matteo Pozzobon.

Giuseppe Barbanti

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



Carmen De Stasio

Se si potesse conciliare le idee in uno spazio limitato – qual è la pagina sulla quale le parole si inseguono con voracità – ciò che da più parti si intende nel senso di un'aggregazione tra riflesso e riflessione impegnerebbe più del dovuto. E questo perché, se per un

verso le parole – unificate tra loro per rendere la fierezza di una mobilitata azione di idee – recuperano uno spazio visuale, ancorché pensativo, e pertanto riflesso, esse perturbano in ogni caso lo spazio illimitato della riflessione alla quale si perviene, fermo il punto di una riflessione che pure deriva da precedenti esperienze, quanto di una riflessione che giammai si dispone ad essere cagionevole. In tal senso (e di sensi si tratta, in verità), la vista non da sola concilia il possibile, ma a ciò perviene, vale a dire al possibile, mediante una congerie di condizioni vissute in prima persona e che consentono di far fronte comune a un'unica prospettiva. Una prospettiva atta a garantire la verificabilità. Per un autore di parole segniche si tratta di creare un universo innovativo, una composizione di coordinate e subordinate, di inferenze e di interiezioni che si dilatano e dilatano una convergenza mai conclusa. Ardito e ben più riflesso è l'agire del pittore nel disporre di uno spazio che non può oltrepassare i limiti della cornice, conseguendo un ordine che pure si dirama in una durevolezza impressa nel fatto che riflesso e riflessione siano aggreganti tra loro, così dettando un'apostrofe tutt'altro che sconnessa.

E di riflesso e riflessione si anima la prospettiva di un artista al quale il cinema ha dedicato un momento lungo e appassionato con un docu-film che ne porta in auge aspetti conosciuti e non, rivestendoli di una trama che concilia – è il caso di dire – aspetti esistenziali con gli aspetti di un'arte che è occasione di stravolgimento culturale. Parliamo di Giuseppe Pellizza da Volpedo, ai più noto semplicemente come Pellizza da Volpedo – suo paese d'origine e luogo di intimità dialettica – autore della rivoluzionaria e iconica opera di intento sociale, oltre che culturale qual è *Il Quarto Stato*.

Efficace l'operazione di chiaro stampo culturale compiuta dal regista Francesco Fei nel creare la cornice efficace all'esistenza del pittore. Il film, proiettato nelle sale per una nicchia di amatori dell'arte nel mese di febbraio, rientra nella prospettiva di conferire una visualità immediata all'operazione di artisti che in vario modo hanno rappresentato un turning point all'interno dell'universo variabile degli stili di vita. Che hanno, altresì – e soprattutto – rappresentato una fase incisiva nel dar credito a una solenne svolta dei tempi. A costoro

abbiamo già riservato opportuna attenzione in precedenti saggi. Questa è la volta di Pellizza da Volpedo, l'artista al quale si deve quell'opera elevata oramai a manifesto di un contesto che vede la socialità al primo posto e che punta, per altro, a testimoniare non già l'arte come esemplare pour parler, bensì quanto sinonimo di una vicinanza costante, assai intima, all'umanità, quanto all'essere unione di individui.

Quel che è l'impegno che assorbe Pellizza nel corso della sua esistenza (abbreviata da un suicidio dovuto a disperazione per la perdita – in tempi ravvicinati – dei suoi cari e, in particolare, a seguito della morte dell'amata moglie Teresa) si carica di toni incisivi nella sua arte. Un'arte che parla, dunque, anche attraverso riflessioni scritte e alle quali egli riserva il criterio di manifestare le sue impressioni e le prospettive che ad esse si legano, andando ad instaurare un rapporto di continuità tra gli individui, alla luce di quei due tempi sensibili che si rincorrono tra il crinale dell'Ottocento e l'inizio di un attivissimo – e pur tormentato – Novecento. Di quell'inquietudine Pellizza è testimone e non solo: egli vive in prima persona l'urgenza di essere al fianco dell'umanità per la quale a modo proprio si spende, seguendo le orme coinvolgenti del padre. Tutto il suo coinvolgimento, tutto l'impegno a render efficace la costanza testimoniale dell'esserci – piuttosto che il dispersi su di un lato a



F. Bentivoglio - "Pellizza Pittore da Volpedo" (2024) di Francesco Fei

osservare a distanza – vengono tattilmente rese con una pittura la cui tecnica spinge verso il Divisionismo, vale a dire, quella tecnica che consente un tocco abbreviato per dare l'eloquenza della totalità. Nulla di diverso in quel che poi avrebbe scritto anni dopo B. Russell nel suo saggio *L'ABC della relatività*, e cioè che sia *il tatto* (...) a dare *il senso della «realtà»*. Ed è a questa realtà composita, carica di sollecitazioni alla resistenza rispetto all'evenienza, che Pellizza da Volpedo si riferisce nel consolidare un'arte sempre più avvinghiata a circostanze delle quali riconosce la postura e che egli avverte nella solidità simbolica e visuale. In una forma tutt'altro che accademica, e che probabilmente gli deriva dal fatto di aver studiato approfonditamente gli stili, le tecniche, le



personalità in frequenza stretta, egli si è, infine, fregiato di una ricerca che lo ha condotto a tratti decisi a selezionare la formula più efficace per la propria identità.

In sintesi, potrebbe essere l'arte del Divisionismo a decretare la novità dell'artista rispetto a un credo che nel suo tempo tendeva ad asserire la divergenza di un pensiero ristretto nell'espressione di arte per l'arte, come se l'arte fosse separata dal resto dell'essere in-esistenza e non fosse, invece, espressione di un con-esserci al passo con la manifestazione materica delle situazioni in un'immediatezza persistente. In tal senso, l'applicazione del décor raggiunge l'acme proprio con Pellizza in quanto rappresentazione di un concetto; in quanto conferma di un'espressione intesa a conciliare un ordine che non prolifica in replica. E Pellizza addestra le forme e le tonalità in maniera da offrire all'esterno la visione articolata delle sue idee, idee di conciliazione, appunto, di persistenza e di variabilità al contempo, di situazioni conferite dalla dislocazione stessa degli oggetti, delle prospettive, dei paesaggi in una spontaneità dinamica, tutt'altro che nostalgica. Tutto questo emerge nella composizione ritmica che il regista Fei conferisce al suo docu-film – *Pellizza Pittore da Volpedo* –. Degno d'attenzione lo stesso titolo scelto per scoprire quel che l'artista rappresenta ancor oggi. E il regista imbastisce l'indagine artistica e scritturale, non trascurando la fertilità delle sue riflessioni scritte, consegnate in un'intimità riflessa. Ed il riflesso si dispone nella continuità che il film intraprende tra il suo esistere, il suo impegnativo onorare le sue idee con la voce calma e ferma di Fabrizio Bentivoglio, al quale spetta il ruolo di anello di congiunzione tra lo spettatore e l'operazione culturale impreziosita dagli interventi di esperti e cultori. Così lo spettatore riesce ad attraversare quel suo tempo e mettere insieme tratti fondamentali di una storia narrata attraverso la parola, il suono, l'immagine, in una modellazione che dà corrispondenza di un'effervescenza forgiata nella storicizzazione di intenti di un artista, di un uomo sempre al fianco "di", con discrezione; osservatore analitico di un tempo che al suo capolavoro, *Il Quarto Stato*, avrebbe affidato l'impegno di farsi foriero di un invito a comprendere il significato di umanità.

Carmen De Stasio

* Prossimo numero:

La svolta del movimento – tra Impressionismo e Cinematografia***

A spasso con Daisy (1989) di Bruce Beresford

Storia di diritti, di emancipazione e ordinaria solitudine



Demetrio Nunnari

Georgia; anni Cinquanta. Sul vialetto in retromarcia, Daisy Werthan (Jessica Tandy) finisce nel giardino dei vicini. Sta bene, ma non è più tempo di guidare, ormai. Subito, il figlio Boolie (Dan Aykroyd) le trova uno chauffeur.

Hoke Colburn (Morgan Freeman), afro di mezza età in cerca di lavoro, dovrà essere paziente, che la signora è nervosetta. Sulle prime è un calvario: guai a spolverare la lumiera, occuparsi delle siepi o dell'orto. Persino soffermarsi davanti alle foto alle pareti gli è negato. Solo Idella, la domestica, ha campo libero, ma lei non s'impiccia di nulla. Maestra in pensione, arricchitasi col cotonificio di famiglia, la vedova Werthan vive in maniera frugale. Si reca a far spesa col tramvai, e accetta dopo mille insistenze i servigi del suo autista; che non sia pagato invano. In casa è un vezzo contare le posate e le tovaglie di fiandra, e si prende il pover'uomo pure per un ladro. Così, tra alti e bassi, scorre la vita fra le sortite in sinagoga, giù allo spaccio o al cimitero. Qui, un giorno, Hoke indugia davanti a una tomba: conosce l'abici ma non sa leggere. Sul giornale intuisce quel che accade guardando le figure. Miss Daisy è turbata, e al primo Natale gli regala un sillabario. Più tardi, in viaggio verso l'Alabama per il compleanno del fratello, la donna si sorprende a raccontare all'attentato autista della sua lontana gioventù. Poi, mentre una gelata eccezionale paralizza la città, sfidando il ghiaccio il solerte Hoke raggiunge Miss Daisy. La luce elettrica è saltata, il camino è spento, e non si beve un buon caffè in cucina da quando la domestica è morta. I due si terranno compagnia. Intanto, Boolie viene eletto "uomo dell'anno" dal consorzio degli industriali. A novant'anni Miss Daisy è ancora pugnace, e difende adesso i diritti dei neri. Invitata a un importante discorso di Martin Luther King [1929-68], si presenta però al convegno con tanto di autista di colore al seguito. Passano gli anni, e un mattino Hoke trova la padrona in stato confusionale. Non sono le fisime di sempre. Trasandata, in vestaglia e pantofole, borbotta frasi insensate, e a tratti farfuglia di compiti da correggere. Subito la casa è messa in vendita, e Miss Daisy finisce in ospizio. Anche Hoke ha la sua età, e sebbene ormai non guidi più, il signor Werthan seguita a pagarlo come una volta. Nel giorno del ringraziamento entrambi vanno trovare Daisy, che cammina reggendosi a un tutore. Più taciturna del solito, la donna allontana il figlio in malo modo per restare sola con Hoke. Incominciano a parlare di cose futili, e poi dei ricordi passati, finché lui - davanti a una fetta di torta - prende ad imboccarla come fosse una bambina.

Questa è la loro amicizia. Quando esce, nell'89, *A spasso con Daisy* è la trascrizione filmica di una *pièce* autobiografica di Alfred Uhry. Diretto da un regista di discreto talento, e con un cast importante e curioso (Aykroyd in un ruolo drammatico), il film incassa quattro Oscar e guadagna un consenso in parte inatteso. Non è il primo, difatti, a trattare il tema assai cinegenico del razzismo, ma è forse il solo a farlo con garbo e attraverso una costruzione polifonica che intreccia - nell'arco di un ventennio - storie di diritti negati e di una emancipazione sofferta a vicende, non meno toccanti, di ordinaria solitudine. Senza mai assistere a scene cruente, scorgiamo l'ombra del pregiudizio ovunque. Nell'infelice dimostrativo ("quelli") con cui dapprincipio Daisy apostrofa le servitù, per esempio. O nella descrizione che la pur mite Idella dà della padrona, a cui Nostro Signore avrebbe dato meno del senno di una zucca. Disseminate lungo tutto il film, certe geometrie consentono di ricostruire un momento storico epocale, mina-



to da una intolleranza serpeggiante e multiforme. Nell'America degli anni '50-'60 si può essere bianchi o neri, ricchi o indigenti, incolti o istruiti, ebrei, cattolici o protestanti. Si può essere questo e molto altro, e convivere è cosa non facile. E come sia andata a finire, lo sappiamo oggi col senno del poi. Intanto, però, una piovosa domenica Miss Daisy non andrà al tempio ebraico, perché qualcuno ci ha messo una bomba. E Boolie Werthan non gradisce la virata abolizionista della madre, perché è un mercante ebreo e perderebbe clienti danarosi. Hoke Colburn, distinto galantuomo, deve chiedere alla signora il permesso di appartarsi per un bisogno fisiologico. E dalla radio dell'auto di lei seguirà, più tardi, l'emozionante discorso del leader King sui diritti degli oppressi. Altra simmetria: Daisy è una maestra in quiescenza; Hoke, un maturo analfabeta. Da sempre, dalla creazione del



mondo, vi è nella parola una magia, poiché il verbo che dà il nome alle cose coincide col divenire delle stesse. Chi possiede le parole discerne tutto quello che è visibile o invisibile, incluse le emozioni e i sentimenti. Hoke è, in tal senso, svantaggiato perché conosce solo la natura volatile della parola detta. Ciò nonostante, ogni suo agire rivela una saggezza che gli viene da un insondabile mistero, mentre - dall'alto della propria erudizione - Miss Daisy è alquanto sprovveduta. E si giunge così all'ultimo snodo del racconto. Il dramma di Daisy Werthan è quello avito di tutte le madri del mondo. Creature benedette, mosse da un'abnegazione grande, capaci di donarsi appieno per non avere in cambio nulla. Miss Daisy è ricca e, per assurdo, quel figlio sempre pronto a darle tutto in realtà non le dà niente. Non è con lei quando c'è da andare in sinagoga. Non siede a tavola, ad ascoltarla mentre - fra un boccone e l'altro - torna di nuovo sugli stessi ricordi. Non la stringe a sé quando gli occhi luccicano e la solitudine l'assale. Non era lì con lei nemmeno durante quella terribile gelata. Non ha mai sceso al suo fianco un milione di scale. Impossibile togliersi dalla mente la lunga scena d'una lussuosa dimora oramai vuota. Suggestione o no, par di sentire gli echi delle voci in cucina, o in fondo al salotto. Perfino gli oggetti e le foto alle pareti (peraltro autentiche) raccontano mille cose in quel silenzio. E poi il finale; straziante. È una stretta al cuore il volto assente di Daisy che, fra gli altri anziani, arranca reggendosi a un freddo tutore d'acciaio. E la tenerezza infinita con cui il fido Hoke si mette ad imboccarla, mentre lo sguardo di lei accenna a un timido sorriso. "*Idella è stata fortunata*": sono parole di Miss Daisy.

Demetrio Nunnari

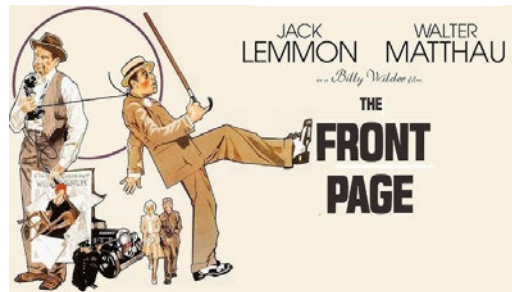
Prima pagina (The Front Page, 1974) di Billy Wilder



Antonio Falcone

Chicago, giovedì 6 giugno 1929. La copia quotidiana del *Chicago Examiner* sta per andare in stampa. In prima pagina si riporta l'ormai prossima condanna a morte dell'anarchico Earl Williams (Austin Pendleton), colpevole di omicidio. Ha infatti ucciso, sparandogli, un poliziotto di colore (accidentalmente, ma le "simpatie rosse" costituiscono un'aggravante...) e nel cortile della prigione si sta allestendo il patibolo per l'impiccagione, che avverrà alle ore 7 del mattino seguente. Al piano superiore, intanto, in sala stampa, i giornalisti rappresentativi delle varie testate sono in attesa dell'esecuzione, ingannando l'attesa giocando a poker, certi che a nulla potrà servire la perizia psichiatrica che un luminare austriaco, il Dr. Max J. Eggelhofer (Martin Gabel), dovrà eseguire nei confronti di Earl. Ormai per l'opinione pubblica questi non è altro che un "bolsevico sovversivo", tesi avallata d'altra parte dalla stessa stampa, che ha dato ampio spazio alle dichiarazioni del sindaco (Harold Gould) e dello sceriffo "Honest Pete" Hartman (Vincent Gardenia), rese in piena campagna elettorale, così da assicurarsi nuovamente le simpatie degli elettori. Nel variegato gruppo di "scribacchini" manca però la penna di punta del *Chicago Examiner*, il brillante Hildebrand, *Hildy*, Johnson (Jack Lemmon), in procinto infatti di comunicare al cinico e sprezzante direttore Walter Burns (Walter Matthau) che non solo ha intenzione di trasferirsi a Philadelphia, per convalidare a nozze con Peggy Grant (Susan Sarandon), ma anche di abbandonare il mondo del giornalismo per lavorare in un'agenzia pubblicitaria di proprietà dello zio della futura consorte... *The Front Page*, diretto da Billy Wilder, autore anche della sceneggiatura insieme a I.A.L. Diamond, costituisce il terzo adattamento dell'omonima commedia teatrale (1928), scritta da Charles MacArthur e Ben Hecht, dopo la prima trasposizione del 1931 ad opera di Lewis Milestone, che ne riprendeva il titolo, e *His Girl Friday* (1940), *screwball comedy* sceneggiata da Charles Reder e diretta da Howard Hawks, cui si deve la felice intuizione di mutare il personaggio di *Hildy* del testo originario da maschile a femminile (Geraldine Russell, contrapposta a Cary Grant nel ruolo di Burns). Notoriamente contrario ai rifacimenti di opere già messe in scena da altri ("Se un film è bello non dovrete rifarlo, se non è bello perché rifarlo?"), Wilder, con la collaborazione del citato sceneggiatore di fiducia, decise di non attualizzare la trama all'epoca di realizzazione, ritenendo che negli anni '70 i giornali in genere non fossero più un mezzo d'informazione dominante, per cui, rimembrando anche i suoi trascorsi di giornalista, riportò la narrazione al 1929. Se già con *Ace in the Hole* (1951), il cineasta austriaco naturalizzato statunitense aveva

dato vita ad un' amara e lungimirante riflessione sulla spettacolarizzazione degli eventi di cronaca, in *The Front Page* teatralizza con la consueta maestria un'acre satira sul potere costituito e sul mondo del giornalismo, facendone risaltare, impietosamente, ogni cinico gioco opportunistico messo in campo per preservarsi, rispettivamente, un posto sugli alti scranni e i titoli cubitali urlati in prima pagina. Ecco allora la sequenza di apertura, sulla quale scorrono i titoli di testa, dove si illustra la composizione e la stampa del giornale, cui segue subito dopo il parallelo con la costruzione del patibolo, a raffigurare metaforicamente due diverse modalità di annientare la vita delle persone, o, ancora, la trasformazione delle notizie ad opera dei giornalisti delle differenti testate, via via sempre più romanzate partendo dalla reale informazione di base. Spazio anche alla necessità del potere di costruire un "utile nemico" cui scaricare la colpa dei propri



insuccessi, vedi i vaneggiamenti sulle orde di bolscevichi pronte a sopraffare la garanzia della libera espressione del popolo americano, esternati dall' "onesto sceriffo" (un eccellente Vincent Gardenia) e dal sindaco suo degno compare, tutto "vizi privati e pubbliche virtù". Come già sottolineato da molti, Wilder sembra non curarsi di come il cinema americano stia oramai cavalcando la "nuova onda" di quel rinnovamento noto come "New Hollywood", inteso a rielaborare il linguaggio proprio della controcultura e la mitologia che ne derivava, per cui gira una commedia che si rifà agli stilemi più classici, omaggiando anche le comiche del muto (la sequenza delle auto della polizia a tutto gas lungo le arterie cittadine e l'ambulanza che perde per strada il trasportato), avallando una rappresentazione teatrale, caratterizzata dall'assenza della colonna sonora (è presente nei titoli di testa e di coda), sostituita dall'efficace ritmicità e musicalità dei dialoghi. Evidente, nell'essenzialità scenica unita ad una pressoché perfetta struttura narrativa, il giusto risalto offerto tanto ad ogni inquadratura quanto alle singole interpretazioni attoriali, con una particolare attenzione riservata al serrato scambio di battute, acide e sarcastiche, fra i vari personaggi, come le chiacchiere dei giornalisti che giocano a carte in attesa dell'esecuzione nella sala stampa del tribunale, o i colloqui tra sindaco, sceriffo e psichiatra, quest'ultimo ovviamente freudiano e propenso a ricondurre ogni problema al sesso, senza dimenticare la circuizione messa in

opera dal primo cittadino verso il messo del governatore recante con sé la lettera in cui si comunica la sospensione della condanna. Un articolo a parte meriterebbe l'interazione tra i due protagonisti, Lemmon e Matthau, i quali palesano caratteri che, pur nelle differenze, si rivelano in fondo simili, ponendo il giornale, la notizia ad ogni costo e possibilmente in anteprima, al di sopra di tutto, affetti compresi. Una coppia la cui potenzialità nel gioco tra opposizione delle diverse personalità e complementarità nella risoluzione finale, era stata sperimentata proprio da Wilder (*The Fortune Cookie*, 1966) e poi consolidata in pellicole successive che si sono succedute negli anni (*The Odd Couple*, Gene Sacks, 1968; *Buddy Buddy*, 1981, Wilder; *Grumpy Old Men*, Donald Petrie, 1993, e il suo seguito, *Grumpier Old Men*, Howard Deutch, 1995; *Out to Sea*, Martha Coolidge, 1997; *The Odd Couple 2*, Deutch, 1998). Anche *Hildy*, infatti, è profondamente attaccato al lavoro, ma a differenza di Walter, unisce alla fermezza una certa sensibilità, che sa rendere funzionale alla professione, offrendo un tocco d'umanità, pur lieve. A dominare, infatti, è pur sempre la disincantata e pessimista visione del mondo propria di un autore come Wilder, dove, nella cornice di un beffardo, pungente, sarcasmo, cinismo ed opportunismo si stringono la mano per dar vita ad un'alleanza proficua, in particolare ove vi siano persone capaci di far volgere qualsivoglia evento a loro favore, anche sotto il velo di nobili ideali, quali smascherare la corruzione nell'ambito dell'amministrazione della giustizia. Il "caso Earl Williams" diviene allora l'emblema del destino di tanti altri individui che, vuoi per ingenuità (il personaggio di Molly Malloy, Carol Burnett, la donna che ha accolto in amicizia Earl dopo la sparatoria, al centro di un romanzetto rosa creato dai giornalisti), vuoi per una sorta di primigenia purezza (Earl in fondo non è altro che un candido idealista), si troveranno sempre in balia del potere, pur forti di una loro integrità morale. Il finale riporta sì il trionfo del giornalismo d'inchiesta sulla corruzione, con le istituzioni messe alle strette e pronte al voltagabbana più spudorato, cui si aggiunge un tocco di apparente romanticismo a scalfire la durezza dell'infido e astuto direttore, però, considerando tutto ciò che abbiamo visto prima, potrebbe essere nient'altro che una breve pausa, in attesa di un nuovo evento che andrà a creare un'identica situazione, magari con personaggi e storie diverse, ma eguale modalità di svolgimento. La validità della scrittura propria dell'opera teatrale d'origine viene confermata da un ulteriore adattamento, ad opera dello sceneggiatore Jonathan Reynolds, che diede vita nel 1987 al remake *Switching Channels*, diretto da Ted Kotcheff e con protagonisti Burt Reynolds e Kathleen Turner, film onesto ma tutto sommato inutile, che aggiorna la vicenda, ambientandola all'interno di un'emittente televisiva.

Antonio Falcone

Mufasa - Il Re Leone (2024)



Leonardo Capuzzi

Mufasa - Il Re Leone è un film del 2024 diretto da Barry Jenkins. La pellicola si presenta come il prequel e anche sequel dello storico film d'animazione del 1994 e del film live action del 2019. La versione dell'anno scorso realizzata

completamente in computer grafica fallisce nel raccontare la nascita e creazione dei personaggi che tutti noi conosciamo. Questi ultimi non riescono ad essere incisivi. Il padre del protagonista compare all'inizio del film e la sua morte dovrebbe rappresentare per lui una crescita. Ciò non avviene perché durante la pellicola non è presente una singola scena in cui *Mufasa* parli con suo padre. Elemento fondamentale nel film degli anni 90, e fonte di crescita del personaggio di *Simba*. Il personaggio di *Sarabi* compare all'improvviso e a più della metà del film. Inizialmente si presenta schiva e diffidente verso *Mufasa* e *Taka*.

Dopo pochi minuti tra lei e il protagonista scocca la scintilla. Cosa abbastanza inverosimile perché i due non si conoscono così bene, nonostante passino molto tempo insieme. Anche il personaggio di *Taka* (che diventerà il futuro *Scar*), non ha mordente. E non è per nulla cattivo rispetto alla sua controparte animata, che era crudele e machiavellica. Le motivazioni che lo portano a fare ciò che fa sono basilari e praticamente inesistenti. Anche *Timon* e *Pumbaa*, storici personaggi e amici stretti di *Simba*, nel film sulle origini di suo padre, vengono ridotti a mere macchiette e fanno continuamente battute mentre raccontano la storia a *Kiara*, figlia di *Simba*. Cosa che invece non avveniva nel film originale, dove veniva fuori tutta la loro personalità e il loro coraggio. E la comicità da loro proposta veniva bilanciata da un tono serio a seconda della situazione. Il villan del film live action, *Krios* vorrebbe essere lo *Scar* della situazione, ma a differenza di quest'ultimo è solo ridicolo. Il suo piano di conquistare le terre del branco è uguale a quello di un qualsiasi altro villain assetato di potere. La canzone che gli fa da contorno è dimenticabile e per nulla incisiva. Al contrario di quella cantata da *Scar* insieme alle iene come preludio alla morte di *Mufasa* nel lungometraggio di trent'anni fa. Le canzoni sono moltissime e risultano davvero noiose. Subito dopo un dialogo tra due personaggi parte una canzone che ne "racconta" la situazione. Come se per il regista il pubblico non arrivasse a capire ciò che sta avvenendo. A differenza del film animato in cui le parti cantate erano poche ma avevano perfettamente senso. Nel nuovo progetto vengono utilizzate per

mascherare alcune falle in fase di scrittura. La sceneggiatura è veramente scarna e povera di idee e sembra esser stata scritta senza guizzi di alcun genere, dimenticando volontariamente tutto ciò che è accaduto nel film Disney del 1994. Come se quest'ultimo non fosse mai esistito. E poteva essere usato come solida base di partenza per la creazione del nuovo film. Parliamo ora dell'ambito tecnico: La regia messa in gioco da Barry Jenkins è molto confusionaria. Le inquadrature sono molto semplici e per nulla impattanti. Neanche nelle sequenze frenetiche, come gli inseguimenti (elemento predominante per tutto il film), questa riesce ed essere coinvolgente. Essendo una regia realizzata completamente in computer grafica, in molti punti, soprattutto gli sfondi sono palesemente finti, e non riesce a migliorare questi gravi difetti. I combattimenti fra i vari animali non sono armonizzati e le coreografie risultano ridicole e strappano anche qualche risata. Durano veramente poco. La loro risoluzione non porta a niente perché non rimangono impressi. Mentre nel film originale c'era



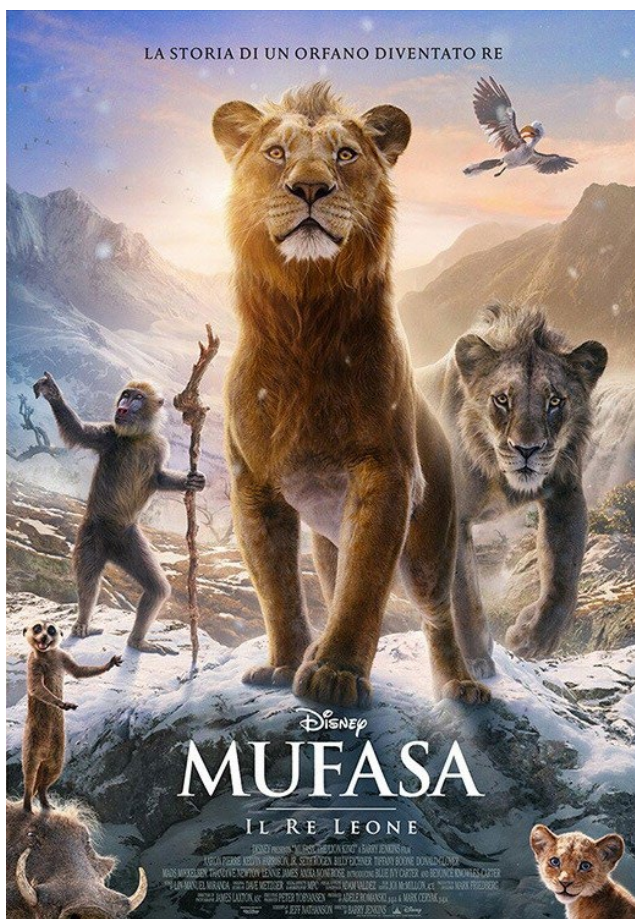
susseguono in maniera meccanica e per nulla naturale. Si notano dei tagli, come se le scene fossero incollate le une con le altre ma senza un nesso logico. La fotografia è un'unione di colori messi alla rinfusa e che possono risultare fastidiosi, e non si amalgamano per nulla con il paesaggio e con gli animali presenti.

Ritornando alle canzoni, esse non risultano coinvolgenti e alla lunga stancano, data la loro ripetitività a livello di testo. Rispetto a quelle del film d'animazione composte e cantate da Sir Elton John, che fanno venire i brividi. Come *The Circle of Life* oppure *You can feel the love tonight*, vincitrici di due Oscar nel 1995. Il film degli anni 90 in una sola ora e mezza riesce perfettamente a caratterizzare ognuno dei personaggi, dandogli il giusto spazio. Quando finisce, il percorso di ciascuno di loro raggiunge il picco, anche grazie alla musica, integrata perfettamente anche nelle scene finali. Come quella in cui *Simba* capisce qual è il suo destino e sale sulla rupe dei re, accompagnato da un coro.

Nel film su *Mufasa* la durata risulta infinita e poteva essere accorciata anche di 20 min. Per tutte e due le due ore non c'è il minimo cambiamento in positivo e i personaggi arrivano alla fine esattamente come li abbiamo conosciuti. Un'altra differenza importante è il confronto finale dialogato tra *Mufasa* e *Scar* e tra quest'ultimo e *Simba*. *Mufasa* ripudia *Taka* perché si è alleato con *Krios* e questa alleanza dura pochi minuti, in modo che il film possa procedere. Mentre alla fine dell'originale bastava solamente uno sguardo tra *Simba* e suo zio per

far capire che fosse stato proprio lui ad uccidere il padre.

In conclusione la pellicola del 2024 è un progetto nato male e realizzato peggio, che non ripaga le aspettative data la banalità della trama.



molta più epicità, in particolare durante lo scontro tra *Simba* e *Scar*. Le musiche composte da Hans Zimmer donano un tono solenne alla pellicola e la elevano a kolossal. La versione del 2024 lo fa sembrare simile ad un videogioco. Anche il montaggio rappresenta una pecca non indifferente, perché è serrato, ma non in senso positivo. Le azioni dei vari personaggi si

Leonardo Capuzzi

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Unità - Domenica 28 maggio 1961

Il dramma degli ebrei nel film L'oro di Roma

A colloquio col regista Carlo Lizzani. L'allucinante episodio iniziale della persecuzione dei nazisti contro gli israeliti nella capitale sarà narrato in chiave non di rievocazione storica, ma di problematica contemporanea



Mino Argentieri

La sera del 26 settembre 1943, il Presidente della Comunità Israelitica di Roma e quello dell'Unione delle Comunità Italiane — per il tramite del dottor Cappa, funzionario della Questura — erano stati convocati per le ore 18 all'ambasciata germanica. Li ricevette paurosamente cortese e "distinto", il maggiore delle SS Herbert Kappler, che li fece accomodare e per qualche momento parlò del più e del meno, in tono di ordinaria conversazione. Poi entrò nel merito, gli ebrei di Roma erano doppiamente colpevoli, come italiani per il tradimento contro la Germania e come ebrei perché appartenenti alla razza degli eterni nemici della Germania. Perciò il governo del Reich imponeva loro una taglia di 50 chilogrammi d'oro, da versarsi entro le ore 11 del successivo martedì 28. In caso di inadempimento razzia e deportazione in Germania di 200 ebrei. Praticamente: poco più di un giorno e mezzo per trovare 50 chili d'oro -.

Così il critico e saggista Giacomo Debenedetti introduce nella sua appassionata cronaca dei fatti che precedettero la razzia del 16 ottobre 1943, un avvenimento il quale destò l'orrore e lo sdegno di tutti i cittadini della capitale. Nessun ebreo romano ha dimenticato le angosce patite nel corso delle quarantotto ore concesse dai tedeschi per racimolare un vero e proprio patrimonio, che stando almeno alle speranze di molti, avrebbe dovuto allontanare il pericolo di un trasferimento di massa nei campi di concentramento tedeschi. Se qualche illusione, in tal senso fu nutrita, per eccesso d'ingenuità, la storia si è poi preoccupata di smentirla con la crudezza degli eventi destinati a sconvolgere e distruggere centinaia di vite umane. Come era da prevedersi, infatti i tedeschi non tennero fede alla parola data e pochi giorni dopo circondarono il "ghetto" colsero la popolazione di sorpresa e rastrellarono oltre un migliaio di ebrei, fra i quali vecchi, bambini e malati.

L'allucinante episodio sarà quanto prima portato sullo schermo per iniziativa di Carlo Lizzani e d'una casa produttrice appositamente costituita allo scopo di realizzare il film che s'intitola *L'oro di Roma*. Le riprese avranno inizio fra una quindicina di giorni, e si svolgeranno negli stessi ambienti che furono la scena del dramma.

Il film, ci dice Carlo Lizzani, non vuole avere un carattere rievocativo; non vuole cioè cristallizzare nel passato un fatto drammatico ma al contrario intende, se non proprio dare risposte, per lo meno porre alcune domande che ancora ci assillano. Il processo Eichmann, ha sollevato parecchi interrogativi su quello che si potrebbe definire "il mistero" di sei milioni di ebrei morti nei campi di annientamento, di una enorme massa di uomini e donne che furono vittime d'una spietata persecuzione. Perché i nazisti infierirono in ogni angolo d'Europa sugli ebrei? Perché milioni di ebrei, nella maggioranza dei casi si sono la-

dagli ebrei, e pertanto avrà uno sviluppo problematico, sarà un film costruito a mosaico, dove ogni riferimento cronachistico avrà il valore di una indicazione che investe questioni di ordine generale e vicende le quali vanno nella loro assenza, al di là di ogni elemento contenitore. Ovviamente il racconto non s'impenna su una sola storia individuale ma sarà costituito dall'intrecciarsi di vane situazioni umane e psicologiche, le quali ruotano attorno alle travagliate peripezie di un personaggio principale una ragazza che nel clima opprimente in cui vive e per un naturale processo di distacco dalla comunità israelitica sta per

convertirsi al cattolicesimo, e crede di liberarsi con un atto formale, della morsa che attanaglia i suoi correligionari. Travolta dalle circostanze costei tornerà tuttavia sui propri passi e affronterà la sorte di tutti gli ebrei romani.

Come dicevo - aggiunse Lizzani - il film non avrà uno svolgimento aneddotico, ciò che più c'interessa di mettere in evidenza è il conflitto di idee e di posizioni determinato da una minaccia incombente, ciò che ci interessa è fare un film realistico sul mondo ebraico il quale pur toccando avvenimenti di ieri riesca ad avere punti di contatto con il presente, con la contemporaneità. Il soggetto de *L'oro di Roma* scritto da me da Lucio Battistrada e da Giuliani si fonda sostanzialmente su quattro quesiti. Potevano o no gli ebrei resistere in maniera violenta ai loro persecutori? Dovevano o no essi cedere a certi ricatti e a certe provvisorie e sospette transazioni imposte dai tedeschi? Fino a quale punto era giusto che gli israeliti accettassero le imposizioni dei nazi? E infine la domanda che ha più forti riflessi attuali, qual è la strada sulla quale si sono incamminati gli ebrei? Quella di una

lenta ma progressiva assimilazione oppure quella di un isolamento alimentato da secoli di discriminazioni razziali e religiose?

Già da queste indicazioni, mi sembra balzi chiaro il carattere che doveva avere *L'oro di Roma* che, pur raccontando un episodio connesso alle sconfitte belliche non sarà né un film di guerra né tanto meno un film basato sugli aspetti esterni di un conflitto fra oppressori nazisti e vittime ebrei. Questo conflitto, certo, noi lo esamineremo attentamente e scrupolosamente ma ci proviamo di scandagliarlo per vie interne, accentrando la nostra attenzione soprattutto sui perseguitati e sulle ragioni storiche sociali e postcoloniali. Queste, per sommi capi, sono le nostre intenzioni.

Mino Argentieri

A colloquio col regista Carlo Lizzani

Il dramma degli ebrei nel film «L'oro di Roma»

Collaborazione speciale iniziale della persecuzione dei nazisti contro gli israeliti nella capitale sarà narrato in chiave non di rievocazione storica, ma di problematica contemporanea

Le prime rappresentazioni

Concerti-Teatri-Cinema

La tombola tradita

I programmi Radio-TV

HOLIDAY ON ICE

che gioia vivere

sciati ingannare dai nazisti o hanno accettato un destino avverso senza reagire? Nel tentativo di esaminare un problema, che presenta parecchie facce, i miei collaboratori e io abbiamo preso una particella della tragedia; una particella che non s'identifica tanto con il momento della persecuzione quanto con quello preliminare alla distruzione. Il baratto imposto dai tedeschi agli ebrei romani mette una intera comunità di fronte a un dilemma e, a suo modo esige una scelta risolutiva. L'avvicinarsi degli eventi precipita in un margine di tempo assai ristretto e coinvolgendo una piccola collettività unita da legami, la cui saldezza è cementata da antiche sofferenze e umiliazioni. *L'oro di Roma* cercherà di realizzare le varie componenti del dramma vissuto

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'Unità - Venerdì 6 luglio 1956

Letteratura occidentale

I saggi di Erich Auerbach



Umberto Barbaro

Non è del tutto necessario, per fortuna, essere un compiuto *Fachmann*, un vero e proprio specialista cioè, di quelli abituati a divorare in un battibaleno, e con l'avidità forsennata di un lettore domenicale di Simenon e di Agata Christie, grossi e densissimi tomi in ottavo e irti di note in corpo sei — poniamo sull'unità fonetica nel dialetto dei Grigioni o sulle palatali piemontesi o su qualche altra diavoleria del genere — per bersi d'un fiato, come se niente fosse, le quasi seicento pagine che il professore di lingue e letterature neo-latine alla Yale University, nonché illustre dantista, Erich Auerbach, ha scritto nel 1946 sul realismo nella letteratura occidentale, e che l'editore Einaudi ha di recente, opportunamente, pubblicato in italiano, nella traduzione di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, facendola precedere da un ampio saggio introduttivo del prof. Aurelio Roncaglia (Erich Auerbach, *Mimesis il realismo nella letteratura occidentale*, 1936, Einaudi editore. Saggi n. 199 pagg 597, lire 3.300). Non è necessario essere uno specialista e basta qualche attitudine, ed una certa abitudine, a tirarsi fuori dai pantani melmosi del tardo naturalismo e dai laghetti gelidi del vuoto formalismo di oggi, per uscire a mare aperto e per navigare in acque profonde. A queste condizioni l'ampio periplo nel *mare magnum* della letteratura occidentale, da Omero e la Bibbia a Dante e Boccaccio, da Rabelais e Cervantes a Montaigne e Shakespeare e così via fino a Marcel Proust e a Virginia Woolf, diviene, non solo interessante e piacevole, come una bella crociera in buona compagnia, ma più edificante e istruttivo dei viaggi del giovane Anacarsi per la Grecia.

In verità l'itinerario di questa meravigliosa crociera è stato studiato con abilità quasi diabolica: i luoghi divenuti tradizionalmente santuari per l'ammirazione d'obbligo, conosciuti *lippis et tonsoribus* almeno per il ricordo dei sonnolenti pomeriggi scolastici, dei calepini di appunti e dei compendi e ristretti per gli esami, le vette memorande dell'arte del dire riprodotte, per chi non ami l'alpinismo su per le scalette delle biblioteche, in cartoline al cromo e al bromuro, e, insomma, tutto il bello dell'arte letteraria occidentale, contrassegnato con tanto di asterisco negli innumerevoli, scimuniti o assassini *Baedeker*, ad uso delle scuole e delle persone colte, nel libro dell'Auerbach si alternano a paesi fuori dalle vie di grande comunicazione, fuori mano, per così dire: e le soste vi sono addirittura preziose e danno il piacere di vere e proprie scoperte. E buon per lui se, per qualche lettore, di scoperte non si tratta, ma di luoghi noti e cari per antica ed assidua frequentazione.

Non è questo il solo motivo dell'eccellenza dell'itinerario: non di raro le visuali dalle quali l'Auerbach propone di considerare le bellezze consacrate da secoli sono originali e inattese e ne scoprono aspetti nuovi e sorprendenti. Per curiosa analogia, questo libro fa pensare a certi modernissimi manuali-album di storia dell'arte, poniamo sulla plastica greca: dove è questione di statue e gruppi scultorici familiari fin dall'infanzia agli occhi di tutti, ma che sono nuovamente e splendidamente fotografati e in modo da apparire di primo acchito iriconoscibili, ma anche (e qui sta il lepre) carichi di significati inediti e di bellezze nuove.

E proprio a questo punto, come è anche naturale, giacché ogni medaglia ha il suo rovescio, cominciano a spuntar fuori, spontaneamente, vaghi e fastidiosi sospetti. Si ha l'impressione che il nuovo fotografo abbia compiuto una indebita forzatura, addirittura, a volte, una mistificazione, una specie, per così dire, di gioco di bussolotti: per cui la nostra ammirazione non è più nel bussolotto giusto: inavvertitamente essa è passante dalle opere alla critica. *Et voilà!* Dalla bellezza dei testi alla bravura dell'interprete.

E allora si affollano i dubbi e gli interrogativi. E come potrebbe essere diversamente? Come mai, per esempio, qui non è posto per il tale autore, tanto più importante e significativo del tal altro? Perché mettiamo non per De Foë e si per Prévost? Ed è poi proprio vero che puta caso, Cervantes. I dubbi su qualche interpretazione particolare portano direttamente a nuovi rompicapi: e, in sostanza, dopo i piaceri del viaggio, ci si comincia a far cattivo sangue con il sugo che è pur necessario spremere, coi conti che è giocoforza fare con le questioni più generali: sulla validità del metodo critico usato dall'autore, e, prima ancora, sulla esatta definizione di esso, quanto sia affine alla semantica e quanto all'estetica crociana, quanto le sue analisi ricordino, e magari discendano da quelle bellissime, del Vossler (di cui Gramsci ammirava quella della *Volpe e il Corvo*) e in che rapporto stiano con gli esami stilistici di uno Spitzer, o possano stare con quelli dei nostri Devoto o Contini.

Sbrigativamente e grosso modo si può affermare che quello dell'Auerbach è una sorta di sincretismo eclettico, dire che egli *prend son bien on il le trouve*, attingendo liberamente e a piene mani al pozzo, quasi senza fondo, della sua grande cultura: che egli è saggiamente persuaso che la critica, attività concreta, determinante e

discriminante, deve, caso per caso, scartarsi dalla regola e cogliere quell'eccezione che è il fatto artistico: e che perciò i suoi metri critici sono qualche cosa di più che due metri e due misure, metri particolari, tutti diversi tra loro e tutti diversi dal campione depositato e universalmente in uso. Il sospetto di arbitrio risulta piuttosto fondato.

Come s'è detto questo volume ricorda insistentemente certi moderni libri d'arte (non solo perché i problemi di stile, le *Stilfragen* e la metodologia della stilistica hanno avuto un gagliardo rilancio nelle arti figurative e relativa *Kunstwissenschaft* prima che non nel mondo delle lettere): come modernamente una monografia su di un pittore non ne presenta mai, nel testo e ancor meno nelle illustrazioni, un'opera intiera, ma solo una serie, più o meno grande di *particolari*, così il volume dell'Auerbach: che di ogni autore studiato prende in esame e analizza un solo brano, considerandolo quasi una scheggia dell'intero, che si considera entrove già tutto contenuto. E qui l'analogia può valere a chiarire i dubbi di ogni accorto lettore: questo metodo può trovare giustificazioni soprattutto nella filosofia *attualistica*, dove la critica è oggettività di quella soggettività che è l'arte e il tutto finisce in un caos di vuote astrazioni. Non sono queste le

vie dell'arbitrio critico che fanno l'arte metastorica? Anche se l'autore afferma il contrario e si sforza di mostrare il contrario? Non è per questa via che si è potuto vedere Paolo Uccello cubista e magari addirittura Michelangelo impressionista?

Tanto più che, per l'Auerbach c'è l'aggravante della sua esplicita dichiarazione per cui il singolo brano, analizzato per intendere l'intero, può essere scelto a caso. Ed è difficile prestar fede a questa affermazione paradossale. Così comoda,

diciamolo pure, a forzare e a mistificare la verità.

Problemi che qui basterà aver indicato, giacché noti è possibile, in questa sede, analizzarli a fondo. Resta comunque, *Mimesis*, un libro suggestivo, denso di idee e di problemi: per di più scritto con una simpatica spregiudicatezza, che non ha niente a che vedere con le uscite di certi pachidermi universitari, quando vogliono apparire spiritosi e moderni. Non è consolante, ad esempio, leggere qui, come accostamento ovvio e naturale, «i pazzi di Shakespeare o di Charlie Chaplin»?

Umberto Barbaro



Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - Podcast dal 03 al 31 marzo 2025

per ascoltare tutti i podcast clicca qui

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

Come ti manipolo l'informazione | Undicesima Puntata - Fatti e misfatti di giornali e TV - La stampa. I quotidiani nell'era di Internet (II Parte). Conduce Fulvio Lo Cicero. 31.03.2025 | 09:39

Dillo con dei versi | Sedicesima Puntata - Pierfranco Bruni legge Carlo Michelstaedter, da Poesie. 28.03.2025 | 02:01

Lecture Femministe - Voce alle Donne | Quattordicesima Puntata - Intervista a Simone De Beauvoir di Madeleine Chapsal nel 1960. Conduce Giorgia Bruni. 27.03.2025 | 08:22

Artistica-Mente | Seconda Serie - Quarta Puntata - Beato Angelico. Conduce Mariella Pizziconi. | 26.03.2025 | 06:04

I Premi Campiello | Undicesima Puntata - Carlo Sgorlon (1930 - 2009), vincitore nel 1973 con "Il trono di legno" (Mondadori, 1973). Conduce Maria Rosaria Perilli. | 26.03.2025 | 07:04

Come ti manipolo l'informazione | Decima Puntata - Fatti e misfatti di giornali e TV - La

stampa. I quotidiani nell'era di Internet (I Parte). Conduce Fulvio Lo Cicero. | 24.03.2025 | 09:26

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (LV) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al ricordo di Gene Hackman, parlando del film "Il braccio violento della legge". | 20.03.2025 | 09:50

Schegge di cinema russo e sovietico | Quarantaduesima Puntata - New Berlin di Aleksey Fedorchenko - 2023 - I procioni e i nazisti in fuga, il Che e la Torah. Conduce Antonio Vladimir Marino. | 19.03.2025 | 17:54

I Premi Campiello | Decima Puntata - Mario Tobino (1910 - 1991), vincitore nel 1972 con "Per le antiche scale" (Mondadori, 1972). Conduce Maria Rosaria Perilli. | 19.03.2025 | 06:35

L'autobiografia di Charles Chaplin | Ventesima Parte - "Making a Living: il primo film". Conduce Roberto Chiesi. | 18.03.2025 | 08:38

Come ti manipolo l'informazione | Nona Puntata - Fatti e misfatti di giornali e TV - La guerra russo-ucraina (III Parte). Conduce Fulvio Lo Cicero. | 17.03.2025 | 09:58

I Premi Campiello | Nona Puntata - Gianna Manzini (1896 - 1974), vincitrice nel 1971 con "Ritratto in piedi" (Mondadori, 1971). Conduce Maria Rosaria Perilli. | 12.03.2025 | 07:47.

Come ti manipolo l'informazione | Ottava Puntata - Fatti e misfatti di giornali e TV - La guerra russo-ucraina (II Parte). Conduce Fulvio Lo Cicero. | 10.03.2025 | 10:03.

I dimenticati #117 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Centodiciassettesima puntata: Bartolomeo Pagano. Conduce Virgilio Zanolta. 06.03.2025 | 15:09.

Corrispondenze Musicali sul Confine | Dodicesima Puntata - Proprio sul confine. Un dispaccio sonoro di Giampiero Bigazzi. 05.03.2025 | 05:05.

I Premi Campiello | Ottava Puntata - Mario Soldati (1906 - 1999), vincitore nel 1970 con "L'attore" (Mondadori, 1970). Conduce Maria Rosaria Perilli. | 05.03.2025 | 05:05.

L'autobiografia di Charles Chaplin | Diciannovesima Parte "Nel mondo del cinema". Conduce Roberto Chiesi. | 04.03.2025 | 17:09.

Come ti manipolo l'informazione | Settima Puntata - Fatti e misfatti di giornali e TV - La guerra russo-ucraina (I Parte). Conduce Fulvio Lo Cicero. 03.03.2025 | 01:20.



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 (XCII)

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

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



Fiorello



Piero Sansonetti



Paolo Del Debbio



Massimo Cacciari



Mauro Corona



Alessandro Cecchi Paone



Alessia Marcuzzi



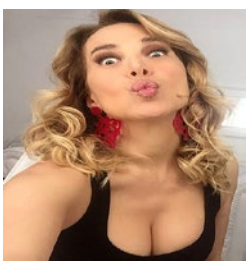
Alfonso Signorini



Antonella Clerici



Divino Otelma



Barbara D'Urso



Fabio Fazio



Gigi Marzullo



Flavio Insinna



Bruno Vespa



Maria De Filippi



Mario Giordano



Massimo Giletti



Concita De Gregorio



Vittorio Sgarbi



Simona Ventura



Teo Mammucari



Mara Venier



Mara Maionchi



Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente



Pio e Amedeo



Gialappàs Band



Tiziano Crudeli



Nunzia De Girolamo



Luca Barbareschi



Cristiano Malgioglio



Platinette (M. Coruzzi)



Daniela Santanchè



Rocco Siffredi



Iva Zanicchi



Emilio Fede



Valeria Marini



Alba Parietti



Vladimir Luxuria



Paola Pirego



Morgan Marco Castoldi



Flavio Briatore



Antonino Cannavacciuolo



Alda D'Eusanio



Alessandro Sallustri



D. Parenzo e G. Cruciani



Lele Mora



Maurizio Belpietro



Federica Panicucci



Patrizia De Blank



Vittorio Feltri



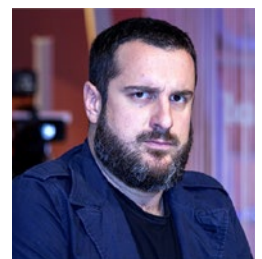
Mario Adinolfi



Piero Chiambretti

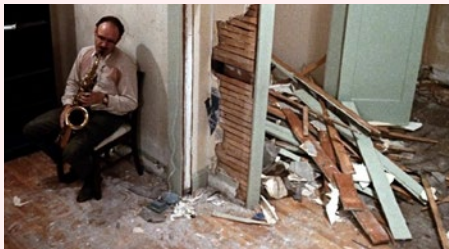


Loredana Lecciso



Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo



Omaggio

La conversazione (1974) di F. F. Coppola

Mi perdoni, padre, perché ho peccato. Sono tre mesi che non mi confesso. I miei peccati sono questi. Ho nominato il nome di Dio invano in varie occasioni. In varie occasioni ho preso dei giornali senza pagarli. Ho deliberatamente tratto piacere da pensieri impuri... e sono stato coinvolto in un certo lavoro... che credo verrà usato per far del male a due giovani. Mi era già successo. Che alcuni ci rimettessero per il mio lavoro. Temo che possa succedere di nuovo... e io non ero minimamente responsabile. Non sono responsabile. Per questo e tutti gli altri peccati sono sinceramente pentito.

Harry Caul (Gene Hackman)

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'

Magazine on-line di cinema 2015

Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 -

Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte

Contemporanea

ISSN 2431 - 6739



Responsabile Angelo Tantarò

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

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza

Cecilia Mangini, Luciana Castellina,

Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis

a questo numero hanno collaborato in redazione

Maria Caprasecca, Nando Scanu

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

Nicola De Carlo

Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:

www.cineclubroma.it

La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani

Grafica e impaginazione Angelo Tantarò

La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:

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

Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.

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

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)

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

www.cineclubroma.it

www.ficc.it

www.cinit.it

www.pane-rose.it

www.ilquadraro.it

www.cgsweb.it/edicola

www.lacinetecasarda.it

www.valdarnocinemafilmfestival.it

www.cineclubalphaville.it

www.conseguenze.org

www.cinematerritorio.wordpress.com

www.circolozavattini.it

www.facebook.com/diaridicineclub

www.facebook.com/diaridicineclub/groups

www.officinavialibera.it

www.ilpareredellingegnere.it

www.aamod.it/link/

www.usnexpo.it

Diari di Cineclub

www.prolocosangiovanivaldarno.it

www.cineclubgenova.net

www.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.senzafrotiereonline.it

www.hotelmistralzoristano.it

www.ilgremiodelisardi.org

www.amicidellamente.org

www.teoremacinema.com

www.cinecoloromano.it

www.davimedia.unisa.it

www.radiovenere.com/diari-di-cineclub

www.teatrodellebambole.it

www.perseocentroartivisive.com/eventi

www.romafilmcorto.it

www.piccolocineclubtirreno.it

www.cineforumdonorione.com

www.cinecordia.it/wordpress

www.crcposse.org

www.cineclubinternazionale.eu

www.cinemanchio.it

www.associazionebandapart.it/

www.bibliotecaviterbo.it

www.cinenapolidiritti.it

www.unicaradio.it/wp

www.cinelatinotrieste.org

<https://suonalancorasam.com>

www.lombardiaspettacolo.com

www.tottusinpari.it

www.scuoladicecinemaindipendente.com

www.marxismo.libertario.it

www.armandobandini.it

www.fotogrammadoro.com

www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com

www.teatriamocela.com

www.visionandonellastoria.net

www.firenzearcheofilm.it/link

www.sardiniarchoefestival.it/diari-di-cineclub

www.edinburghshortfilmfestival.com/contact

www.lunigianacinemafestival.movie.blog

www.artnove.org/wp

www.cinemaeutopia.it

www.festivalcinemasicilia.org

www.cinemaesocietaschool.it

www.sudsigira.it

www.culturalife.it

www.istitutocineamatografico.org

www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2

www.magidellaluce.com

www.globalproject.info/it/resources

www.rassegnalicia.it

www.associazionecentrocelle.it/it

www.festivaldelcinemalbanese.it

www.apuliawebfest.it

www.carboniafilmfest.org/it/

Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società

www.festivalfike.com

www.sentierofilm.com

www.cinemainospedale.it

www.lafestadeifollinola.wordpress.com

www.accordiedisaccordi.it/partner/

www.raccontardicineclub.it



Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:

<https://bit.ly/2JA5tOx>



Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:

<https://bit.ly/2YEmrjr>



(ex | www.youtube.com/diaridicineclub)

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

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

