

**"Arrendetevi, non sono più piccola e nera"**



"Arrendetevi, non sono più piccola e nera" (Settembre 2022) di Pierfrancesco Uva

## Valeria Bruni Tedeschi: il vortice della vita che avvolge e scombina...



Nuccio Lodato

La recente presentazione in concorso a Cannes del suo quinto film, *Les Amandiers*, ha riportato la generale attenzione su Valeria Bruni Tedeschi, a quattro anni dall'antecedente *I villeggianti*. "Valeria non appare, ma forse non c'è mai stata così tanto" ha scritto dal festival Luca Pacilio, forse il nostro critico più attento alle cose francesi. Scansione titoli precedenti conforme a ritmo, se non ancor più pensata: *E' più facile che un cammello...*: 2003; *Attrici*: 2007; *Un castello in Italia*: 2013.

Del suo percorso si è occupata, non riuscendo -simultaneamente delle rispettive uscite e precedenti rallentamenti pandemici- a includere il nuovo titolo, Benedetta Pallavidino. L'autrice, alessandrina, già allieva di Luca Malavasi a Genova, aveva riportato nel 2015 del Premio "Adelio Ferrero", con una nitida analisi di *Sils Maria*, ariosa quanto il bel film di Assayas, per poi debuttare in libreria tre anni fa (*Anestesia di solitudini. Il cinema di Yorgos Lanthimos*, Mimesis, a quattro mani con Roberto Lasagna). Viaggiando ora da sola, ha modo di mettere in evidenza specifiche prerogative personali nella lettura del cinema. Ciascuno di noi, a ben pensarci, vi si accosta per chiedergli qualcosa di particolare: riuscita delle indagini e origine trasparente del Quesito tendono a risultare, nella maggior parte dei casi, direttamente proporzionali.

Non sarebbe male se, nel quadro complessivo dei libri di cinema (negli anni più recenti purtroppo privi di un sia pur minimo vento in poppa editoriale e di pubblico) la collanina tascabile "Bietti Fotogrammi", diretta da Ilaria Floreano e già al ventiduesimo titolo, potesse godere, per la sua ricercatezza e originalità, di una maggiore eco. Certamente la merita questa proposta n. 22, che si distingue per profondità di attenzione e precisa aderenza critica all'oggetto di indagine. Facilitata forse in questo, paradossalmente, proprio dalla deliberata ristrettezza dello spazio disponibile. Le neppur 80 pagine in piccolo formato consentono la messa a punto di quattro schede sui film, che riescono ad essere, insieme, sintetiche per forza di cose e analitiche per puntiglio di scrittura. Seguite da un altrettanto agile capitoletto su due "regie collaterali" della Bruni che non abbiamo avuto modo di vedere in Italia: una versione tv delle *Tre sorelle* cechoviane (2015) e il documentario *Une jeune fille de 90 ans* (con Yann Coridian, 2016). Le arricchisce una duplice conversazione (via Skype! procedimento inedito, fino a prova contraria: più lockdown o più nuove tecnologie?)

impostata nel marzo 2021 e chiusa col febbraio 2022. Che occupa un terzo esatto del succinto insieme, ma si rivela perfettamente funzionale ad illuminare, assai più di quanto tradizionalmente non accada in consimili occasioni, il percorso intrapreso tanto dalla cineasta che dalla sua interlocutrice. Emergono da qui, tra l'altro, tanto anticipazioni su *Les Amandiers*, in gestazione durante la prima intervista e concluso alla seconda, che dettagli preziosi sulla rilevanza che l'esperienza formativa vissuta al celebre teatro di Nanterre riveste tuttora per la cineasta.

Chi legga scoprirà parecchie acute annotazioni di entrambe le interlocutrici. Un paio di esempi dell'autrice: "C'è un'estrema onestà intellettuale nella sua scelta di raccontare le cose per quelle che sono, nel renderle dolorose e repulsive attraverso l'exasperazione" (p. 18). "L'italiano è la lingua che la famiglia utilizza per affrontare le questioni private, per le conversazioni scomode da cui sono esclusi tutti gli 'estranei', in qualche modo anche la lingua del candore e della gioia, quella delle canzoni



da cantare tutti insieme o con cui aprire le danze di un matrimonio. Il francese, invece, è la lingua del presente, del quotidiano, della rabbia, del risentimento, delle spiegazioni dei conflitti, e a suo modo rispecchia nei toni la difficoltà di vivere al meglio ogni esperienza" (p. 33, a proposito di *Un castello in Italia*). Ma anche nelle skype-risposte della regista non mancano piccole perle. Due quasi a caso: "Va detto che essere soddisfatti ed essere felici non significa la stessa cosa. Natalia Ginzburg, che amo molto e con cui spesso mi trovo d'accordo, sosteneva di non amare le persone che dicono di essere soddisfatte. Per me vale lo stesso, mi urtano e mi fanno anche un po' ridere. Ogni tanto vorrei ricordare loro che siamo tutti sulla stessa barca e non c'è ragione per essere soddisfatti" (p. 61); "Mi piacerebbe avere sempre questa visione tragicomica della vita invece spesso sono solo drammatica o troppo seria nelle mie lamentele, perdendo così l'umorismo. Però ritengo che sia una cifra fondamentale per il mio lavoro. [...] Riuscire a ridere è liberatorio, è una boccata d'ossigeno che arriva a te e si ripercuote anche sugli altri. A volte si rischia di rendersi ridicoli, ma io non lo trovo negativo se non è forzato. Rendersi ridicoli gioiosamente e in maniera spensierata può essere riposante e trovo che ci accomuni agli altri esseri umani. E questo sia nella vita che nell'arte" (p. 70).



"Les Amandiers" (2022) di Valeria Bruni Tedeschi.

Personalmente ritengo che Valeria Bruni Tedeschi abbia trovato con Paolo Virzi fino ad oggi i suoi vertici attoriali: in particolare la segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sua interpretazione (se così la si può definire, ma meglio sarebbe: incarnazione...) della Beatrice Morandini Valdirana de *La pazza gioia* è un capolavoro nel capolavoro. Oltretutto clamorosamente ribadito da quell'autentico pezzo di storia del cinema fuori schermo dell'indimenticabile serata in cui -affiancata, come nel film, da un'altrettanto straordinaria e subissata Micaela Ramazzotti- ringraziò dal profondo del cuore i tantissimi di dovere per lo strameritato David di Donatello 2017. Se le è toccato anche di essere diretta dai più grandi -Bertolucci, Spielberg, Bellocchio, lo stesso suo maestro Chéreau, Olmi, Chabrol...- ma con prevalenza di situazioni o posizioni un po' marginali, ha invece reso spesso indimenticabili personaggi di film non annoverati -a ragione o a torto- come di primo piano. Dando anche luogo a significative continuità: si pensi solo al lavoro determinante e a più riprese con Calopresti, o a quelli con Ozon o la Denis, senza dimenticare singoli incontri sorprendenti, da Ferreira Barbosa a Bartas alla Di Majo. Qualora Pallavidino avesse voglia e modo, in futuro, di tornare su questo assai promettente lavoro, potrebbe quindi, oltre ad aggiornarlo, estenderlo proficuamente all'attrice. Non mancherebbero le scoperte, riguardo a una figura che da noi, spesso e superficialmente, è considerata una simpatica eccentrica: la tipica ricca annoiata, certo un po' dotata ma anche un po' diletta, partita nella bambagia e via dicendo. Non è assolutamente così, ove non si confondano personaggi e interpreti, e si abbia presente la sua stupenda dichiarazione citata per ultima. Anche prescindendo dalla nostra ignoranza sulle cospicue prestazioni teatrali in terra di Francia dell'allieva di Chéreau e Romans, facendo qualche conto comparativo si scoprirebbe come, nei decenni più recenti, siano pochissime le attrici italofone di cinema con un'intensità di carriera paragonabile alla sua. I mai abbastanza rimpianti 'schedatori' di buona memoria avrebbero potuto dimostrarlo agevolmente, carte alla mano: una cinquantina di titoli nel periodo sono un quantitativo di estremo rispetto, e ne fanno una figura di rilievo nel panorama europeo. (Certo le è stato d'aiuto il poter giocare con spontanea naturalezza sul duplice fronte al di là e al di qua delle Alpi). Apparirà un paradosso ma, fino a prova contraria, tra le strettamente coetanee solo una la può insidiare: l'a lei più strettamente affine Valeria Golino, anch'essa passata alla regia con ottimi risultati, non senza averle dato vita, prima e dopo i suoi *Miele* ed *Euforia*, rispettivamente ai due splendidi personaggi della... turgenev-pirandelliana "vera" Natalia Petrovna da *Un mese in campagna* di *Attrici* (dove è già sotto la lente il teatro *Les Amandiers*) e della sorella frustrata Elena de *I villeggianti*. Un dato quantitativo superiore potrebbero vantare un'altra poi-regista, Laura Morante, e ovviamente Ornella Muti: ma entrambe si sono affacciate al cinema (e...alla stessa esistenza) un decennio avanti, la seconda debuttando oltretutto nel profondo della minore età. Ma certo è interessante



la sicurezza con cui la Bruni ha saputo inserirsi nel vasto campo delle attrici-registe, dal muto al contemporaneo, che si risparmia al lettore. Ma è soprattutto la capacità insieme spontanea e coraggiosa di mettersi sempre in gioco con franchezza e a carte scoperte, a fare di questa cineasta completa una figura unica nel panorama complessivo. Un'ultima annotazione, a rischio magari di politicamente scorretto. In questo libro opportuno e utile, anche per come fa toccare con naturalezza la consistenza di una figura ben meritevole di maggior attenzione, Pallavidino riesce a parlare di questi film, e a farne parlare la diretta interessata, senza il ben che minimo o sottinteso riferimento al ritornello rivendicativo/luogo comune del tema 'donna' (le quote rosa disattese nei festival e nei premi, la difficoltà di emergere in un mondo tutto al maschile

ecc.). "Tra donne: odio quest'espressione!" diceva -se la memoria non inganna- una protagonista dell'ultimo Pavese. Per fortuna, né alla Pallavidino della trattazione e delle domande, né alla Bruni Tedeschi nel risponderle, passa mai per la mente di tirare in ballo la questione. Sarà poco, ma non è, agli occhi di chi legga, l'ultimo pregio di una piccola ma meritoria fatica, anche in questo non conformista. La scelta di silenzio, per così dire, è oltretutto un'intelligente maniera di tutelare sul serio, in concreto, una buona causa che altrimenti, nell'ossessività reiterante del suo venir riproposta, sta rischiando, con paradossale ingiustizia, di farsi male da sola.

Nuccio Lodato

Benedetta Pallavidino, *Le tourbillon de la vie. Il cinema di Valeria Bruni Tedeschi*, Bietti, Milano 2022, s.i.p.

## I film di famiglia, un patrimonio di storia sociale sconosciuto



Tonino De Pace

Nonostante i suoi acciacchi il Festival di Pesaro sa conservare sorprese e costituire un sempre indispensabile momento di scoperta che può diventare studio e che, si scopre, è già diventata storia. Tra le altre iniziative lodevoli sicuramente la retro-

spettiva curata da Federico Rossin su quel cinema che è stato correttamente definito post-coloniale nel senso che trae origine da quella riappropriazione di cultura e di sguardo da parte dei cineasti di luoghi che hanno subito la dominazione coloniale, i quali si sono resi interpreti di sentimenti che serpeggiavano tra le popolazioni di quei Paesi. Ma va ricordato anche lo spazio dedicato al cinema superotto con la performance dell'artista Salvi Vivancos che dall'uso originale di questo formato di pellicola ha ricavato una forma espressiva in una multiproiezione che gioca sul tempo della visione e sulla sua sovrapposizione. Ma Vivancos che lavora da anni con il superotto ne cura anche l'archiviazione e la conservazione quando questo formato costituisce quel piccolo patrimonio incustodito e dimenticato che è il cosiddetto "film di famiglia", che per l'appunto trovava in questo piccolo e agevole formato la sua destinazione naturale prima dell'avvento del digitale che ha stravolto la storia dell'immagine filmata.

A curare lo spazio che il festival ha dedicato a questo evento Karianne Fiorini e Gianmarco Torri, che già da anni si occupano in Italia dell'archiviazione e della conservazione di questi preziosi film che dai primi anni venti del Novecento, fino agli anni '80, hanno raccontato non solo le storie familiari, ma nel loro complesso, costituiscono un altro archivio storico che guarda al trasformarsi della storia sociale e microcosmica del nostro Paese.

I formati della pellicola utilizzata erano quelli a passo ridotto detti anche sub-standard a cominciare dal 9,5mm Pathé Baby, di cui quest'anno ricorre il centenario della sua invenzione, per proseguire con il più professionale 16mm, che ha segnato anche la storia del cinema, fino al glorioso 8mm e Super8. In queste pellicole raccolte spesso in scatole con le quali si caricava la cinepresa familiare e attraverso quell'obiettivo, con uno sguardo inedito, sempre personale e affettuoso il regista coglieva ciò che era essenziale cogliere di alcuni momenti della propria vita familiare, ma incidentalmente anche di altri eventi pubblici quale sfondo degli eventi privati o quale tema dominante della ripresa.

Nonostante si sia trattato di una pratica molto diffusa tanto che probabilmente in molte delle nostre case sono conservati in un cassetto dimenticato film familiari che, quando scoperti, diventano oggetto prezioso, è anche vero che tutto questo materiale è di impagabile

valore non solo per la memoria delle persone e dei luoghi, ma perché quelle immagini, incerte, sporche, a volte confuse e traballanti, diventano testimoni di un'epoca intera. Ed ecco, dunque, che il lavoro di archiviazione e conservazione costituisce l'incipit per una rilettura anche di quella piccola – ma a volte anche grande – storia sociale dei nostri luoghi, tasselli di un racconto più corposo ed esteso. È proprio in questo passaggio che porta il film familiare da una fruizione limitata ad una ristretta cerchia di fruitori, solitamente gli stessi protagonisti dei filmati, alla sua archiviazione e catalogazione che quelle immagini diventano anche reperto antropologico, materiale di studio per una indagine sui costumi dell'epoca, indispensabile sostrato per uno studio visto su larga scala che possa coinvolgere esperti di varie discipline.

Un lavoro quello di archiviazione che è dunque paziente ricomposizione di quella memoria dispersa che a volte viene integrata dalle testimonianze degli stessi cineamatori, dai familiari, da chi attraverso testimonianze dirette o anche scritte – larga importanza possono avere le lettere che un tempo si utilizzavano con frequenza per mantenere i rapporti e i legami – possa arricchire di informazioni le immagini di questi film, che per lo più erano mute, in un recupero inconsapevole di quella possibile declinazione della purezza del cinema.

È proprio o comunque anche questa la finalità dell'archiviazione di questo tutt'altro che raro materiale, quella cioè di rivelare, attraverso questo lavoro di archeologia del ricordo, il senso del filmato, di questa testimonianza muta che può raccontare molte storie nascoste o perfino invisibili e che la viva memoria familiare può integrare. Un immenso archivio storico se si pensa che in vari altri Paesi, non solo europei si lavora nella stessa direzione per una catalogazione e conservazione di queste piccole opere cinematografiche.

È proprio in questa ottica che l'Archivio diventa il naturale destinatario dei fondi filmici familiari, che non hanno soltanto la finalità di un accumulo archivistico eseguito con attenzione alle regole anche etiche nei rapporti con le famiglie dei cineamatori o delle cineamatrici, ma anche quella di restituire visibilità ad un patrimonio storico e sociale per lo più trascurato e dimenticato che torna a farsi vivo, nel senso vero della parola, proprio grazie allo sguardo dei suoi nuovi spettatori. È in questa nuova vita che le immagini dei film di famiglia ritrovano il tratto forse più emozionante dell'intero lavoro svolto dall'Archivio e da chi ci lavora con passione e secondo precise regole scientifiche.

In Italia l'archivio del film di famiglia curato principalmente da Karianne Fiorini e Gianmarco Torri è l'Archivio Nazionale dei film di Famiglia che ha sede a Bologna, ma trova collaborazioni e radicamenti anche in altri luoghi d'Italia, tra queste la Cineteca Sarda, legata alla Società Umanitaria e associazione



segue a pag. successiva

segue da pag. precedente molto vicina alla FICC, Archivio Cinescatti /



Lab 80 film di Bergamo, Archivio Superottimisti di Torino. Proprio a proposito della FICC, fino a qualche anno fa in Calabria, il Circolo di Cosenza e l'Università della Calabria collaborando con la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, aveva saputo immaginare una manifestazione che con l'evocativo titolo *Corti di memoria* si occupava proprio della raccolta e della proiezione dei film di famiglia. L'occasione sembra proficua per recuperare non solo quel materiale filmico, ma anche le esperienze e le conoscenze maturate, per arricchire il panorama delle collaborazioni con l'Archivio bolognese.

Al momento questa resta una speranza e l'Archivio Nazionale dei Film di Famiglia è con la collaborazione di quelle altre realtà che svolge il suo lavoro istituzionale. Un lavoro che è anche didattico e di sperimentazione. Come si può leggere nel loro sito (<http://www.reframinghomemovies.it/>) l'attività non è solo limitata alla raccolta e all'archiviazione, l'ente, infatti, si occupa anche della digitalizzazione del materiale che recupera e del suo restauro, mettendo in opera progetti residenziali durante i quali, avvalendosi di artisti multimediali o studiosi del cinema o di discipline connesse, il lavoro trova ulteriori sviluppi e prospettive nelle direzioni già segnate. Lo scopo, in fondo, è quello di estendere la rete che costituisce lo strumento essenziale per arricchire il deposito di quella memoria filmica familiare del nostro Paese ma non soltanto. L'Archivio, infatti, ha la possibilità di raccogliere e digitalizzare anche fondi filmati familiari che vengono dall'estero.

Viene da pensare, in conclusione, cosa significherà, per chi nel futuro vorrà intraprendere un simile lavoro che riguardi i tempi che stiamo vivendo e quelli che si vivranno ancora più avanti, lavorare su un archivio di miliardi di smartphone o sui dispositivi che verranno per raccogliere, catalogare, archiviare e lavorare sugli innumerevoli miliardi di immagini filmate o fotografate che restano depositate nelle memorie dei nostri cellulari (o di ciò che verrà) senza considerare ciò che si è irrimediabilmente perduto e che resterà per sempre nella memoria degli altrettanti innumerevoli telefoni guasti e distrutti.

Questa riflessione apre nuovi orizzonti che riguardano il valore che è stato dato e che oggi diamo alle immagini. Se ne potrà riparlarne.

Tonino De Pace

## Terra, pane, libertà: al festival di Bologna il cinema militante degli anni sessanta



Giovanni Verga

Bannati, mutilati, tagliati, proiettati nei circuiti underground o scomparsi del tutto. I film della sezione "Cinema libero" che ormai da alcuni anni il Festival del Cinema Ritrovato organizza a Bologna,

sono un'occasione ghiotta per recuperare opere dimenticate, o proprio mai viste, di culture lontane e di grande impegno civile. Quest'anno il focus dei curatori è andato sulla "resistenza" – delle lotte ai soprusi del colonialismo o quelle contro una nascente globalizzazione che tutto livellerà e pianificherà –, attraverso le opere di sette autori. Grazie ad esse, entriamo in contatto con mondi che credevamo scomparsi da tempo immemorabile, con economie rurali e semifeudali o sistemi di potere arcaici e pressoché tribali, e che invece esistevano ancora negli anni '60 e '70. Alcuni nomi sono praticamente sconosciuti: Mikko Niskanen, ad esempio, che racconta la sua Finlandia svuotata dalle politiche agrarie del dopoguerra, o l'indiano Aravindan Govindan che ci porta in un villaggio del Kerala per raccontarci le sue profonde contraddizioni. Oppure Sohrab Shahid Saless, ritenuto il capofila della nouvelle vague iraniana, che racconta l'esilio dell'operaio turco Husseyin in una Germania plumbea, a cui fa da contrapposizione l'abbagliante Dakar dai mille colori di Djibril Diop Mambety. Ma poi c'è un nome molto noto, quello del grande Glauber Rocha: a Bologna è stato proiettato *Deus e o Diabo na terra do sol (Il dio nero e il diavolo biondo)* del 1964, uno dei suoi capolavori. Profondamente radicato nel Brasile contadino, visionario e calato in quella dimensione parallela onirica e magica così cara agli scrittori latinoamericani alla Gabriel Garcia Marquez, questo secondo film di Rocha è un audace esperimento di contaminazione, in cui realtà storica e finzione cinematografica si fondono in un linguaggio audacemente innovativo. Lo sfondo è quello della miseria e della "fame di terra" dei contadini oppressi dai grandi proprietari. Rocha propone due atteggiamenti di rivolta: il primo è l'accettazione mistica, rappresentata da Sebastiano, una sorta di profeta, che esorta i poveri ad andare oltre la carne e l'apparenza, nell'attesa di un ipotetico miracolo sulla terra e della gioia assoluta nell'aldilà. Il secondo è l'atteggiamento opposto, la violenza. Assetato di giustizia, il bandito della prateria Corisco uccide, ruba, saccheggia, incendia per mera rabbia e sfida, per vendicare i poveri. Ma a questa dimensione idealistica e teorica, Rocha ne sovrappone un'altra più concreta con le figure di Manuel e Rosa. Le ultime sequenze di questa "favola rivoluzionaria

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

molto fedele alla tradizione della letteratura popolare brasiliana” esprimono pienamente la visione laica e rivoluzionaria di Rocha: liberati dal profeta e dal bandito, Manuel e Rosa corrono insieme verso il mare, mentre il narratore cieco canta “La terra non è ne di Dio ne del Diavolo, ma dell'uomo”. L'estetica di *Deus e o diabo na terra do sol* rimanda alla grandezza della tragedia shakespeariana o di quella giapponese, alla poesia epica e persino alla “chanson de geste” francese. Ma la sua scrittura è completamente nuova (a lui si pensa soprattutto quando si parla del “cinema nuovo” terzo-mondiale, che per primo fu fatto conoscere al pubblico proprio in quegli anni dalla Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, Rocha compreso): ritmo frammentario e sincopato, lunghi piani fissi alternati ad altri di improvvisa rapidità, anche all'interno di scene d'insieme. I momenti del racconto scanditi dal recitativo del narratore cieco alla chitarra rievocano il coro della tragedia greca, in un'osmosi costante tra teatro e cinema, realismo e simbolismo, solennità e violenza.

Gli risponde alcuni anni dopo Felipe Cazals dal piccolo villaggio messicano di San Miguel di Canoa, con *Canoa: memoria de un hecho vergonzoso*, un'opera potente che ci mostra una popolazione isolata e analfabeta in un'epoca di grande sfruttamento e repressione. All'inizio, un prete corrotto dice ai suoi fedeli che nel loro povero villaggio arriveranno i “forestieri” che saccheggeranno le loro case, porteranno via i bambini, bruceranno le immagini sacre e appenderanno una bandiera “rossa come il diavolo e nera come i loro peccati”. Il film racconta la storia vera del massacro di un gruppo di dipendenti dell'Università da parte di una folla inferocita avvenuto il 14 settembre 1968 a San Miguel Canoa. Poche settimane dopo, il 2 ottobre, l'esercito messicano, su ordine del governo, ucciderà oltre trecento studenti in un famigerato massacro a Tlatelolco. Il film, che si avvale dell'audace sceneggiatura dello scrittore e giornalista Tomas Perez Turrent (allievo della Nouvelle Vague) e della cruda fotografia chiaroscurale di Alex Phillips jr., è una violenta critica alle strutture di controllo sociale del Messico di allora – la religione, l'esercito, il governo, i media di Stato – ed è stilisticamente ardito nel suo ricorso al falso documentario, a una narrazione non lineare e a narratori volutamente inaffidabili. In una sequenza iniziale infatti, un commento fuori campo sulla città nello stile dei cinegiornali si contrappone al monologo con lo sguardo in macchina di un abitante: i due resoconti sono diversi e nessuno dei due, si scopre, è completamente vero. La sensazione di dissonanza e di straniamento che si crea volutamente nello spettatore si intensifica, mentre il film scorre verso il suo epilogo violento.

Lo stesso anno di *Deus e O Diabo na terra do sol*, la regista cubana Sara Gomez, scomparsa nemmeno trentenne nel 1974, girava il corto *Iré a Santiago*. Sara Gómez, morta mentre girava il



“Algerie en flammes” (1958) di René Vautier

suo primo lungometraggio, ha realizzato diciannove documentari che offrono ritratti intimi e curiosi di coloro che la storia tende a dimenticare: persone con discendenza africana, negletti, giovani e anziani. In *Iré a Santiago* ritrae la città di Santiago de Cuba con lo stile estremamente energico e giocoso del cinema in presa diretta, collegando gli abitanti e gli



“Deus e o diabo na terra do sol” (1964) di Glauber Rocha

spazi di questa città, che si trova nella parte orientale dell'isola, a un passato di schiavitù e di resistenza attraverso un mix di musica, danza e scene di vita quotidiana.



“Iré a Santiago” (1964) di Sara Gómez



“Les Mains libres” (1964) di Ennio Lorenzini

Dal Sudamerica, la rassegna sposta la sua lente sull'Algeria degli anni a cavallo dell'indipendenza, di cui cade quest'anno il 60esimo anniversario. E ha proposto allo sguardo finora ignaro dello spettatore due perle, entrambe antecedenti il capitale *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo. La prima è il corto *Algerie en flammes* dell'autore del primo film francese anticolonialista (*Afrique 50*), René Vautier. Questo regista-combattente girò tra il 1956 e il 1957 un documentario su e con il Fronte di Liberazione Nazionale durante la guerra che porterà l'Algeria all'indipendenza nel 1962. A seguito di un incontro con l'attivista e teorico

Frantz Fanon, e una volta assicurata la propria indipendenza di espressione, Vautier parte subito per il confine tra Tunisia e Algeria. I patti con il FLN sono chiari: girerà gratuitamente al fianco dei maquisard, con pellicola 16mm Kodachrome fornita dagli algerini, ma a patto che il girato venga visionato dalle autorità algerine. Non per questioni di censura, ma per evitare che vengano rivelati gli itinerari dei combattenti. Il film mostra la resistenza nei momenti di guerra e nella vita quotidiana, documentando anche il tragico massacro di Sakiet Sidi Youssef. Lo sviluppo della pellicola viene eseguito tra la Francia e la Germania, ma il film è stampato a Berlino Est, e Vautier, per evitare problemi di censura, usa lo pseudonimo di Willi Müller. Vengono realizzate tre versioni, francese, tedesca e araba, e il film ha una buona diffusione, ma in Francia la prima proiezione avviene dieci anni dopo, nelle aule della Sorbona occupata. Il film costerà a Vautier ferite fisiche e una lunga carcerazione, ma dichiarerà sempre che *Algérie en flammes* è un film necessario, sia per la

Francia che per l'Algeria, e che “la cinepresa è un'arma, non un'arma che uccide, bensì uno strumento di pace”. L'altra opera recuperata dall'oblio è *Les Mains libres*, girato appena due anni dopo l'indipendenza dall'italiano Ennio Lorenzini, e fu la prima produzione internazionale algerina, rimasta di fatto invisibile fino ad oggi, a parte l'anteprima ad Algeri e un passaggio in una sezione collaterale del festival di Cannes nel 1965. Prodotto da Casbah Film (che avrebbe poi contribuito a finanziare *La battaglia di Algeri* di Pontecorvo), mostrava in modo inconsueto sequenze di tutto il territorio dell'Algeria, la ricchezza dei suoi paesaggi e la varietà delle sue tradizioni. Secondo l'estetica del cinema militante dell'epoca, aveva una ricca gamma di materiali d'archivio relativi alla guerra d'Algeria: foto, filmati, ritagli di giornali raramente visti prima. *Les Mains libres* è una testimonianza politica e militante delle profonde cicatrici lasciate dalla colonizzazione e delle discussioni che seguirono la conquista della libertà, ma una domanda resta aperta: perché il titolo iniziale *Tronc de figuier* (letteralmente “Tronco di fico”), affibbiato agli algerini dai coloni francesi, finì per diventare *Les Mains libres*?

Giovanni Verga

## Al diavolo i capolavori



Silvestra Sbarbaro

“Posso prendere un qualsiasi spazio vuoto e dire che è un nudo palcoscenico. Un uomo attraversa questo spazio vuoto mentre qualcun altro lo guarda: questo è tutto ciò di cui ho bisogno perché inizi un atto teatrale.” (Lo spazio vuoto – 1968)

E ancora: “Lo spirito, questa materia immateriale, impossibile da mostrare e giustificare è l'unica giustificazione per l'atto teatrale.” (id)

Parole di Peter Brook, scomparso il 2 luglio 2022, lasciandoci in eredità un teatro rivoluzionato dalla profondità della sua creazione artistica.

Nato a Londra nel 1925 esordisce a soli diciotto anni nella regia teatrale come acuto interprete di Shakespeare, e dopo aver diretto attori del calibro di Lawrence Olivier e Orson Welles, nel 1974 si trasferisce in Francia dove inizia a sperimentare la sua teoria dello spazio vuoto facendo sparire dalla scena ogni artificio, ogni diaframma tra vita ed arte, semplificando il linguaggio attraverso il lavoro sul corpo, la voce e lo sguardo dell'attore, tentando una sintesi moderna degli eterni dilemmi dell'umanità sia nella pratica scenica che nell'approccio teorico: il teatro come spazio che va riempito di vita.

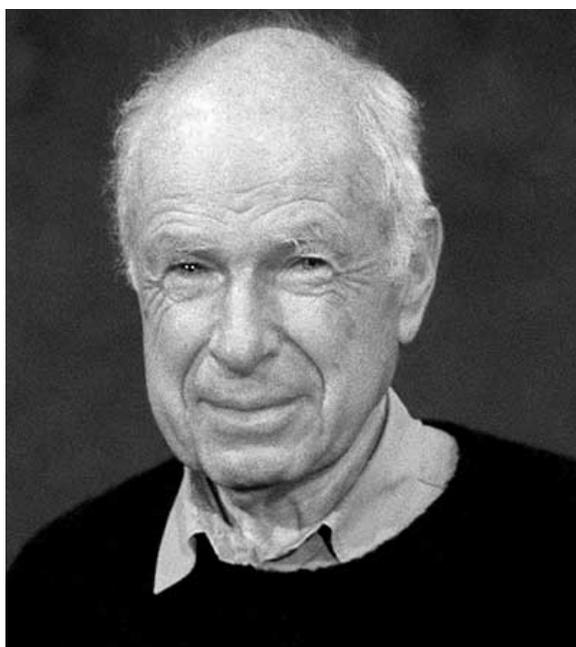
Agisce negli anni sessanta e settanta, gli anni della contestazione in ogni settore della società e quindi anche nell'ambito artistico. E' contro il teatro mortale, il teatro della noia, di intrattenimento, il teatro borghese, in cui non si trova più niente della forza e della potenza di questo mezzo di comunicazione: la noia va cacciata dal teatro per ritrovare le radici profonde della storia dell'umanità. La sua idea è trasformare il teatro in un luogo dove raccogliersi in semplicità per trovare insieme – attori e spettatori – un pensiero, scambiarsi idee, in modo da annullare la frattura tra vita e arte. Invitava lo spettatore a stare in teatro in modo diverso, interrogandosi e partecipando a un rito che rompeva le regole. Considerava il teatro lo specchio della vita, in cui si rifletteva la verità attraverso il movimento tra scena e pubblico in una relazione creativa con lo spettatore fuori dalle convenzioni del teatro borghese: fornire allo spettatore qualcosa in più rispetto alla mera osservazione che gli permetta di fluire tra bellezza e bruttezza fino ad un livello altro, in cui far affiorare una speranza forse assente al suo ingresso nel luogo in cui si fa teatro.

Per Brook, il cui rapporto con il teatro è profondamente legato alla tradizione inglese, Shakespeare è sempre stato il punto di riferimento, la base da cui è partito per ogni ricerca e innovazione, la pietra angolare su cui

poggia ogni trasformazione: possiamo dire che è attraverso Shakespeare che Brook svela se stesso.

Alla fine degli anni sessanta a Roma la sua *Tempesta* fu allestita in un garage, dove gli spettatori entravano e si sedevano per terra, poi entravano gli attori, senza costumi, vestiti normalmente, senza nessuna costruzione scenica che accompagnavano il racconto con pochi, semplici oggetti (una canna che agitata in aria creava il rumore della tempesta ad esempio) ritornando ai valori profondi del fare teatro. Brook, era molto legato a quest'opera che segnò l'addio alle scene di Shakespeare e ne propose una nuova lettura nel 2021, con attori di diverse nazionalità congedandosi anch'egli con lo stesso dramma.

“In Shakespeare ogni frase trova in sé la pro-



Peter Brook (1925 - 2 luglio 2022)

pria ragion d'essere. Quando si esprime sta parlando di noi, oggi. Non occorrono orpelli né grandi scenografie, né modernizzarla, come non avrebbe senso modernizzare la musica di Mozart. Libertà è il messaggio che Shakespeare ci lascia, il filo conduttore di tutta la commedia (il riferimento è alla *Tempesta*) e la parola ultima con cui termina”.

Ha viaggiato molto, andando a indagare altre culture, altre spiritualità, in particolare in India e in Africa. Indimenticabile la sua messa in scena del *Mahabharata*, (uno dei più grandi poemi epici indiani) della durata di nove ore, che venne rappresentata per la prima volta al Festival di Avignone nel luglio 1985 dentro le cave di Boulbon, che gli spettatori dovevano raggiungere a piedi. La scenografia consisteva in una pozza d'acqua e un rigagnolo circondati dalla sabbia.

“Quello che viene espresso nel *Mahabharata*, è che esiste una certa armonia del mondo, un'armonia cosmica, e gli individui possono contribuire a essa o distruggerla. Quindi ognuno

deve tentare di scoprire qual è il suo posto nello schema cosmico e come può contribuire all'armonia cosmica piuttosto che distruggerla.”

Una visione che Brook considerava evidentemente assai vicina alla realtà del momento, per non dire della situazione attuale.

Nel 2013 portò la sua solidarietà al Teatro Valle occupato in occasione della proiezione di un film di cui era regista suo figlio con queste parole: “La mia sola certezza è ed è stata la ricerca di quel *qualcosa* che sfugge, è stato questo a guidarmi. (...) Prendendo in considerazione la mia esperienza personale sento l'intima validità delle parole di Lear – Ah, me ne sono curato troppo poco - . Ho odiato soprattutto la pietà e l'umiltà con il capo chino: è chiaro che i propri sforzi isolati sono foglie al vento e non possiamo fare nulla da soli, abbiamo bisogno degli altri. Non saprei dire cosa mi ha guidato negli anni. Non sapere non è rassegnazione ma aprirsi allo stupore: cominciamo ad esistere soltanto quando siamo al servizio di uno scopo che va oltre le nostre preferenze o avversioni.”

Concludo ancora con queste poche parole che condensano la sua visione dell'arte teatrale.

“Tra gli oggetti che possiedo c'è una statuina proveniente da Vera Cruz che raffigura una dea: ha la testa inclinata all'indietro e le mani sollevate in alto ed è così giusta nella concezione, nelle proporzioni e nella forma che, in un certo senso, sembra emanare una radiosità interiore. Per crearla, l'artista deve avere sperimentato egli stesso questo fulgore, ma non ha voluto descriverlo con una serie di simboli astratti né ha voluto spiegare nulla: egli ha soltanto creato un oggetto che rende manifesta questa qualità. Ecco a mio avviso l'essenza della grande arte teatrale.” (da *Il punto in movimento* 1987)

Silvestra Sbarbaro

*E' nata a Genova ma cresciuta a Firenze dove ha compiuto gli studi. Tornata in Liguria negli anni ottanta si dedica da anni all'insegnamento della lingua italiana ai migranti, ha coordinato per diversi anni il gruppo lettura della Biblioteca Civica di Lavagna – GE dove ha tenuto anche laboratori di scrittura creativa.*

*Ha al suo attivo la pubblicazione dei seguenti testi teatrali: Di lui tutto mi stregava – con Chiara Rossi – Phasar ed. Vincitore Premio Sipario 2014 per sceneggiature; Venivamo tutti per mare – con Chiara Rossi – Amaca ed. Vincitore Premio Sipario 2016 per sceneggiature; Ignota a me stessa – con Patrizia Ercole – Sillabe Ed. Monologo teatrale presentato al Festival Parole Spalancate – Genova 2019 e al Festival dell'eccellenza femminile Genova 2019 – Vincitore assoluto 2020 del Premio Firenze in Letteratura;*

*Mio padre – racconto pubblicato nell'antologia Scriviamo un'altra Storia Albatros ed. presentato al Salone del Libro di Torino 2016.*

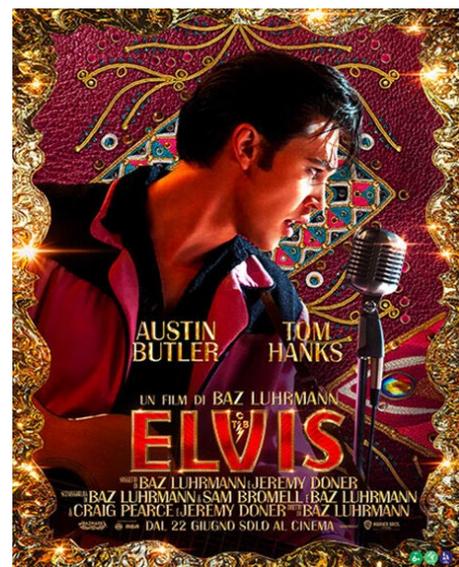
## Elvis, il Re e la sua prigione dorata



Angel Quintana

Nel 1968, l'America sembrava in fiamme. Tra Aprile e Giugno, Martin Luther King e Bob Kennedy venivano assassinati. I giovani protestavano e scendevano in piazza contro la guerra in Vietnam e per i diritti razziali. Solo un anno dopo, all'Altamont Speedway Free Festival in California, al concerto rock dei Rolling Stone, per i disordini morirono ben quattro persone. In questo tempo, Elvis Presley diventava padre della sua unica figlia, Lise Marie, decidendo di abbandonare le sceneggiate cinematografiche hollywoodiane per tornare sul palco a cantare e a registrare un nuovo album dal vivo. Con il proclama *Elvis is back*, Elvis è tornato, il re del rock provava a riemergere alla fine di luglio del 1968, programmando una sfilza di cinquantasette concerti. In quel 1968, Elvis Presley debuttava sul palco dell'Intercontinental Hotel di Las Vegas. Fece questo debutto accompagnandosi con una grande orchestra, provando a dimostrare, dopo tanti anni di silenzio e lontano dalla scena, che il suo corpo continuava ad avere quell'energia particolare che lo aveva reso grande protagonista nella scena dello spettacolo. Si esibiva con due gruppi *gospel*, che si ispiravano con i loro vestiti a quella che era la passione di Elvis per il mondo del karate. Il Re trionfava riproponendo un vecchio motivo degli anni Cinquanta, *That's all Right* (Va tutto bene), e lanciando un nuovo successo, *Suspicious Mind* (Mente sospettosa). Elvis Presley non si era però reso conto di essere diventato prigioniero dentro una grande gabbia dorata. Nel 1968, il rock si era trasformato e il suo creatore andava ai concerti esponendosi con i suoi abiti di lustrini, non rendendosi conto che la sua nuova grande battaglia era già persa in partenza, che il suo ritorno agli spettacoli nei casinò era solo l'inizio della fine. Il creatore di questa gabbia d'oro si faceva chiamare Colonnello Parker. Non era mai stato in realtà colonnello, non si sapeva nemmeno se fosse americano. Il Colonnello Parker - interpretato da Tom Hanks nel film *Elvis* (2022) - ha dato forma al mito di Elvis Presley a partire dalla metà degli anni Cinquanta, allontanandolo dal palco e trasformandolo in una sorta di sex symbol hollywoodiano con mediocri commedie cinematografiche sentimentali. E quando fu deciso di farlo tornare ai concerti era ormai troppo tardi, le strade di poter fare dei tour in tutto il mondo erano ormai tutte chiuse. Il Colonnello Parker si definiva un esperto di spettacolo, così, al di là dello spettacolo vero e proprio, è stato lui a trasformare Elvis in un monarca prigioniero di sé stesso, un personaggio decadente morto senza che si potesse rendere conto di aver perso il polso del suo tempo. In questo scenario, il Colonnello Parker si è mosso come fosse una caricatura vivente. Egli appare

come il narratore nel film di Baz Lurhmann. Questo dettaglio non è di poco conto, perché questa figura mefistostelica che viveva all'ombra dietro le quinte dello spettacolo, è stata quella che ha finito per distruggere, depolitizzare e trasformare il personaggio di Elvis in un cantante anacronistico. Baz Lurhmann finisce per realizzare un film terribilmente politico e amaro nello stesso tempo. Racconta di come si controllano i destini del sogno americano e di come la politica dell'eccesso possa essere riposizionata per governare un ordine che rischiava di andare controcorrente. Elvis era nato per trasformare la musica del suo tempo, per fondere il country e la musica negra, per creare il *rock and roll*. Nei suoi primi concerti aveva dimostrato che il rock poteva inserirsi come forma nuova di energia, ma perfino anche un modo per sviluppare energia per dare forma al desiderio. Negli anni Sessanta, Elvis Presley era diventato però poco più di un'immagine che appariva in qualche film hollywoodiano di second'ordine e che la televisione finiva per plasmare a proprio piacimento. Non è mai stato in una tournée oltre l'America ed è finito intossicato dai barbiturici per morire infine a Las Vegas. Proprio qui, in questa città, il colonnello Parker aveva fatto nascere Elvis come estensione di Las Vegas, un personaggio agonizzante intrappolato nel suo proprio kitsch. Il colonnello Parker ha concepito Elvis negli anni Cinquanta come mito dell'epoca del ritmo. Passato questo tempo, dopo che i Beatles, i Rolling Stones o The Doors riempivano gli stadi ai loro concerti, Elvis appariva fuori luogo, indiscutibilmente declassato fino a concludere la sua carriera con il corpo riempito di barbiturici. Il Colonnello Parker aveva capito che il vero luogo cimiteriale del sogno americano non poteva essere altro che Las Vegas e che, per evitare di trasformare il re del rock in un'icona della contestazione, era preferibile dargli un'altra forma partendo dall'uso smisurato del kitsch. Per raccontare questa storia di come il kitsch possa diventare un modo per frenare il sogno americano, Baz Lurhmann è apparso come il



regista ideale. Con il suo film *Moulin Rouge* (2001) aveva già mostrato come il kitsch potesse trasformare il musical, modificarne le leggi dello spettacolo e le basi del suo genere. In piena postmodernità, *Moulin Rouge* ci ha fatto ricordare che tutto quanto poi finisce per diventare un *pastiche*. *Elvis* recupera molte cose del film *Moulin Rouge*, dal gusto per gli elementi della grande sagra con il mondo dello spettacolo che guarda al barocco scenico, al ritmo acceleratissimo che trasforma l'immagine in una sorta di tunnel frenetico, con momenti da vera antologia. Il risultato è quello di un grande musical frenetico, pieno di scenografie baroccheggianti, con personaggi caricaturali e numeri musicali memorabili che elevano una figura decadente al rango di simbolo di quell'America che crea le sue leggende, distruggendo nel frattempo però la sua propria Storia... È difficile dimenticare la scena di Elvis che canta *Suspicious Man* davanti a un pubblico di nuovi ricchi decadenti a Las Vegas, essendo probabilmente consapevole che quel suo trionfo era solo l'inizio del suo fallimento.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis



## Scompartimento n. 6 – un viaggio ai confini del mondo

Una giovane donna finlandese sfugge da un'enigmatica storia d'amore a Mosca salendo su un treno diretto al porto artico di Murmansk. L'incontro inaspettato con un giovane minatore russo, con cui è costretta a condividere il lungo viaggio e un minuscolo vagone letto, la porterà ad affrontare la verità sul proprio desiderio di connessione umana



Tonino Mannella

Che film è *Scompartimento n.6*? È un film d'amore che richiama come ambientazione e dinamiche, *Prima dell'alba* di Richard Linklater? Oppure un road movie in cui i personaggi affrontano un viaggio che li porterà a conoscere sé stessi? La risposta la fornisce lo stesso regista Juho Kuosmanen: *Scompartimento n.6* è un film artico o forse il racconto di un goffo tentativo di trovare armonia e tranquillità in un mondo pieno di ansia e caos. A differenza della maggior parte dei road movie dove il viaggio è sinonimo di libertà e ogni scelta di percorso apre infinite possibilità, il viaggio in treno è più simile al destino, non puoi decidere dove andare e allora la libertà non è tanto avere un numero infinito di opzioni quanto piuttosto la capacità di accettare i propri limiti.

Laura (Seidi Haarla) è una giovane finlandese che vive a Mosca dove intrattiene una relazione con la sua coinquilina Irina (Dinara Drukarov), le due donne avrebbero dovuto affrontare insieme un viaggio che avrebbe dovuto portarle al Circolo polare artico dove ammirare antichissime pietre rupestri chiamate Petroglifi, ma gli impegni di Irina rendono impossibile la sua partenza così Laura decide di partire da sola. Il viaggio in treno è lunghissimo e attraversa la Russia fino al suo confine nordoccidentale nella penisola scandinava. Laura si vede costretta a dividere l'angusto scompartimento con un giovane russo dai modi rozzi e goffi, da questo incontro nascerà l'occasione per ricercare una connessione più intima con la vera sé stessa.

Il film è ambientato in un periodo storico indefinibile con precisione, ma che si può collocare tra gli anni Ottanta e Novanta e racconta appunto, il percorso interiore della protagonista Laura, dall'inseguimento di una realtà illusoria faticosamente raggiungibile a un equilibrio più naturale e all'accettazione del proprio essere. Almeno per una certa parte del film Laura è fortemente ancorata, in maniera quasi disperata, al suo recente passato di cui vorrebbe far parte, la videocamera dove rivede i momenti della casa moscovita o l'inseparabile walkman ne sono la testimonianza più concreta, gli eventi agiranno in maniera in qualche modo brutale per riportare la donna a una realtà più razionale. La caratteristica di una certa atemporalità era già presente nel suo precedente *La vera storia di Olli Mäki* (vincitore a Cannes 2016 nella sezione Un Certain Regard), il nucleo emotivo di entrambi i film che li rende in qualche modo sospesi nel tempo è spiegato dallo stesso regista citando lo scrittore Michael Chabon: "la nostalgia è l'esperienza

emotiva - sempre momentanea, sempre fragile - di avere ciò che hai perso o che non hai mai avuto, di vedere persone che non hai visto, di sorvegliare un caffè nei caffè storici che ora sono studi di hot-yoga. È la sensazione che ti sopraggi quando qualche piccola bellezza svanita del mondo viene momentaneamente restaurata".

Più che l'incontro tra i due ragazzi, il vero tema è quello dell'accettazione di sé. In questo senso l'incontro forzato con l'Altro diventa un catalizzatore di eventi, la protagonista si trova di fronte a due strade opposte: fingere di essere qualcosa che vorrebbe essere oppure cogliere l'opportunità d'imparare qualcosa di nuovo su lei stessa. Il personaggio di Ljoha (Yuriy Borisov) assume una doppia valenza: è sia l'Altro, qualcosa di totalmente estraneo con cui confrontarsi, ma è allo stesso tempo lo specchio dell'immagine di Laura che lei rifiuta e cerca di evitare. La quasi totale assenza di



una tensione sessuale tipica di una storia romantica conferma le intenzioni del regista: indagare i sentimenti e le connessioni che si creano dall'incontro di individualità così esteriormente diverse quanto intimamente connesse dalla solitudine e dalla difficoltà di esistere.

L'indecisione di Laura, nelle scelte, nei sentimenti, nei piccoli gesti a volte solo accennati è rappresentata da Kuosmanen con grande sensibilità e riflette proprio la difficoltà di essere sé stessi, la ricerca intima di un proprio



posto nel mondo. Il riconoscimento reciproco dei rispettivi disagi nei due improvvisati compagni di viaggio crea allora una connessione profonda che non è definibile con un sentimento preciso, non è amore ma neanche vaffanculo (haista vittu), come un divertente gioco di traduzioni fraintese sottolinea nel film, è piuttosto uno scambio umano, la condivisione di uno spazio vitale ed emozionale che cresce entrambi.

L'importanza di tale scambio è sottolineata dalla fine del viaggio, che non coincide con la fine del film e sembra far regredire la situazione di Laura, il punto di arrivo sembra irraggiungibile e "tutto sembra così lontano" come afferma sconsolatamente la giovane donna, la ricerca sembra non finire mai, ma forse, nel frattempo, una nuova consapevolezza la rende meno importante.

Nonostante un certo calo nella parte centrale e qualche ridondanza eccessiva il film si muove senza fretta, come un vecchio treno che attraversa la Russia innevata, scandito dalle ottime musiche che lo accompagnano e segnano i momenti salienti e dalle riprese suggestive di paesaggi ai confini del mondo e allo stesso tempo vicine alle origini. Non è un caso che la destinazione finale di Laura sia Murmansk che si trova a soli trecento chilometri dal confine con il suo Paese natale, la Finlandia.

Juho Kuosmanen si conferma un regista sensibile e capace di raccontare storie senza avvenimenti eclatanti al loro interno evidenziando i minimi cambiamenti di sentimenti dei personaggi. Questa sua abilità gli ha consentito di vincere premi con tutte le sue produzioni fino alla vittoria del Gran premio della giuria al 74° Festival di Cannes proprio con *Scompartimento n. 6*.

Tonino Mannella

## Riace, tutti con Mimmo Lucano

A Riace il 2/3/4 Giugno 2022 l'incontro "Contro la criminalizzazione della solidarietà". Erano presenti a fianco di Mimmo Lucano, rappresentanti del Parlamento Europeo: Rosa d'Amato, Damien Carême, Cornelia Ernst; ResQ - People Saving People; SOS Méditerranée; Amnesty International Italia; Comitato 11 giugno; FICC - Federazione Italiana Circoli del Cinema; Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli; Associazione Culturale Enrico Berlinguer di Roma; **Diari di Cineclub** | periodico di cultura e informazione cinematografica e molte altre associazioni e personalità del mondo politico, società civile e artisti. Ce ne parla con questo articolo Luisa Morgantini, già Vice Presidente del Parlamento Europeo, testimone di questi tre giorni formidabili



Luisa Morgantini

Neppure la curiosità per il ritrovamento dei due bronzi mi aveva fatto raggiungere Riace. Solo il bisogno di essere solidale con Mimmo Lucano e i migranti me lo ha fatto fare, e così il 2-3-4 Giugno 2022, con i Parlamentari Europei solidali con Mimmo Lucano e contro la criminalizzazione della solidarietà, sono finalmente arrivata a Riace.

Lo avrei voluto fare fin da quando sono apparse le notizie di Mimmo Lucano nel lontano 1998, quando incrociando, casualmente sulla strada, una fila di migranti curdi sbarcati a Marina di Riace, aveva deciso di accoglierli e successivamente fondare il "Villaggio Globale" dove i migranti di diverse nazionalità trovavano accoglienza, umanità, casa, cibo e lavoro. Nel passato ero stata a Soverato e Badolato, quando l'inserimento dei profughi curdi pareva funzionare, facendo rivivere ed essere abitati paesi abbandonati, dove potevi trovare cibo nel nuovo ristorante curdo buonissimo. Proprio lì avevo incontrato alcuni curdi che avevo conosciuto a Dyarbakir, dove, il giorno prima dei festeggiamenti del Newroz, avevo condiviso con loro e alcuni ex-prigionieri curdi, segnati da lunghi anni di carcere e di torture nelle orride carceri turche, il pranzo a base di pane, formaggio e anguria.

Negli anni tra il 1989 e il 1994 andavo spesso in Turchia, in solidarietà con il popolo curdo. Anni in cui non potevo compiere i miei viaggi in Palestina, visto che Israele, una volta che arrivai all'aeroporto Ben Gurion, mi aveva dato il *denied entry*, caricandomi di forza su un aereo di ritorno a Fiumicino. In Turchia mi sono recata specialmente durante il Newroz, quando il popolo curdo, ogni anno, malgrado i divieti, gli arresti e la repressione, festeggiava con orgoglio l'anno nuovo durante il solstizio d'estate, sventolando bandiere e colori curdi, vietati dal governo turco, così come il parlare la loro lingua.

Non andavo da sola, organizzavo delegazioni di donne in nero contro la guerra e la violenza, per incontrare le madri per la pace e partecipare alle manifestazioni per la libertà dei prigionieri curdi in piazza Galatasaray a Istanbul, e a Roma ero nell'organizzazione dell'accoglienza quando migliaia di curdi vi giungevano per salutare Ocalan, arrivato in Italia per portare il suo messaggio di pace.

La piazza che abbiamo dedicato all'attivista, politico e giornalista italiano Dino Frisullo (eravamo insieme quando venne arrestato dalla polizia turca a Dyarbakir in uno dei Newroz), è stata la mia casa fino a quando Ocalan è stato dimesso dall'

ospedale e trasferito in una casa al quartiere Infernetto di Roma. L'impegno per la Palestina era ripreso, ma la lotta del popolo curdo mi è rimasta non solo nel cuore ma anche nell'azione. Da parlamentare europea ho seguito il processo contro Leila Zana e come osservatrice le elezioni che hanno visto la vittoria di Erdogan, elezione in quella fase vista positivamente dai curdi, quando invece oggi è diventato il loro nemico principale. Era il tempo in cui venivo segnalata sui giornali turchi con tanto di fotografia, come una terrorista amica del Pkk e di Ocalan, per via delle iniziative che portavo avanti nel Parlamento Europeo per i diritti violati del popolo curdo.

Anche i curdi mi legavano a Mimmo Lucano che ammiravo ed ammiro immensamente, senza che ne faccia un mito, perché anche lui, come tutte e tutti noi, ha i suoi limiti, senza che ciò possa offuscarne la sua dignità, generosità e forza, vista la persecuzione nei suoi confronti volta a colpire attraverso lui tutto il mondo della solidarietà e dell'accoglienza. A Riace, quindi, pur avendone molto desiderio non ero mai riuscita ad andare. Maria Ripamonti di Milano, che era stata volontaria con me a Teora, dopo il terremoto in Irpinia, mi aveva più volte sollecitato ad andarci, così come lo faceva una figura storica della sinistra italiana Franco Calamida, che ci ha lasciato appena un anno fa (una perdita immensa), un grande amico e compagno con il quale avevamo vissuto appieno la stagione sindacale dell'autunno caldo. Ogni volta che mi proponevano la partecipazione ad iniziative comuni, ero sempre già impegnata per eventi legati alla Palestina.



Ma finalmente ci sono stata a Riace, grazie alla segnalazione di Maurizio Del Bufalo, direttore artistico del Festival del cinema per i diritti umani di Napoli, che mi portava a conoscenza dell'incontro proprio a Riace per discutere e programmare iniziative contro la criminalizzazione della solidarietà, insieme a parlamentari europei e rappresentanti della società civile. Naturalmente, avevo già seguito l'incredibile creativo impegno sull'accoglienza realizzato per anni da Mimmo Lucano con l'associazione Città Futura, ed



I tre parlamentari europei al fianco di Mimmo Lucano: D'Amato, Ernst e Carême: "Non si criminalizza la solidarietà"

anche per me, come per altre migliaia e migliaia di persone, l'esempio di Riace risultava il volano per far sì che la politica del nostro paese fosse rivolta all'accoglienza e al sostegno verso i migranti per trovare un lavoro, una casa, e non invece per i respingimenti e i campi di detenzione.

Nell'ottobre del 2017 a Riace vi erano circa 600 stranieri di 26 nazionalità diverse; il paese era vivo, bambini giocavano per le strade e riempivano le scuole, praticamente chiuse da anni. Le vecchie case abbandonate dai loro proprietari, sparsi nel mondo, perché anche loro migranti, sono state restaurate e riabitate. Così come si sono riattivate le vecchie botteghe artigiane in cui africani, afgani e altri migranti portavano le loro esperienze, saperi e creazioni, portando ad inaugurare asili multietnici, anche un ambulatorio medico e in cui i nuovi residenti lavoravano i campi per poi andare a produrre olio.

Ma nel 2018 il modello esemplare di Riace, che era ormai conosciuto ed apprezzato a livello internazionale, con Mimmo che girava il mondo, dall'Università di Cambridge all'Argentina, con la rivista *Fortune* che gli dedicava la prima pagina e lo designava tra le 50 personalità più importanti nel mondo, viene stroncato. Inizia in quell'istante il Calvario di Mimmo e della comunità di profughi e migranti che si trovavano a Riace, che hanno dovuto andarsene perché abbandonati a se stessi. Tutto parte con la prefettura di Reggio Calabria, che spesso si rivolgeva nel passato al comune di Riace dove Mimmo era Sindaco per sistemare nuovi immigrati, che segnala in due rapporti, dopo una ispezione, anomalie e abusi nella gestione dell'accoglienza. Marco Minniti, allora Ministro dell'Interno nel governo Gentiloni, fa sospendere i fondi erogati a Riace per presunte irregolarità, mentre la procura di Locri iscrive Mimmo Lucano nel registro degli indagati. Parte così l'operazione Xenia condotta dalla guardia di Finanza, che si concludeva il 2 ottobre

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

2018 con la richiesta di inviare Lucano agli arresti domiciliari, successivamente modificata in esilio. La vicenda surreale che riguarda Mimmo è oggi abbastanza conosciuta: allontanato da Riace, costretto a dimettersi da Sindaco, condannato dal Tribunale di Locri con una sentenza aberrante, più di tredici anni di carcere, il doppio degli anni chiesti dal pubblico ministero Michele Permunian durante la sua requisitoria, oltre al pagamento insieme ad altri imputati di 750.000 euro di multa. Giustamente Mimmo dice che sarà una multa che non pagherà, non solo perché è nullatenente, ma perché è una multa ingiusta in quanto già dalla sentenza risulta chiaro che Lucano non si è appropriato indebitamente di nulla.

Attaccato politicamente e pubblicamente, criminalizzato e deriso dalla destra e in primis da Matteo Salvini, che aveva funzioni delicate di Ministro dell'Interno, purtroppo per i migranti e per l'Italia. In tale contesto, Domenico Lucano trovava sostegno e solidarietà da parte della società civile, anche dalle forze politiche di sinistra, compreso il Pd, che manifestavano il loro sostegno a Mimmo Lucano per una sentenza così paradossale.

Da che Mimmo è tornato a Riace, certo, amareggiato, arrabbiato per l'ingiustizia subita e che continua a subire, il Villaggio globale ha ripreso a vivere, provando a continuare a praticare l'utopia come principio di lotta per una fratellanza e sorellanza universale. Arrivata a Riace ho visto ciò che ancora rimaneva del Villaggio Globale e ciò che con il ritorno di Mimmo era ripreso, facendo rivivere il paese, riaprendo i laboratori, accogliendo vecchi e nuovi migranti. Altri profughi sono arrivati di recente, spontaneamente nuove famiglie afgane sono riuscite a sfuggire alla politica criminale dei talebani ed altri arriveranno. Ho parlato con un giovane ragazzo che ricordava con nostalgia i tempi in cui nel parco giocava insieme ad altri bambini "di tutti i colori". Era felice della nostra presenza, 89 persone rappresentanti di Ong e di tre parlamentari europei, Rosa D'Amato, Damien Careme del gruppo Verdi/Ale e Cornelia Ernst della sinistra Gue. Proprio i parlamentari europei, in un affollato incontro, hanno presentato un dossier sulla "criminalizzazione della solidarietà", che non avviene solo in Italia, ma in tutta Europa, dove cresce la "pericolosa tendenza di reprimere chi accoglie profughi e migranti". Tra Gennaio 2021 e Marzo 2022 sono un centinaio i casi registrati delle persone criminalizzate perché hanno assistito immigrati, a questi si sommano le quasi 300 persone che tra Agosto e Settembre 2021 sono state arrestate per aver aiutato i migranti che attraversavano le frontiere tra Bielorussia e Polonia. La Parlamentare tedesca Cornelia Ernst cita i dati del *Border Violence Monitoring Network*, che in un dossier



di 1.500 pagine mette in luce la violenza subita da oltre 12.000 persone per mano delle autorità alle frontiere esterne dell'Unione Europea. Ma la criminalizzazione verso la solidarietà non si ferma solo contro chi aiuta i migranti, lo ha affermato Laura Renzi di Amnesty International: "Sono in aumento anche le vessazioni contro chi difende i diritti Lgbt o contro chi si batte sulle questioni ambientali". E si continua con la criminalizzazione delle Ong, come hanno raccontato i rappresentanti di *Sos Mediterraneo* e di *ResQ*, Viviana di Bartolo e Corrado Mandreoli che fanno soccorso in mare. Tutti gli interventi sono stati unanimi nel condannare l'ostracismo e la repressione messa in atto verso migranti che sfuggono dalla devastazione provocata dalle nostre guerre, in Afghanistan, in Libia, in Iraq, e nel mettere in luce come i valori che l'Unione europea declama e scrive sui documenti non rappresentano la realtà delle loro politiche. I parlamentari Europei si sono impegnati a sostenere una politica di accoglienza e ad operare in un network europeo per impedire la criminalizzazione dei fenomeni di solidarietà e umanità.

Il mio auspicio è che si dia davvero continuità a questa iniziativa che vede coinvolti rappresentanti delle istituzioni e della società civile. E intanto Riace rinasce, ad Agosto si sono realizzate decine di iniziative culturali straordinariamente popolate che hanno visto il coinvolgimento di volontari, di personalità culturali e politiche, rappresentanti di Ong e artisti affermati, mentre è cresciuta la presenza di immigrati o profughi con famiglia che sono arrivati spontaneamente in questo luogo che hanno saputo essere accolti senza discriminazioni, a Riace, dove tutti i colori del mondo si incontrano, dove un mescolamento di culture arricchisce tutte e tutti.

Ma serve ancora solidarietà concreta se vogliamo che il modello di Riace viva ancora come esempio nel mondo, per la realizzazione di una autentica alternativa all'esclusione e alla criminalizzazione dei migranti e dei profughi. Nel frattempo migranti e profughi devono mangiare, vestirsi, trovare lavoro. I fondi dei premi in denaro che sono stati offerti a Mimmo Lucano, e che generosamente ha messo a disposizione per l'accoglienza, non sono sufficienti. Lo Stato italiano avrebbe dovuto versare i fondi che erano destinati per l' "accoglienza a Riace e che invece ha bloccato, creando problemi immensi alla



comunità. La somma raccolta di 380.000 euro con l'appello lanciato da Luigi Manconi ed altre personalità per il pagamento della multa di 750.000 euro comminata nella sentenza, potrebbero essere devoluti per l'assistenza a Riace, visto che Lucano si rifiuta di pagare qualsiasi multa per reato di solidarietà. Ma bisognerà aspettare la sentenza definitiva prevista per metà Ottobre, prima di poter decidere. Così abbiamo lanciato sempre con Manconi, Zanotelli, Lerner e diversi altri, un nuovo appello per poter essere di aiuto alle spese di sostegno per i nuovi arrivi di migranti a Riace. (A Buon Diritto Onlus, Banco di Sardegna IT73H0101503200000070779827 causale «Per Mimmo»). Per quel che più mi riguarda personalmente, non abbandonerò Riace, sebbene non possa che seguirla ora solo da lontano. Ma quando incontri un luogo e persone come Mimmo Lucano e tutti quelli che operano con lui, non puoi mai lasciarli, perché il loro sogno è anche il tuo ed il nostro sogno, di chi pensa che praticare la solidarietà sia anche un affermare nei fatti che la nostra dignità e la nostra umanità siano un modo di agire e un modo di essere, così come in perfetta sintonia Bertold Brecht asseriva che "ciascuno deve essere di aiuto all'altro" e Gioconda Belli, la straordinaria poetessa nicaraguense, ribadiva che "la solidarietà è la tenerezza dei popoli".

Luisa Morgantini

Già VicePresidente Parlamento Europeo, presidente di AssoPacePalestina [www.assopacepalestina.org](http://www.assopacepalestina.org)

## Agosto sotto il cielo di Riace



L'onda di solidarietà è proseguita a Riace dal 18 al 22 agosto con lo svolgimento della rassegna di cinema sotto le stelle con la presenza di Eugenio Bennato in concerto all'anfiteatro di Riace la sera del 21 agosto. Il Villaggio Globale di Riace è quindi ripartito e ha cominciato ad animarsi nuovamente di famiglie di profughi e migranti, in particolare di Afgani, che dimostrano il valore inestimabile di un'accoglienza vera, che prescinde dall'emergenza e consideri i migranti una risorsa insostituibile nel processo di rigenerazione del nostro Mezzogiorno. A questa rinascita è stata dedicata la rassegna che il Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli, la Famiglia Comboniana e il Villaggio Globale hanno costruito per animare l'estate 2022 e offrire un'occasione di incontro e di riflessione sul valore attuale della Solidarietà e dei Diritti. Grazie alla Comunità di base San Paolo di Roma, alla Jimuel ong e a tutti gli ospiti e gli artisti che sono intervenuti per sostenere la causa di Riace in questo momento così delicato, fuori da ogni logica di profitto e di compenso, persino rinunciando al rimborso delle spese di viaggio.

DdC

## Memoria di Apichatpong Weerasethakul



Claudio F. Cherin

Jessica, botanica che si trova a Bogotá, per assistere la sorella ricoverata in ospedale interpretata dal premio Oscar Tilda Swinton protagonista di *Memoria* di Apichatpong Weerasethakul<sup>1</sup> una notte viene svegliata da uno strano rumore: un tonfo sordo ma forte al quale non riesce a dare un'origine. All'inizio crede ci siano dei lavori nei pressi della sua abitazione, ma ben presto scopre che non è così e quando comincia a sentire spesso questo suono, durante le sue giornate, e si accorge che gli altri non lo percepiscono, comincia ad angosciarsi e a cercarne disperatamente l'origine. Nella sua ricerca viene aiutata da Agnès, un'archeologa, poi da Hernán, tecnico del suono in uno studio di registrazione, e da un pescatore che vive nella foresta amazzonica, Hernán.

Jessica è schiacciata dal peso di questo suono improvviso come Nada o Miranda, protagoniste dei racconti di Ingeborg Bachmann, *Tre sentieri per il lago*. Come loro Jessica si sente straniera e aggredita. Occhi invisibili sono lì che sicuramente la spiano. Sembra che qualcuno giungerà per attribuirle una colpa che non ha commesso. Jessica individua, poi, legami sotterranei, in segni minimi come il suono del vento, la caduta di un ragazzo al semaforo, una macchia di sangue stinto sul marciapiede davanti casa, un cane randagio che la segue, che interpreta come presagi di un evento più grande.

Apichatpong Weerasethakul riesce ad evocare con eleganza due problematiche, accavallandole e mettendo in risalto la parte interiore della ricerca: il Perturbante e la dittatura colombiana, descritta in modo più o meno evidente (i soldati, che, ad un certo punto, compaiono, lo fanno solo di spalle). Ma, come Marquez o Vargas Llosa, Weerasethakul continua il suo racconto.

La storia, così, prosegue; Jessica avanza tra le incombenze quotidiane: comprare un frigo per le orchidee, partire per comprare una fattoria.

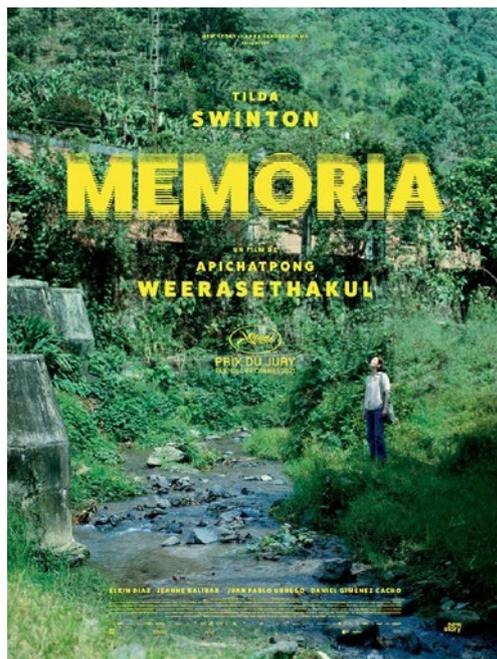
Sarà la comparsa del fonico al quale si è rivolta per dare forma al suono, all'inizio del film, e l'incontro con una dottoressa non solo a portare alla seconda parte del film, ma permettere

di capire le vere intenzioni dell'autore: sovvertire l'ordine logico-razionale del mondo Occidentale per recuperare il mito.

Il sedersi di Jessica con il fonico dando le spalle alla statua dell'astronomo polacco e l'incontro con la donna medico in un paesino immerso nella foresta amazzonica, a cui Jessica si rivolge perché non riesce a dormire, che l'avverte di stare attenta perché in quelle zone molti soffrono di allucinazioni; e la esorta ad essere più empatica con il mondo che la circonda hanno diversi significati nella visione del regista: il bisogno del razionale; la scienza che vince sull'aristotelismo medievale, che non ammette dubbi; il venire meno dell'infallibilità della medicina.

Weerasethakul continua, così, sul sentiero iniziato con *Lo zio Boonmee* dove si parla di vite precedenti, di reincarnazione, dei ricordi legati a vite che razionalmente non si possono ricordare.

È solo quando Jessica si lascia alle spalle la scienza occidentale e i risultati provvisori della medicina, che può capire da dove provie-



senso, senza paura. E si avvicina a quello che rappresenta: il mito, le storie, il bisogno di dare un volto alle leggi fisiche del mondo. No, il mondo non può essere rinchiuso in una formula. Solo la mitologia e il racconto, in esso contenuto, permettono un'altra strada per interpretare e prendere parte al mondo. Riiniziare, forse. O affiancare una strada diversa, da tempo rimossa.

*Memoria* è un film sensoriale, girato in tempo reale, attraverso il quale il regista riesce a far percepire tutti gli stati d'animo: il malessere profondo di Jessica, ma anche il suo incanto verso ciò che la circonda. I tempi sono dilatati; i risvolti, all'inizio, criptici.

Lo spettatore è accompagnato nel personale viaggio di Jessica che assume presto i connotati di una vita oltre quella materiale. Dare forma a queste intuizioni è cosa ardua e lo spettatore ne rimane estraneo e perplesso. Il regista chiede, sì, un'attenzione particolare tra piani sequenza, scene a camera fissa, perché, con bravura, fa di un rumore il protagonista assoluto di questa storia, ma è il talento della Swinton a raccontare questo viaggio verso l'ignoto. Attraverso lo sguardo dell'attrice inglese e la sua delicatezza eterea, le epifanie di Jessica appaiono raccontabili e fruibili, riuscendo a comunicare quanto in un tipo di cinema sicuramente così profondo andrebbe perduto.

Va inoltre ricordato che per la prima volta lontano dalla sua Thailandia, e per la prima volta con interpreti occidentali, Apichatpong Weerasethakul chiede allo spettatore di affidarsi a lui e seguirlo in un viaggio dove le sensazioni contano più della razionalità.

Claudio F. Cherin

<sup>1</sup> Regia di Apichatpong Weerasethakul. Un film con Tilda Swinton, Jeanne Balibar, Daniel Giménez Cacho, Juan Pablo Urrego, Elkin Díaz. Titolo originale: *Memoria*. Genere Drammatico, - Colombia, Thailandia, 2021, Uscita cinema giovedì 16 giugno 2022 distribuito da Academy Two.

## Chi è senza peccato – The Dry



Alessio Cossu

Tratto dall'omonimo romanzo di Jane Harper, *The Dry* è un thriller poliziesco australiano ambientato in una immaginaria piccola città ai margini dell'outback, ovvero di quell'area geografica nella quale si è al di fuori del tessuto urbano e a diretto contatto con la natura spesso inospitale di questo gigantesco stato-continente, caratterizzato appunto da poche aree densamente abitate che allontanandosi dal mare cedono il passo ad aree desertiche e pre-desertiche. Nei film australiani il paesaggio assume di solito un aspetto rilevante, anche quando non riveste il ruolo di personaggio vero e proprio. Anche la pellicola di Robert Connolly non si sottrae a tale stilema, dal momento che lo stesso incipit è un campo lunghissimo realizzato dall'alto che mette in quadro una superficie vastissima, arida, priva di vegetazione, in cui i toni del giallo spento e del marron cinerino precedono un'inquadratura più stretta che mostra il tavolato esterno di un'abitazione dalla quale provengono i lamenti inconsolabili di un neonato (percepiti tra l'altro più volte nel film anche come extradiegetici). La macchina da presa è fluida e, guadagnando l'interno della casa, riprende la scena criminis in cui sono stati uccisi una madre e il figlio. Subito dopo, con una fotografia dalle tinte scure, bluastre, ci troviamo catapultati a Melbourne dove, in uno degli sveltanti grattacieli in vetro-cemento, il protagonista Aaron Falk (Eric Bena), riceve telefonicamente un invito pressante a partecipare al funerale delle vittime di cui si è appena detto. L'autore della chiamata è il padre di Luke, marito della donna uccisa. Luke, trovato cadavere non molto lontano dalla propria casa, è da tutti ritenuto un omicida-suicida, mentre il padre è convinto della sua innocenza e per questo ha contattato Aaron, nella duplice veste di agente investigativo e soprattutto amico di Luke durante l'adolescenza. A questa prima linea narrativa, saldamente ancorata al presente, se ne affianca un'altra, costituita da quanto nello stesso piccolo centro si era verificato durante l'adolescenza di Luke e Aaron. Si tratta di un passato nefasto che emerge con una fitta serie di flashback (ben 15!) con i quali il regista ci consente di sbirciare poco per volta e con crescente tensione narrativa nel passato di questa comunità. Aaron e Luke erano soliti allontanarsi dalla città alla volta di un fiume insieme a due amiche, Gretchen ed Ellie. Poi quest'ultima era affogata in circostanze misteriose, con in tasca un biglietto scritto da Aaron che le chiedeva di incontrarlo al fiume. Mentre tutti sospettavano di Aaron, ecco che Luke fornisce un alibi (falso) che scagiona l'amico: i due sarebbero andati a caccia di conigli per tutto il pomeriggio. Aaron, per evitare le maldicenze a suo carico, sebbene scagionato dagli inquirenti

aveva per questo dovuto lasciare la città insieme al padre. Il protagonista si trova dunque a rivestire il duplice ruolo di investigatore nel presente nei confronti di un amico sospettato di due omicidi, e di persona ritenuta colpevole di un delitto consumatosi nel passato. Egli è pertanto costretto a svolgere le indagini in un clima di ostilità che gli toglie letteralmente il sonno. I suoi più fieri antagonisti sono Mal e Grant, rispettivamente padre e cugino di Ellie. I flashback di cui si diceva sono ben congegnati e, anche grazie alla diversa grana dell'immagine, rendono in modo ottimale il passaggio tra i due piani temporali fino alla soluzione di entrambi gli interrogativi del film. Per coinvolgere maggiormente lo spettatore, proprio nei flashback Connolly colloca in posizione più ravvicinata e muove in modo più dinamico la macchina da presa: in questo modo è come se il pubblico partecipasse di persona alle sequenze dei quattro amici che si immergono nelle acque del fiume. Le schermaglie amorose tra Ellie e Aaron fanno di spontaneità ed emergono i tratti caratteriali dei quattro adolescenti, ma mai in modo tale che ad essi possa essere vincolato un giudizio definitivo. Di qui il titolo della versione italiana: *Chi è senza peccato*. Altrettanto dicasi per i personaggi della narrazione al presente: l'assassino di Ellie sarà proprio colui che più accanitamente osteggia e accusa Aaron di omicidio, mentre



si scoprirà che Luke è stato a sua volta vittima di un insospettabile che ha inscenato il suo suicidio. Il regista è abilissimo nel disseminare il racconto di false piste: Gretchen che, ormai adulta, spara ai conigli con le cartucce dello stesso tipo di quelle rinvenute sul luogo del delitto; la parola grant scritta (in stampatello minuscolo) su un foglietto da Karen, moglie di Luke, che non allude a Grant bensì a



una sovvenzione per la scuola nella quale lavorava e che un insospettabile si è intascato. Lo stesso Aaron, per quanto carismatico, da personaggio taciturno e diffidente quale è non lascia trapelare moltissimo di sé, e tutto ciò rende avvincente la trama fino all'ultimo. Anch'egli, inoltre, non è "senza peccato" giacché in passato si era fatto scudo di un alibi fasullo per sfuggire all'accusa di omicidio. Per quanto riguarda l'ambiente cittadino nel quale si muovono i personaggi, esso è perfino più ostile di quello naturale: se nell'outback la siccità rende estenuante l'attesa delle piogge e alimenta il rischio di incendi, in città le porte delle abitazioni rimangono aperte, ma ciò non impedisce atti di violenza, come il lancio di pietre contro i vetri o il macabro ritrovamento di vitelli morti sulle autovetture o, ancora, di volantini minatori alle pareti delle case. La connotazione negativa del paesaggio è dunque espressa dal modo in cui i personaggi si muovono al suo interno: ad essere inariditi sono anche i rapporti umani, non solo l'ambiente. Sempre per quanto attiene alla funzione che l'ambiente svolge nel film, un altro aspetto interessante è l'evidente filo rosso tra l'opera di Connolly e *Picknick ad Hanging Rock* (1975) di Peter Weir. Come nel film di Weir alcune adolescenti radunatesi intorno ad una roccia immersa nella natura del bush australiano scompaiono e solo una di esse viene ritrovata, così è l'incavo di una formazione rocciosa molto simile a custodire per più di vent'anni il diario di Ellie, alle cui pagine l'adolescente ha affidato il segreto della sua fine. Una natura considerata ostile e misteriosa come si conviene alla cultura di un popolo che si è dovuto faticosamente guadagnare il proprio spazio vitale.

Alessio Cossu

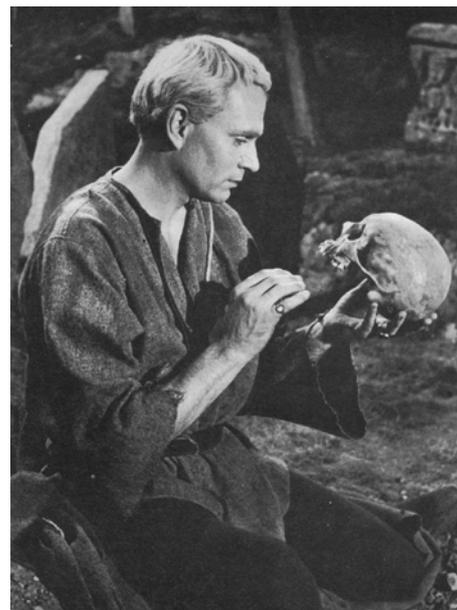
## Amleto. Il primo eroe moderno della letteratura



Fabio Massimo Penna

Per motivi inesplicabili la shakespeariana tragedia di *Amleto* è legata, nell'immaginario collettivo, a due momenti tutto sommato non imprescindibili dell'opera. A cominciare da uno dei dialoghi più famosi della storia del teatro, il celebre monologo della prima scena del terzo atto: "Essere o non essere, è questo che mi chiedo: se sia più grande l'anima che sopporta i colpi di fionda e i dardi della fortuna insensata o quello che si arma contro un mare di guai e opponendosi li annienta. Morire... dormire, null'altro" (William Shakespeare, *Amleto*, Garzanti editore, 1984). A livello di immagini, poi, è diffusissima la scena che vede Amleto con il teschio del buffone del re, Yorick, in mano. Siamo nella prima scena del quinto atto e il principe dialoga con un becchino: "Amleto: Questo qui? (raccolge il cranio). Becchino: Eh, sì. Amleto: Ah, povero Yorick. L'ho conosciuto, Orazio, un uomo d'un brio inesauribile, d'una fantasia senza pari" (William Shakespeare, op. cit.). Questo dramma dell'irrisolutezza, dell'incapacità di agire e trasformare in azione i pensieri ha i propri momenti nevralgici in altri punti della tragedia. Vediamo l'opera dalla prospettiva che, con la sua solita straordinaria acutezza, ci offre Sigmund Freud. Quale aspetto fondamentale del lavoro shakespeariano il padre della psicanalisi vede il complesso di Edipo che affliggerebbe il principe di Danimarca. Secondo lo psicologo di Freiberg nelle relazioni interpersonali infantili, con tutto il loro carico di intenso valore affettivo, gioca un ruolo fondamentale il desiderio egoistico del bambino di sostituire il padre nel ruolo di amante della madre. In questo senso, a livello inconscio, il fanciullo sogna di uccidere il padre e possedere sessualmente la madre, esattamente come il protagonista della tragedia di Sofocle uccide Laio e sposa Giocasta, sua madre. Ovviamente questo desiderio inaccettabile a livello conscio viene rimosso ma continua a premere per affiorare alla coscienza causando la nevrosi nella persona soggetta al complesso di Edipo. In questa direzione la tesi di Freud è semplice: Amleto non si risolve a uccidere lo zio Claudio e a vendicare così l'assassinio del padre perché egli in fondo ammira lo zio, il quale uccidendone il padre e sponandone la madre avrebbe realizzato il desiderio edipico in sua vece. In questo senso ciò che conta è l'atto mancato, da intendersi qui in senso letterale e non in accezione psicanalitica, ovvero il continuo rinvio dell'uccisione dell'usurpatore

del trono da parte del nostro eroe. Nodale, allora, diviene la scena in cui Amleto si trova alle spalle dello zio inginocchiato in preghiera. Il principe sguaina la spada per realizzare la tanto desiata vendetta ma qualcosa lo blocca, un forza invisibile ferma la sua mano: "Amleto: ora potrei spacciarlo, ora che prega. Lo farò (sguaina la spada). E così va in cielo. Devo pensarci bene. Un furfante mi uccide il padre e allora io, l'unico figlio, quel furfante lo mando in paradiso. Ma questa è ricompensa, non vendetta (...) E allora è una vendetta se l'ammazzo mentre si purga l'anima, ed è pronto al passaggio? No" (William Shakespeare, op. cit.). Risibile autogiustificazione, quella dell'eroe indeciso. A impedire la sua vendetta sarebbe uno scrupolo religioso: se uccidesse lo zio mentre si sta purificando l'anima, Amleto lo manderebbe in paradiso. La motivazione del mancato assassinio ci fa propendere per l'ipotesi freudiana: Amleto è malato di depressione. E' vero che egli in una scena affonda la propria spada contro quello che crede lo zio



"Amleto" (1948) di e con Laurence Olivier



Amleto e Gertrude



Amleto, Atto I, Scena IV, di William Shakespeare (1564-1616) di Henry Fuseli incisa da Robert Thew (1758-1802)

Claudio nascosto dietro un arazzo. Scopre in realtà di aver colpito Polonio. In questo caso si tratta di un autentico "atto mancato" o lapsus freudiano": il giovane eroe vuole vendicare il padre ma sbaglia persona e ammazza il padre

di Ofelia. Proprio la fanciulla innamorata di Amleto offre al padre della psicanalisi l'ultimo appiglio per validare la sua tesi. Come tutti i nevrotici, il principe di Danimarca è talmente immerso nella sua patologia da non essere in grado di cercare soddisfazione per le proprie pulsioni sessuali. Amleto, infatti, rigetta l'amore di Ofelia e le comunica il proprio rifiuto senza troppi riguardi "non vi ho mai amata" le dice prima di suggerirle brutalmente "vattene in convento, va". Nel rimuginare continuamente sull'assassinio del padre l'uomo ha fissato nella sua psiche il trauma, rendendolo eterno: incapace di vivere la propria vita è, allo stesso momento, incapace di compiere la propria vendetta. La grandezza del personaggio shakespeariano è nella sua incompiutezza, nel suo volere e non volere al contempo, egli non è un uomo a una dimensione, non ha una sola faccia, è inquieto, privo di certezze e sfugge a ogni definizione. A differenza di tanti eroi decisi, sicuri delle proprie idee e del proprio agire, che tanto spazio avevano nei romanzi e nei drammi, Amleto dubita, si fa domande, non è guidato da una fede incrollabile, che sia nei valori religiosi o in quelli terreni. Non si lancia sprezzante nella lotta per la vita ma riflette, ragiona sui pro e i contro dell'agire e poi si lascia sopraffare da una invincibile inedia. Il principe di Danimarca è il progenitore di tanti "inetti alla vita" sveviani e pirandelliani a venire. "Essere o non essere" in questa alternativa, posta dal famoso monologo, Amleto decisamente è. E' il primo eroe moderno della letteratura.

di Ofelia. Proprio la fanciulla innamorata di Amleto offre al padre della psicanalisi l'ultimo appiglio per validare la sua tesi. Come tutti i nevrotici, il principe di Danimarca è talmente immerso nella sua patologia da non essere in grado di cercare soddisfazione per le proprie pulsioni sessuali. Amleto, infatti, rigetta l'amore di Ofelia e le comunica il proprio rifiuto senza troppi riguardi "non vi ho mai amata" le dice prima di suggerirle brutalmente "vattene in convento, va". Nel rimuginare continuamente sull'assassinio del padre l'uomo ha fissato nella sua psiche il trauma, rendendolo eterno: incapace di vivere la propria vita è, allo stesso momento, incapace di compiere la propria vendetta. La grandezza del personaggio shakespeariano è nella sua incompiutezza, nel suo volere e non volere al contempo, egli non è un uomo a una dimensione, non ha una sola faccia, è inquieto, privo di certezze e sfugge a ogni definizione. A differenza di tanti eroi decisi, sicuri delle proprie idee e del proprio agire, che tanto spazio avevano nei romanzi e nei drammi, Amleto dubita, si fa domande, non è guidato da una fede incrollabile, che sia nei valori religiosi o in quelli terreni. Non si lancia sprezzante nella lotta per la vita ma riflette, ragiona sui pro e i contro dell'agire e poi si lascia sopraffare da una invincibile inedia. Il principe di Danimarca è il progenitore di tanti "inetti alla vita" sveviani e pirandelliani a venire. "Essere o non essere" in questa alternativa, posta dal famoso monologo, Amleto decisamente è. E' il primo eroe moderno della letteratura.

Fabio Massimo Penna

## Se l'immortalità spaventa: le sirene dell'orrore di Rumiko



Ali Raffaele Matar

Se si mettesse da parte per qualche attimo l'amore, è il tema dell'immortalità il secondo concetto per importanza che, dalla notte dei tempi, affascina filosofi, pittori, artisti, cantastorie, registi, nonché scrittori e scrittrici, che nei secoli hanno declinato il soggetto in una miriade sconfinata di modi. Non esente da questo vortice, la celebre fumettista Takahashi Rumiko nei primi anni Ottanta, mentre realizza le avventure comiche di Lamù e Maison Ikkoku, si cimenta in una saga con la quale decide di ribaltare gli stereotipi favolistici associati alle sirene di Andersen, inserendo nella narrazione il tema dell'immortalità. Nella saga dell'autrice giapponese, le sirene diventano fonte di terrore e brama di potere: un'antica leggenda pare narri che sia sufficiente freddare una sirena e mangiarne la carne, per ottenere l'eterna giovinezza. Il sogno di chiunque, da che mondo è mondo. Perché, allora, una simile storia dovrebbe celare un retrogusto amaro? Perché a riuscire a ottenere l'immortalità è soltanto una minuscola percentuale di coloro che si gettano nell'impresa. Tutti gli altri, abitualmente, appena ne masticano un pezzo, spirano nell'immediato. Protagonisti della storia sono Mana e Yuta, divenuti immortali dopo aver assaggiato involontariamente della carne di sirena e, per questo, destinati a viaggiare per sempre in lungo e in largo, senza mai poter crescere, cambiare o invecchiare, nel senso più ordinario del termine. Rumiko, come quasi tutti i nati nella prefettura di Niigata, ha una spiccata predisposizione per la comicità. Non si spiegherebbe altrimenti come mai i più noti autori di gag manga della storia, come Maya Mineo, Akatsuka Fujio, Kobayashi Makoto, celebre autore di *What's Michael*, fumetto umoristico sui gatti, pubblicato sempre da Star Comics, e la stessa Takahashi Rumiko, siano tutti figli di Niigata, dove da qualche anno è stato fondato il Niigata City Manga House, museo che celebra la vita e le opere di queste leggende del fumetto più sbarazzino. Eppure, anche se dal suo esordio avvenuto nel 1978, Rumiko si è contraddistinta per il suo humour tagliente e le sue saghe assurde, è solo con la saga della sirena che si appropria dei paradigmi del genere horror, mostrando al mondo una faccia quasi del tutto inedita. "Quasi", perché in realtà già nel 1983 Rumiko aveva scritto una oneshot dalle tinte orrorifiche: Warau hyoteki (Il bersaglio che ride), contenuta nel primo tomo della raccolta Rumic World, da cui venne tratto anche un film animato, a firma del noto Studio Pierrot. A differenza di altre autrici di manga horror dello stesso periodo, come Shirakawa Marina, Rumiko opta per un horror più umano e psicologico, meno splatter, meno non-sense e per nulla bizzarro, rispetto a quello di altri colleghi e colleghe del settore. In Mermaid Saga, ogni

storia ha un suo preciso senso, così come è pertinente la presenza di elementi di body horror, riscontrabili nell'aspetto ripugnante degli esseri "incompiuti", divenuti tali dopo aver avidamente ingurgitato le interiora di sirena. Molte delle idee originali sviluppate da Rumiko per Mermaid Saga sono poi confluite nel suo più grande successo mediatico, Inuyasha (1996-2008), nonché nell'attuale sua opera in corso di serializzazione, Mao, nata nel 2019 sulle pagine di Shonen Sunday, rivista su cui l'autrice è onnipresente sin dagli anni Settanta. Anche Mao è immortale e, come Yuta, desidera non esserlo più. Peculiarità di questa saga, comunque, è la celebrazione delle donne in tutte le loro sfumature. Mana, la protagonista femminile, è cresciuta prigioniera in un villaggio abitato soltanto da misteriose donne anziane. Non conosce nulla del mondo, tanto da non riuscire a distinguere un gatto da un qualunque altro animale. Eppure, ha il coraggio di opporsi alle anziane donne del villaggio quando scopre la verità che si cela dietro alla sua lunga segregazione. Isago è una femme fatale, tanto affascinante quanto spietata, che per i suoi scopi fa uso di un nerboruto energumeno e della sua banda di banditi, e non si fa scrupoli a uccidere un anziano al suo capezzale, pur di ottenere della carne di sirena. La pirata Rin, nemica di Isago, dietro alla sua apparenza da maschiaccio, nasconde un animo fragile e un cuore di donna. La gelida Towa, invece, vive solo per raggiungere la sua vendetta e per farlo non teme di profanare tombe o tagliare parti del corpo di donne ancora in vita. Comunque la si ponga, sono le donne a farla da padrone in Mermaid Saga. Che siano valorose o perfide, le donne ritratte da Rumiko in queste pagine



Copertina di "Shonen Sunday" su cui è stata serializzata Mermaid Saga



Una tavola tratta da Mermaid Saga



Copertina dell'edizione italiana di Mermaid Saga

mostrano tutta la complessità dell'animo femminile e, in un certo senso, ne elogiano l'essenza bivalente di creatrici e distruttrici. Vendicative, egoiste, inquietanti e scellerate assassine senza scrupoli, ma anche affascinanti, sensuali ed eteree, ad ogni età. Non viene difficile riscontrare un parallelismo con il modo di ritrarre le donne di Umezu Kazuo, autore di Baptism e Orochi e maestro di Rumiko, che lavorò per un brevissimo periodo come sua assistente. Encomiabile è la cura che Rumiko ha infuso nella decorazione degli splendidi kimono indossati dalle protagoniste di queste storie. La saga nasconde qua e là delle scene squisitamente cinematografiche, dal sapore differente rispetto allo storytelling tipicamente fumettistico della restante produzione dell'autrice. Il finale del secondo arco dell'opera, il villaggio dei pesci guerrieri, mostra il salto nel vuoto di uno dei personaggi femminili più carismatici di tutta la saga. Lo zoom sul viso, i capelli che oscillano e vibrano in aria, il kimono che si apre in acqua svelando la natura del personaggio, grida cinema da ogni dettaglio, tanto che pare di udire la solenne colonna sonora che accompagnerebbe la scena, se fosse proiettata sul grande schermo, invece che su carta. Per quanto cupa, l'opera di Rumiko nasconde di tanto in tanto dei barlumi di speranza con cui sembra spronare il lettore a provare a vivere malgrado le sofferenze perché, in fondo, ogni tassello troverà il suo posto nella grande tragedia della vita. Un classico che è una lettura imprescindibile per ogni appassionato di fumetto e cinema, nuovamente disponibile in libreria grazie a Star Comics.

Ali Raffaele Matar

## Il Free Cinema e la rabbia dei giovani inglesi. La classe operaia arriva sugli schermi britannici



Pierfranco Bianchetti

Nell'Inghilterra degli anni Cinquanta si respira un clima di sofferenza e di inquietudine. L'imperialismo britannico è in profonda crisi. Nel luglio 1956 il premier egiziano Nasser ha nazionalizzato il canale di

Suez e nell'ottobre dello stesso anno il governo britannico tenta inutilmente di riconquistare i diritti di navigazione del canale che unisce il mar Mediterraneo all'Oceano indiano.

La società inglese è attraversata da fermenti e agitazioni e le classi più povere puntano il dito contro l'establishment classista immobile nei suoi valori superati. Anche il mondo culturale soffre di una sorta di stagnazione. L'industria cinematografica sforna qualche titolo dignitoso affidandosi alla genialità di Laurence Olivier, Carol Reed, dell'acclamata coppia artistica Powell e Pressburger e ai prodotti horror molto popolari realizzati dalla celebre casa di produzione Hammer.

La sera dell'8 maggio 1956 sul palcoscenico del Royal Court Theatre del West End di Londra in occasione della prima di *Ricorda con rabbia*, una commedia di John Osborne, il personaggio immaginario di Jimmy Porter (protagonista della pièce) porta alla luce tutta l'infelicità, la delusione e la rabbia dei giovani inglesi per un mondo che non gli appartiene.

Il pubblico ricco e sofisticato che affolla il teatro rimane sorpreso e anche affascinato da questo spettacolo che apre le porte a una nuova generazione di attori, registi, commediografi.

Questi "giovani arrabbiati" sono determinati a portare a ventata d'aria fresca nello show business, consapevoli però che i germi di una ribellione erano già presenti da tempo nel cinema. "Infatti, era già dalla fine degli anni '40- scrive Emanuela Martini- che

un gruppo di giovani critici e cineasti stava battendosi dalle pagine della rivista 'Sequence' per un cinema diverso, capace di andare nelle strade e di cogliere la poesia e le delusioni della gente comune, di raccontare l'anima dell'Inghilterra attraverso i suoni, il montaggio, i volti. Questi giovani si chiamavano Lindsay Anderson, Karel Reisz e Tony Richardson, responsabile dell'allestimento teatrale di *Ricorda con rabbia*". A questi giovani registi si aggiungono gli svizzeri Alain Tanner e Claude Goretta, che vivono in Inghilterra e Lorenza Mazzetti, che più tardi abbandonerà il cinema per dedicarsi esclusivamente alla psicanalisi. Ispirandosi alla grande scuola documentaristica

di John Grierson e Paul Rotha, i "ribelli" con la cinepresa si muovono disinvoltamente per Londra filmando la vita di tutti i giorni, nei luna park dove la gente povera va a divertirsi, nei mercati e nei locali di periferia dove si suona del buon jazz. Questi cortometraggi vengono presentati al pubblico londinese il 5 febbraio 1956 al National Film Theatre (che li ha anche finanziati), in una serata storica nella quale di fatto nasce il Free Cinema.

Nel 1959 quando il partito conservatore guidato da Harold Macmillan vince per la terza volta consecutiva le elezioni grazie anche all'azzeccato slogan "Voi non siete mai stati così bene", esce sugli schermi il lungometraggio *I giovani arrabbiati* diretto da Tony Richardson, con i giovani interpreti Richard Burton e Claire Bloom, versione cinematografica di *Ricorda con rabbia*. Protagonista è Jimmy Porter, un operaio tornitore insoddisfatto della sua vita, sempre in lite con la moglie. La donna quando



"Gioventù, amore e rabbia" (1962) di Tony Richardson



"Io sono un campione" (1963) di Lindsay Anderson

scopre di aspettare un bambino, stanca delle tensioni familiari, lo lascia. Solo allora Jimmy ripenserà alla sua vita e ai suoi errori....

Considerato il primo film del Free Cinema, prodotto dalla Woodfall fondata dallo stesso Richardson, da Osborne e dal produttore americano Harry Saltzman, *Look Back in Anger* (titolo originale della pellicola), apre la strada ad altri titoli di grande successo come *La strada dei quartieri alti* di Jack Clayton, che ottiene una risonanza internazionale. La pellicola è incentrata su Joe Lampton (Laurence Harvey), un giovane arrivato nella cittadina di Warney per un posto di impiegato comunale, privo di



"Billy il bugiardo" (1963) di John Schlesinger

scrupoli morali e pronto a scalare gradino dopo gradino la scala sociale fino in cima.

Apprezzato dalla critica, il film scatena le ire dei moralisti inglesi ed è messo all'indice negli Usa e in Australia. Nel 1960 è la volta di *Sabato sera, domenica mattina* di Karel Reisz, interpretato da Albert Finney e Shirley Ann Field, un'opera tratta dall'omonimo best-seller, storia di un operaio di una grande fabbrica del Midland che aspetta il sabato sera per bere tanta birra e sedurre le ragazze. La pellicola di Reisz, uno spaccato della classe operaia inglese, rappresenta una vera svolta del cinema britannico.

L'anno dopo è ancora Tony Richardson a firmare un altro titolo di successo, *Sapore di miele*, tratto da una commedia scritta da Shelagh Delaney già presentata al Theatre Royal, con l'attrice Rita Tushingham nel ruolo di una studentessa incinta e del suo rapporto affettivo con un solitario omosessuale interpretato da Murray Melvin.

In questa stagione cinematografica nel 1962 arriva un altro film amatissimo da pubblico e critica, *Gioventù, amore e rabbia* di Richardson, trampolino di lancio per il protagonista, l'attore Tom Courtnay che veste i panni di Colin Smith, un ragazzo sbandato proveniente da una famiglia problematica e rinchiuso in riformatorio. Il direttore del carcere cerca in ogni modo di rieducarlo utilizzando però metodi paternalistici e antiquati. Dopo aver mezzo scoperto le sue qualità atletiche soprattutto nella corsa, Colin in una gara importante è a un passo dalla vittoria, ma davanti al traguardo abbandona la gara mettendo

*segue a pag. successiva*

segue da pag. precedente  
così in atto la sua ribellione contro l'autoritarismo.

Del '62 è anche *Una maniera d'amare* di John Schlesinger, tratto da un altro omonimo romano di Stan Barstow, con Alain Bates nel ruolo di un giovane disegnatore di origini operaie di una città del Lancashire che dovrà accontentarsi di sposare una dattilografa e del '63 è *Billy il bugiardo*, ancora di Schlesinger, dalla commedia di Keith Waterhouse Willis Hall, con Tom Courtenay, nei panni di un impiegato delle pompe funebri dell'Inghilterra del nord alla ricerca di una vita migliore. Al suo fianco una ragazza (l'emergente Julie Christie) cerca di fargli affrontare la realtà. Del '63 è *Io sono un campione* di Lindsay Anderson, dal romanzo di David Storey, film tra i più intensi di tutto il "nuovo cinema inglese" degli anni Sessanta, che darà la fama a Richard Harris. Frank Machine, un minatore arido di sentimenti umani, è ingaggiato da una squadra di rugby, ma il successo e il denaro lo porteranno alla rovina.

Dopo il 1963 il Free Cinema, in seguito a un rapido processo di americanizzazione dell'industria cinematografica, si avvia sul viale del tramonto regalandoci ancora però opere di tre pellicole famose e intrise di satira: *Tom Jones* di Richardson, sceneggiato da John Osborne, le avventure di un giovanotto bizzarro (Albert Finney) dell'Inghilterra del Settecento, *Morgan, matto da legare* di Karel Reisz, con David Warner, un pittore disadattato che farà di tutto per riconquistare il cuore della sua ex moglie, la bella Vanessa Redgrave e *Se...*, 1968 dell'immanicabile Lindsay Anderson, la storia di un gruppo di collegiali in rivolta che sparano da un tetto contro insegnanti e autorità.

La strada che il movimento ha tracciato aprirà più tardi le porte a un grande regista come Ken Loach, acuto osservatore della società britannica e il cantore della classe operaia e dei ceti popolari più poveri.

*Le star del Free Cinema*

Negli anni Cinquanta quando per la prima volta escono sugli schermi britannici pellicole che vedono protagonista la classe operaia, emergono alcuni attori di grande talento destinati a diventare star internazionali, come *Richard Burton*, gallese, classe 1925. Dopo un lungo tirocinio sui palcoscenici londinesi, emigra a Hollywood dove ottiene un buon successo, ma nel 1959 rientra in Inghilterra tratto dal ruolo dell'operaio Jimmy Porter del

film *I giovani arrabbiati*. La sua potente voce di gallese e la sua gestualità inquieta conferiscono all'eroe ribelle inventato da Osborne, una magia particolare. Burton, nonostante gli apprezzamenti ricevuti decide di ritornare ad

*Alan Bates*, classe 1934, emerso prepotentemente dopo una lunga gavetta in teatro, entra in contatto con gli autori "arrabbiati" Pinter, Osborne e Shaffer ed esordisce davanti alla cinepresa in *Gli sfiatati*, 1960 di Tony Richardson e nel '62 è l'interprete principale di *Una maniera d'amare*. Alternando cinema e teatro, rimane fedele al cinema sociale inglese degli anni Sessanta e Settanta. Tra le sue più grandi interpretazioni si ricordano *Via dalla pazza folla*, 1967, *L'uomo di Kiev*, 1968, *Donne in amore*, 1969, *Messaggero d'amore*, 1971. Negli Usa si fa notare per il ruolo di un affascinante pittore inglese abitante a Manhattan in *Una donna tutta sola* di Paul Mazursky e ancora del 1978 è *L'australiano* di Jerzy Skolimowski, del '79 *The Rose* di Mark Rydell e del 1981 *Quartet* di James Ivory. Irlandese purosangue.

*Richard Harris*, nato nel 1930, dopo un lungo tirocinio in teatro esordisce nel 1959 davanti alla macchina da presa in *Alive and Kicking* e dopo la partecipazione a produzioni internazionali (*I Cannoni di Navarone*, *Gli ammutinati del Bounty*), trova la sua grande occasione in *Io sono un campione*, 1963, una performance memorabile nel ruolo del minatore Frank Machine che lo avvia ad una carriera da star. Nel '64 è Michelangelo Antonioni a chiamarlo per *Deserto rosso* e poi con il suo trasferimento a Hollywood arriverà la fama definitiva con *Sierra Charriba*, 1965, *Gli eroi di Telemark*, 1965, *La Bibbia*, 1966, *I cospiratori*, 1970, *Un uomo chiamato cavallo*, 1970, *Uomo bianco va' col tuo dio!*, 1971, e molti altri titoli di successo.

*Tom Courtenay*, nato nel 1937, protagonista di *Gioventù, amore e rabbia*, 1962, è l'attore che più di altri ha rappresentato il giovane operaio arrabbiato e stanco di una vita insoddisfacente, aiutato anche dal suo fisico minuto e quasi sofferente. Dopo aver studiato recitazione e aver conseguito la laurea in lingua e letteratura in-

glese, è scelto dal regista Tony Richardson per quel film che lo renderà celebre. Nel '63 con *Billy il bugiardo* di John Schlesinger si conferma interprete di razza. L'anno dopo è diretto da Joseph Losey in *Per il re e per la patria* nel ruolo di un soldato accusato di diserzione e nel 1969 è protagonista di *L'incredibile affare Kopcenko*, una parodia del genere spionistico. Courtenay è ancora nel cast del kolossal *Il dottor Zivago*, 1965, e di *La notte dei generali*, 1967, ma poi decide di tornare alla sua antica passione, il palcoscenico.

Pierfranco Bianchetti



"Una maniera d'amare" (1962) di John Schlesinger



"La strada dei quartieri alti" (1959) di Jack Clayton



"Sabato sera, domenica mattina" (1960) di Karel Reisz

Hollywood anziché proseguire una carriera di sicuro successo in patria.

*Albert Finney*, nato nel 1936, grazie alla sua interpretazione in *Sabato sera, domenica mattina* nei panni del rozzo Arthur Seaton, diventa il primo operaio "arrabbiato" del cinema inglese. Nel '63 raggiunge l'apice del successo con *Tom Jones* e la sua carriera continua poi sia in Inghilterra che in America con grandi interpretazioni, da *Due per la strada*, 1967 ad *Assassino sull'Orient Express*, 1974, fino a *Sotto il vulcano*, 1984 e *Erin Brockovic - Forte come la verità*, 2000.

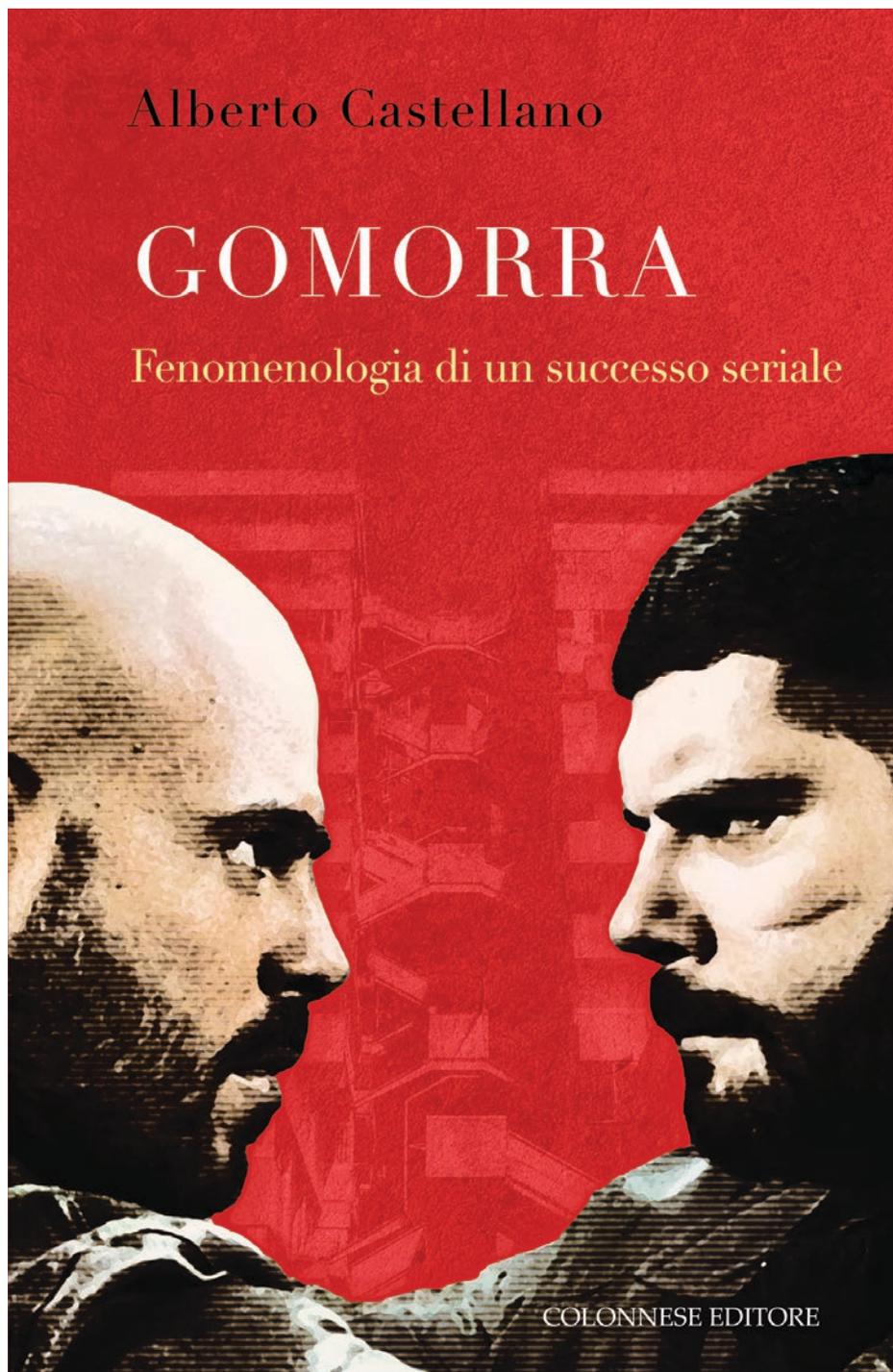
Abbiamo ricevuto

## Gomorra

### Fenomenologia di un successo seriale

Alberto Castellano  
Colonnese Editore

La prima puntata è andata in onda il 6 maggio 2014, l'ultima il 17 dicembre 2021. 7 anni che hanno visto con cinque serie per complessivi 58 episodi della durata di 50 minuti circa ciascuno *Gomorra – La Serie*, la serie italiana più amata, detestata, titolata avviarsi verso con una cavalcata trionfale verso il definitivo epilogo. Le cifre del resto testimoniano in maniera inequivocabile il crescendo inarrestabile di successo di critica, di pubblico e commerciale, di record: dagli 850 mila spettatori medi della prima serie e uno share del 3% diventando la serie targata Sky più vista in assoluto nella storia della pay tv. Definita da *Variety* "la risposta italiana a *The Wire*", la serie ha segnato un punto di svolta nella serialità italiana portando sul piccolo schermo un prodotto - per qualità di immagini e scrittura - in tutto e per tutto paragonabile a capolavori seriali made in USA fino a diventare di stagione in stagione tra le più famose produzioni italiane nel mondo, entrando nella classifica del *New York Times* al quinto posto fra i titoli non americani più importanti del decennio 2010/2020 e ricevendo con le prime quattro stagioni, in Italia e negli oltre 190 territori in cui è stata venduta, un'accoglienza entusiastica da parte di pubblico e critica, ottenendo numerosi premi e contribuendo in maniera decisiva a ridefinire gli standard della serialità italiana. Per poi concludersi in maniera altrettanto trionfale con *Gomorra 5*. In questo volumetto intitolato "Gomorra – Fenomenologia di un successo seriale", la serie viene analizzata dal punto di vista narrativo, linguistico e stilistico. Arrivata alla quinta e ultima stagione, *Gomorra* è già da tempo un modello, soprattutto paragonata alla serialità italiana. Castellano parte dalla produzione, analizzando marketing, dati d'ascolto e costi, per capire il successo di pubblico e di critica nei paesi più diversi del mondo. L'attesa creata nel pubblico e gli spazzamenti nella gestione dei personaggi-chiave, il rapporto tra le varie stagioni e l'avvicendamento dei registi, l'influenza della grande serialità americana, la strategia comunicativa, sono alcuni degli aspetti principali su cui si concentra, lucidamente, la riflessione critica sulle caratteristiche espressive e sulla struttura della serie. Dopo il saggio di apertura intitolato appunto "Fenomenologia di un successo seriale", i capitoli successivi comprendono le schede di tutte le stagioni con cast, credit e trame dettagliate, un approfondimento delle ragioni del successo, l'analisi dettagliata di *L'Immortale*, il film d'esordio come regista di Marco D'Amore, anello di congiunzione tra la quarta e la quinta stagione, il rapporto con il libro di Saviano, il film omonimo di Garrone, il



documentario in 4 puntate trasmesso da Sky Atlantic dedicato alla serie, il brano "Nuje vulimme 'na speranza" con il testo integrale in napoletano diventato la colonna sonora ufficiale di successo dell'intera serie, un'intervista a Salvatore Esposito e alcuni rapporti tra la fiction e la cronaca.

*Gomorra*  
*Fenomenologia di un successo seriale*  
Alberto Castellano  
Colonnese Editore  
pagg. 115  
Euro 12,00  
ISBN 978 88 99 716 83 7

# Una claustrocinefilia. Conversazione con Alessandro Anibaldi

Quando l'autobiografia si fa classico: la storia del cinema come memoria collettiva



Gabriele Ragonese

e approda quest'anno anche alla regia con un titolo che è insieme autobiografia e grande compendio ed affresco della grande Storia del cinema.

Una claustrocinefilia è l'esordio presentato al 40 Bellaria Film Festival dove ha conquistato il premio del pubblico; è la riflessione di un divoratore, un'antologia di "Sindromi", come sono titolati i capitoli del film: un parco di ossessioni che hanno sempre il punto focale di quella più grande e magnifica di tutte.

Con la pandemia che diviene espediente narrativo, Anibaldi trincerato dal lockdown si siede al computer che diviene di volta in volta memoriale, zibaldone di pensieri, manoscritto ritrovato: alla tastiera e allo schermo, il regista racconta le sue ansie, che ben presto si ampliano, fino a raccontare se non quelle di tutti, di molti, instaurandosi in una grande riflessione collettiva che trova la sua materia nelle immagini del grande cinema: personaggi, momenti, icone sono di volta in volta malleati e problematizzati da un regista che è prima di tutto quel divoratore conosciuto nella sua rivista infernale.

Abbiamo parlato, dopo la proiezione a Bellaria, di molte delle Sindromi del film, di presenti e passati, di scrittura e di montaggio, di ceneri e di nani su spalle di giganti, scindendo e poi di nuovo riunendo la claustro e la cinefilia, sempre con il punto fermo della storia del cinema, che il film di Alessandro ci ricorda, casomai lo dimenticassimo, essere la grande memoria collettiva della nostra umanità.

Ciao Alessandro. Vorrei iniziare a parlare del tuo film chiedendoti prima di te: Una claustrocinefilia è colmo di doppi, di doppelgänger. Tu lo chiami dostoevskiano ad un certo punto, e lo è in un certo senso: ci sono Michelangelo, Tolstoj, Gramsci... e poi, Benicuous, il cinefilo più cinefilo di tutti, il frequentatore di tutti i Festival esistenti.

Allora, come tu chiedi al critico Giovanni Spagnoletti chi era Benicuous, io chiedo a te, critico Anibaldi, chi è Alessandro.

*Guarda, non lo so [ride]. Hai colto secondo me il punto interessante: se devo dire la verità, io non mi sento veramente un cinefilo, non come gli altri amici che cito nel film (la mia compagnia Daria o Raffaele Meale, che gestisce con me "Quinlan") che trovo siano molto più cinefili di me, e in qualche modo questo è anche uno dei motivi per cui ho sentito l'esigenza di farlo, per cercare di capire quanto io sia davvero un cinefilo. Prendi Raffaele, per citare ancora lui; a otto anni guardava i film di Dario Argento,*

*Profondo rosso [1975], Suspiria [1977]... io invece no, anzi, sono arrivato alla scoperta del cinema e alla cinefilia molto tardi. Nel film faccio una mezza ammissione, quando racconto che a scuola, su suggerimento di un mio amico, ho citato Jean Claude Van Damme come mio attore preferito.*

*La mia cinefilia è stato un processo molto lento e laborioso e questo in qualche modo... non voglio dire che mi abbia salvato, ma mi ha anche portato ad appassionarmi anche ad altro... e allora ecco perché Michelangelo, Gramsci e così via.*

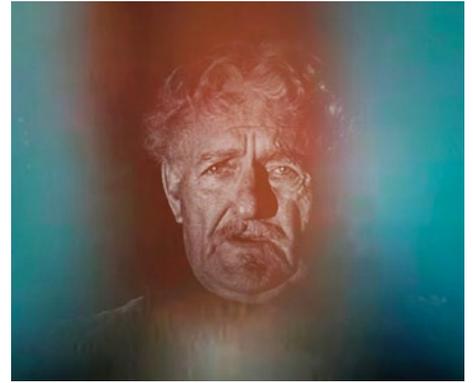
*E forse, è anche uno dei motivi per cui non vorrei più fare il critico cinematografico: ho sempre cercato - e vorrei cercare - di entrare nel cinema in maniere diverse, non solo attraverso il ruolo dello spettatore e del cinefilo; insomma, tentando di superare Benicuous. In questo ultimo montaggio ho tagliato molto, ma fino all'ultima revisione c'era un dettaglio di questa figura che volevo mantenere: pare che non parlasse mai dei film che vedeva; ne guardava tantissimi, andava a tutti i Festival, ed era quello che vedeva più titoli di chiunque altro, ma non ne parlava; sembra che fosse un sepolto dalle immagini senza possibilità o volontà di sfuggirne.*

*Io con questa operazione voglio andare in direzione opposta: non solo sfilarmi, ma anche un po' violentare questi capolavori e cercare di ricontestualizzarli. Perciò, per rispondere alla tua domanda, un cinefilo ed una cinefilia forse sì, ma prima di tutto un tentativo di ragionare sul cinema.*

Ma vorrei mica dirti che tra tutte le sindromi del film c'è anche quella dell'impostore...

*No, fino a questo punto no. Ma per farti un esempio: nella scelta dei film da utilizzare sono ricaduto in decisioni molto ovvie, ultra conosciute, ed è perché sono quelle che sento più mie; a un certo punto ho pure pensato: «Ma perché non sto mettendo abbastanza film cinesi?» - sai, c'è il capitolo sulla "Sindrome cinese" e mi sembrava giusto inserirli -, ma poi ho provato e ho detto «no, non li voglio, non mi prendono come gli altri». Chiaramente, non sono onnivoro; il cinefilo vero, come Benicuous, guarda qualsiasi cosa, dalla serie B alla Z, tutto ciò che è immagine in movimento. Io forse lo sono stato, ma adesso preferisco riguardarmi un film che già amo rispetto a tentare il rischio di vederne uno che non conosco, di un regista che non conosco... è un problema d'età probabilmente [ride ancora]. Però è anche un po' la paura, l'abitudine. Quella che ti costringe a rivedere Toro scatenato [Raging Bull, Martin Scorsese, 1980] invece di, non so, l'esordio di un giovane regista francese giovane che non hai mai sentito. E così anche ai Festival: adesso andrò a Cannes e preferirei seguire solo la sezione "Grand Classics". Anche come critico ormai, tendo sempre a guardare al passato.*

Invece vorrei tornare in qualche modo sulla claustrocinefilia del titolo. Nel lockdown è stato abbastanza tipico usare il proprio materiale, girato in casa ad hoc o più spesso d'archivio personale e familiare, per produrre nuove opere. In un certo senso, secondo me lo hai fatto anche tu, ma come tuo archivio personale hai usato il cinema tutto ed è la cosa che ho adorato del film: sì il cinema è affrontato da



Frame da "Una claustrocinefilia"

critico, con momenti più digressivi stile videoesay, ma la vera forza emerge quando l'utilizzo delle pellicole diventa completamente diegetico: se devi confessarti o avere un momento più intimo lasci che parli il cinema; se vuoi mostrare il rapporto con tuo nonno vediamo Nicholas Ray. Sono operazioni che il cinema sperimentale - Ray stesso, in parte Schifano, se vuoi anche Blob - ma tu non ti limiti a smontare e riassembleare per creare qualcosa di nuovo, ma sublimandolo nel tuo vissuto, il cinema diviene la memoria di Alessandro Anibaldi. E così facendo, a me sembra che ci dimostri che come umanità possediamo un patrimonio, una memoria audiovisiva sconfinata, personale e insieme collettiva, che è quella dell'intera storia del cinema.

*Questo che dici è molto bello. Forse è avvenuto in maniera prima di tutto inconsapevole. Da un lato c'è il limite che non ho un granché d'archivio personale... e anche in casa, mi ero ripreso molto di più con la webcam per il film, ma poi ho tagliato praticamente tutto. Anche lo stesso incipit, in cui la webcam è il pretesto, l'ho girato molto dopo, appositamente per dare il quadro al film.*

*Anzi, una delle primissime cose che ho montato è il "sogno" di Deserto rosso [Michelangelo Antonioni, 1964] con Monica Vitti: io tratto Monica come fosse una mia amica, anzi, come un qualcosa che si trova a metà tra il reale della pellicola e la mia mente (perché poi d'altronde è vero, una volta ho sognato di intervistarla e quando la mattina mi sono risvegliato ero realmente depresso perché non avrei mai potuto farlo, era già malata da tanto tempo). O che ne so: quando mi metto a letto, se non riesco a dormire, penso a delle immagini iconiche dei film, come fossero bei ricordi. Mi rilassa. Ripensare alla palla di Charles Foster Kane è come contare le pecore per me. Sempre nel delirio di onnipotenza di prima, sento che queste cose fanno parte di me. Ecco, da queste sensazioni è partito il processo creativo, magari non di scrittura, ma di montaggio sicuramente sì. E probabilmente tutte le scelte successive sono andate in quest'ottica: «Ma perché riprendermi io» dicevo, «quando c'è Spencer Tracy che è così bello».*

Quindi il film è nato praticamente tutto al montaggio? Perché di scrittura c'è sicuramente

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente  
l'ossatura (che poi è quella dei cartelli, le parole che tu rivolgi al Pc), ma quanto della scelta e la successione cinefila è avvenuta nel processo di scrittura?

Sicuramente c'è una differenza tra la prima ora - fino allo splitscreen con Rossellini, Visconti, Rosi e Pasolini - e gli ultimi trenta minuti del film: la prima ora l'ho fatta in maniera confusionaria, nel senso che scrivevo piccoli pezzi che mi suggerivano i film che rimontavo: per esempio tutto il confronto fra Toro scatenato [Raging Bull, Martin Scorsese, 1970] e Quarto potere [Citizen Kane, Orson Welles, 1941] è nato scorrendo i film. Quindi lì è nato prima il montaggio e poi dopo il testo, e per forza di cose tanti di quei momenti sono più digressivi. In quel periodo stavo veramente scoprendo le gioie del montaggio, che è un altro dei motivi che mi ha spinto a fare il film, prendere i grandi classici e metterli in dialogo: ci sono titoli di testa de La donna che visse due volte [Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958] e poi lo stacco su James Stuart che anticipa la parte dedicata a lui nel film, e poi ancora, vederlo mentre cammina nel cortile dell'Uomo che sapeva troppo [The Man Who Knew Too Much, Alfred Hitchcock, 1956] e subito il Controcampo su un altro cortile, quello di Mulholland drive [Id., David Lynch, 2001]. Per l'ultima mezz'ora invece, ho chiuso il programma e l'ho scritta ad hoc per terminarlo, ma per me resta soprattutto un film di montaggio.

E il tema dell'autorappresentazione e l'auto-narrazione di cui parlavamo? In quale delle due fasi lo hai affrontato?

E' stato in realtà uno dei problemi essenziali del concepimento del film: quanto raccontare di me, della mia famiglia e quanto fare un discorso più universale e l'ho affrontato più che altro nella fase di scrittura, in parte risolvendolo sempre con il cinema - con l'esempio, per dire, che hai fatto anche tu di Nicholas Ray/mio nonno -, ma ci sono scelte per cui il montaggio è di nuovo tornato ad essere la risposta: quando parto dall'aneddoto ultra personale dell'autobiografia che ho scritto per il mio professore all'università e che ho perduto, per esempio. La ricerca impossibile, il tentativo di recuperare il testo perduto scritto da me su di me, con il montaggio diventa subito - permettimelo - cinema; magari a vent'anni mentre lo vivevo no, ma adesso, che è affidato al ricordo, è cinema; e quindi per me quell'ansia di ricerca va a rappresentarsi con Buster Keaton che corre, Adam Sandler che sfascia il bagno.

Torniamo da dove siamo partiti quindi, alla storia del cinema come memoria personale e collettiva

Sì, infatti. Per concludere sinceramente la risposta a quella prima domanda, c'è anche la ragione più banale, quella del lockdown: nei primi giorni con Daria ci siamo messi a riguardare i classici e mi ci sono aggrappato; ero terrorizzato, mi chiedevo se i cinema avessero mai riaperto, e allora puoi vederlo anche come un gesto d'amore, un'ancora di salvezza, verso un qualcosa che in quel momento era morto. E' diventato un tentativo di appropriazione se vuoi, di fare mio quel cinema, anche per continuare a sentirvi vivi.

Anzi, parlando mi è venuta in mente un'altra cosa che ho tagliato: un attacco su come il mondo del cinema

avesse fatto finta che questa pandemia non fosse mai esistita, ricominciando come se nulla fosse successo. E a te, da spettatore, va di vedere film che parlino della pandemia?

Non tanto. Io però l'ho fatto [ride].



Splitscreen da "Una claustricinefilia"

Beh sì, ma per non farlo poi davvero...

Esatto, per me il lockdown è il MacGuffin, la mia scusa per parlare di cinema e per parlare di me. Tutti i film che ho visto aver utilizzato riprese casalinghe durante la pandemia, mi sembra non abbiano poi raccontato niente, se non il fatto che, appunto, i registi si trovavano in casa. Io ho provato a raccontare qualcosa; anche nel finale, diventa centrale la differenza tra mondo esterno e mondo interno, dove però il mondo "interno" non è la cucina e il salotto, lo studio... è il piano meramente personale e storicizzabile della propria pandemia che però, come suggerivi tu, solo attraverso la passione per il cinema poteva passare ad un prospettiva più ampia.

E ad una prospettiva più ampia vorrei portarti anche io, visto che il tuo film mi ha condotto a questa riflessione: tu apri e chiudi con momenti da San Michele aveva un gallo [Paolo e Vittorio Taviani, 1972]. Nel finale, prima dello schermo nero, abbandoni il flusso di coscienza con gli attimi in cui il Maniera si getta nella laguna. Siamo dopo la prigionia, dopo il tentativo di rivoluzione, e, arrivato alla fine, si in-



Frame da "Una claustricinefilia"

crocia con la barca che trasporta la nuova generazione e si lascia andare...

Infatti, loro non lo ascoltano, anzi lo prendono pure per il culo. E' arreso.

Sì, però c'è una consegna alla barca della nuova generazione. Io, almeno, ci ho sempre visto un lascito. E allora, dal momento che nel tuo film non si parla solo di cinema in senso lato, ma anche di quello italiano contemporaneo, e poi dell'Italia tutta, di politica, di sinistra... tu in quello schermo nero, dopo il tuffo del Manieri, cosa pensi di "lasciare"?

Allora... prima di tutto, sempre parlando di vecchi processi di scrittura e montaggio, devo dire che 'San Michele aveva un gallo' inizialmente era molto più presente. C'era poi anche un capitolo dedicato alla "Sindrome della sinistra" che ho tagliato completamente e da cui magari nascerà un'altra cosa. Comunque,

avevo usato Giulio Brogi non solo per la prigionia - che è praticamente l'unico elemento rimasto: il suo delirare ad alta voce in carcere diviene la scusa per farmi iniziare a parlare al Pc - ma anche per altro, che è rimasto, in parte, in una terza scena in cui lo utilizzo, oltre al finale: lo mostro di spalle mentre leggo la lettera di Gramsci dove dice più o meno: «Anche se dovessi essere fucilato domani, stanotte studierei una lezione di cinese». Quello è un momento del film a cui tengo molto, lo collego direttamente a Picasso che dice «Se non avessi i colori dipingerei con la mia merda». Nel mio piccolo è quello che ho fatto io: non avevo un produttore, non avevo fondi, ero chiuso in casa, e il computer è stata la mia merda. E' una sorta di bollare che accumuna tutti questi personaggi, dal Manieri a Gramsci, da Picasso fino a Michelangelo. Io non voglio dire che ce l'ho anche io - è quello che nel film chiamo «il mio delirio di onnipotenza e l'umiltà da mentecatto»

- ma ho deciso di riflettere su alcune cose, Italia e sinistra comprese, che mi frullavano in testa da molto tempo.

Poi è finita che ho tenuto solo l'aspetto del carcere di San Michele perché, banalmente, come i Taviani raccontano l'ossessione di Brogi è la cosa che più mi fa impazzire di quel film.

Ma scusami, ho divagato... tu mi chiedi che futuro vedo. Eh, non posso che vederla malissimo. E secondo me anche il loro film è pessimista... tu dici che c'è un passaggio alla nuova generazione...?

Beh, il Manieri nel finale è un vecchio, è un padre: ha combattuto, ci ha creduto, ha fallito, ma quando crolla, anche se preso in giro, crolla come il gigante che sa di prendere sulle spalle i nani... forse è questione di età, magari fra vent'anni lo vedrò diversamente.

Allora beh, la fiducia la ripongo in te, in voi.

Anche il fatto che questa cosa che faccio io, che ormai ho una certa età, possa piacere ad una nuova generazione, mi dice che forse siamo in tema. Un filo nascosto magari c'è ancora, e io spinto dal pessimismo non lo vedo, ma invece esiste, e me lo stai dicendo tu, sei tu che mi dai la risposta. E allora se c'è un filo c'è per il cinema, per l'Italia... per la sinistra non te lo so dire. Siamo di fronte ad un catastrofe che è molto peggiore del coronavirus, è la guerra... per tornare a Gramsci: la sua definitiva formazione politica e intellettuale ce l'ha avuta durante la prima guerra mondiale. E' il catastrionfo di Ghezzi, che univa la tragedia al trionfo. Sì, la sinistra non esiste più, però magari rinasce.

E tu parli proprio di ceneri e di Gramsci, ma già le ceneri non sono solo la sua lapide...

Sì, su quelle ceneri era già nato qualcosa. Perché non sperare che rinasca di nuovo? Pasolini veniva dopo la generazione di Gramsci, io vengo ancora molto dopo. Quindi, se anche io nel mio piccolo so due tre cose su Gramsci, forse qualcosa di Gramsci resta ancora. E se qualcosa di Gramsci resta ancora - sempre forse - questo mio piccolo contributo può servire a qualcosa.

Gabriele Ragonesi

Diplomato all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, collabora con alcune riviste e lavora presso l'Aamod - Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, dove studia e scrive sul materiale audiovisivo che vi è conservato.

## Cinema Italia. I film che hanno fatto gli italiani



Lucia Bruni

Istruttivo, interessante, ricco di incroci narrativi fra presente e passato, e tanto altro ancora il libro di Giovanni De Luna "Cinema Italia" (Utet, 2021) coniuga il cinema e la nostra storia non solo con la passione e la competenza del cinefilo ma sconfinando in taluni aspetti filosofici e sociologici.

"I film che hanno fatto gli italiani" infatti è l'appropriato sottotitolo scelto dall'autore per entrare con dovizia di particolari nelle infinite pieghe di soggetti, sceneggiature, trame e quant'altro riguarda il "mondo di celluloido", spesso fedele rappresentazione dei costumi di un popolo. Ma l'aspetto originale del testo è il taglio narrativo con il quale De Luna affronta l'argomento: partendo da un film che riguarda la cronistoria del passato, entra col metodo della comparazione in un presente che tutti viviamo, o ancora, utilizza certi spunti scenografici e di sceneggiatura per accostare eventi e personaggi di ieri al contemporaneo in evoluzione. Come?

"Cabiria (famoso kolossal muto del 1914 diretto da Giovanni Pastrone; ndr)", scrive l'autore, "ha costruito l'immaginario dell'Italia interventista." La trama, come si evince dal risvolto di coperta, dovrebbe essere la ricostruzione dell'epico scontro fra Roma e Cartagine, ma l'estetica orientaleggiante e liberty dell'epoca, con tanto di Gabriele D'Annunzio alla sceneggiatura, ci fa vedere in controluce il presente di quell'Italia smaniosa di guadagnare visibilità e credibilità internazionale.

"Di fronte a Cabiria", spiega De Luna, "lo storico finisce per aggirarsi tra quelle immense scenografie, fiutando non l'aria del III° secolo a.C. ma quella carica di odori e miasmi pestiferi del primo Novecento."

Ecco che lo storico utilizza i film come documenti del momento in cui venivano realizzati tenendo conto di costumi e gusti del pubblico, del clima culturale, e ci guida a una inedita lettura del modo in cui il cinema ha contribuito a "fare gli italiani".

Sovente infatti i film sono lo specchio di un presente sul punto di farsi storia.

Come non intravedere, ad esempio, in *Ladri di biciclette* (1948, diretto da Vittorio De Sica) i primi sentori del boom di *Un americano a Roma* (1954, diretto da Steno), oppure in *La battaglia di Algeri* (1966, di Gillo Pontecorvo) fiutare gli esordi della contestazione giovanile dei movimenti del '68, o in *La vita è bella* (1997, diretto e interpretato da Roberto Benigni) l'opposizione al negazionismo affiorata alla fine del Novecento?

E ancora le contraddizioni in seno a una clas-

"storico"), De Luna parla della scelta iconografica interessante del regista.

[...] "Sebbene rigorosamente ottocentesca, nutrita di continui riferimenti alle illustrazioni e ai dipinti del tempo, a disorientare gli spettatori irrompono di colpo squarci della più stretta attualità (un garage, fili elettrici, i pilastri di un viadotto, il cemento di una fortezza carceraria), la cui presenza è stata subito rivendicata da Martone: 'Volevo che si sentisse che eravamo qui, oggi. Volevo che provassimo a portare alla luce l'Ottocento nascosto nel nostro

presente piuttosto che ricostruirne uno posticcio'. Era una scelta inequivocabile: un film 'storico' ci dice molto di più sul presente in cui viene realizzato che sul passato che racconta." [...]

In tal modo, questi ritagli di presente che si rivelano in un film che mette in scena il passato, sostiene ancora l'autore, trasformano il cinema da "strumento per narrare la storia" in "documento per conoscere la storia". Ed è questa una caratteristica del contemporaneo.

[...] "Fino a qualche decennio fa", scrive ancora De Luna, "la storia non aveva domande da rivolgere al cinema e agli altri media: erano parti di un universo che disprezzava o che semplicemente ignorava. Oggi, il suo uso come fonte viene ritenuto una straordinaria opportunità." [...] E cita lo storico francese Marc Ferro il quale sosteneva che dai film si può ricavare un vero e proprio "museo dei gesti e dei comportamenti, degli oggetti [...] poi le strutture e le organizzazioni sociali: infine il funzionamento nascosto di una società."

In fondo è la struttura narrativa su cui si impenna tutto il libro, nel quale si citano quasi duecento film, alcuni di registi stranieri, con le relative comparazioni di cui sopra,

Perché proprio il cinema, arte nobile e popolare insieme

ha voluto nel tempo farsi strumento di indagine storica, rivendicazione artistica e contestazione intellettuale.

Lucia Bruni



se delle apparenze ne *La dolce vita* (1960, di Federico Fellini), le aspre ammiccanti critiche ai personaggi politici in *L'onorevole Angelina* (1947, di Luigi Zampa), la lotta sociale in *La classe operaia va in paradiso* (1971, diretto da Elio Petri), oppure un certo edonismo in *Vacanze di Natale* (1983) e *Yuppies* (1986) entrambi diretti da Carlo Vanzina. Per citarne alcuni.

A proposito del film *Noi credevamo* (2010, diretto da Mario Martone), giudicandolo un modo filologicamente ineccepibile per raccontare il passato (dunque compiutamente

Cinema Italia.

I film che hanno fatto gli italiani

Giovanni De Luca

Editore UTET - 2021

Pagg. 332, 8 pag. a colori

€ 20,00

ISBN 9788851185633

## I due mondi di Adolfo Celi. Ricordo del grande attore nel centenario della nascita



Nino Genovese

Indimenticabile “cattivo” di origine italiana (come rivela anche il suo nome, Emilio Largo), con la benda nera in un occhio; membro dell’agenzia criminale “Spectre” e feroce antagonista di

James Bond in *Agente 007 - Thunderball / Operazione tuono* (1965); Lord James Brooke, con casco e abiti coloniali, acerrimo nemico del protagonista, in *Sandokan* (1976) di Sergio Sollima e nel “sequel” *La Tigre è ancora viva* (1977) dello stesso Sollima; sanguinario bandito nel western italiano *Yankee* (1966) di Tinto Brass; ma anche coraggioso poliziotto italo-americano nello sceneggiato televisivo *Joe Petrosino*; giudice “particolare” in *Febbre da cavallo* (1976) di Steno; re Boemondo, che parla in rima e in dialetto siciliano, in *Brancaleone alle Crociate* (1970) di Mario Monicelli; comprensivo commissario ne *La Villeggiatura* (1973) di Marco Leto, ed altrettanto generoso ispettore delle Ferrovie in *Cafè Express* (1980) di Nanni Loy; prete, cardinale ed anche Papa; ma – soprattutto – il simpaticissimo medico prof. Sassaroli, compagno di “zingarate”, nella trilogia di *Amici miei*: sono questi soltanto alcuni dei numerosi personaggi, che fanno parte ormai dell’immaginario collettivo della gente, interpretati da Adolfo Celi, attore versatile, eclettico e di caratura “internazionale”, capace di passare dal dramma alla commedia, con tutte le sfumature intermedie, di cui quest’anno ricorre il centenario della nascita.

Messina è la città che gli dà i natali il 22 luglio 1922 e dove avviene la sua formazione professionale ed umana. Infatti, è proprio qui che, giovanissimo, dà inizio alla sua carriera artistica, impegnandosi nel gruppo teatrale del GUF e partecipando alle recite organizzate dal Teatro Sperimentale, di cui facevano parte – tra gli altri – Turi Vasile, Mario Spinella, Heros Cuzari, Francesco Tropeano, Giordano Corsi e due suoi cugini, che ebbero una notevole influenza sulla sua formazione artistica e culturale: Enrico Fulchignoni e Mario Landi; ed è proprio con la regia di quest’ultimo che Celi esordisce come attore teatrale, recitando in *Sogno (ma forse no)* di Luigi Pirandello.

Contemporaneamente a queste ed altre esperienze recitative, per accontentare il padre, Prefetto della città, si iscrive alla Facoltà di Giurisprudenza dell’Università di Messina, che poi, però, abbandona nel 1941; e a Messina (sia pure con qualche pausa temporanea in altre città, sempre a causa del lavoro del padre) rimane fino a vent’anni: quindi, un periodo lungo ed importante perché sono proprio questi gli anni che rimangono più impressi ed influenzano la formazione di ciascuno di noi. Nel 1942 - animato dal “sacro fuoco” dell’arte, che urge dentro - si trasferisce a Roma, dove frequenta l’«Accademia d’Arte Drammatica»,



Adolfo Celi in Emilio Largo, l’acerrimo antagonista del più famoso agente segreto del cinema: James Bond. In “Agente 007, Thunderball – Operazione tuono”, (1965) di Terence Young del 1965 al fianco di Sean Connery

intessendo rapporti di grande amicizia con altri giovani colleghi, tra cui Luigi Squarzina, Luciano Salce, Carlo Mazzarella, Vittorio Caprioli e – soprattutto – Vittorio Gassman e Luciano Lucignani (con i quali poi, nel 1968, condividerà l’esperienza del film *L’Alibi*, girato a tre mani ed uscito nel 1969).

Dopo avere conseguito il Diploma, entra nel mondo cinematografico ed esordisce nel 1945, prendendo parte al film *Un americano in vacanza* di Luigi Zampa, cui fanno seguito *Natale al Campo 119* (1947) e *Proibito rubare* (1948) di Luigi Comencini.

Il 1948 rappresenta una svolta fondamentale nella sua vita e nella sua carriera perché, al seguito della troupe del film *Emigrantes*, diretto da Aldo Fabrizi, nel quale era coinvolto come attore, si reca in Argentina. Quando le riprese sono terminate e tutti i compagni rientrano in patria, Celi è l’unico che preferisce rimanere in Argentina. Qualche tempo dopo, si

trasferisce in Brasile, dove inizia una parte molto significativa della sua vita, che dura ben 15 anni. Qui si interessa soprattutto di teatro, fa conoscere i grandi testi teatrali europei ed italiani, fonda il «Teatro Brasilero da Comœdia» di San Paolo, diventando, poi, Sovrintendente del «Teatro dell’Opera» di Rio de Janeiro; ed è sempre durante il suo soggiorno in Brasile che - oltre a sposarsi due volte - fonda, insieme con Alberto Cavalcanti, una Casa di produzione cinematografica, la «Vera Cruz», con la quale dirige due film: *Caiçara* (1950) e *Tico-tico no Fubà* (1952).

Il rientro definitivo in Italia avviene nel 1964, quando ritorna a Roma. Comincia ora la parte più “matura” della sua carriera: quella che gli darà il successo, anche di carattere internazionale, con la partecipazione a numerosi film, (quasi) tutti di ottimo livello, tra cui *L’Uomo di Rio* (1964) di Philippe De Broca, con Jean Paul Belmondo; il già citato *007 - Thunderball* (1965) di Terence Young; la famosa trilogia di *Amici miei* (1975 - 1982 - 1985; i primi due per la regia di Mario Monicelli, il terzo di Nanni Loy); *Il Colonnello Von Ryan* (1965) di Mark Robson; *Il Tormento e l’Estasi* (1965) di Carol Reed; *E venne un uomo* (1965) di Ermanno Olmi; *Grand Prix* (1966) di John Frankenheimer (in cui interpreta un personaggio identificabile con l’ing. Ferrari) e tanti, tanti altri.

Muore a Siena, il 19 febbraio 1986, all’età di soli 63 anni, in seguito a un improvviso malore, nell’immediata vigilia della rappresentazione teatrale *I Misteri di Pietroburgo* di Dostoevskij; per suo espresso desiderio, le spoglie riposano nel Cimitero Monumentale di Messina.

E possiamo anche dire che, in linea di massima, la città si sia ricordata abbastanza di lui: infatti, nel 2006 (nel ventennale della scomparsa), il Comune di Messina ha organizzato un Convegno e una Mostra ed ha posto una

*segue a pag. successiva*

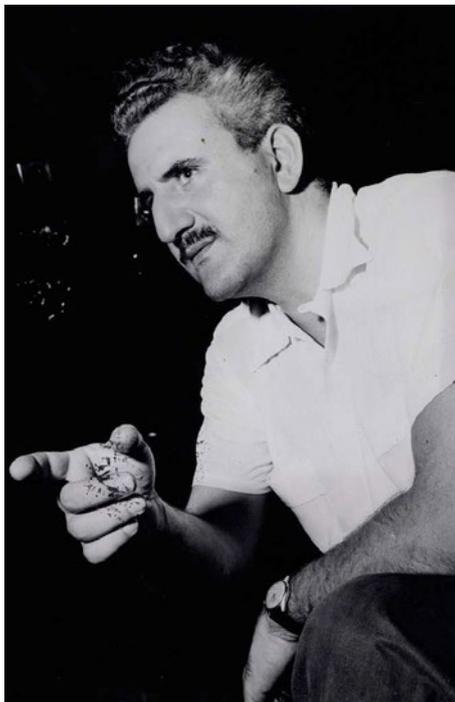


segue da pag. precedente

Targa commemorativa sulla facciata della sua casa natale, in via Brescia (Quartiere Lombardo); inoltre, gli è stata intitolata una via (parte della S.S. 114), con una cerimonia alla presenza di Kabir Bedi (indimenticabile Sandokan); né sono mancati – nel corso del tempo – altri Convegni e ricordi.

Per esempio, nel 2019 è stato ricordato (con un Convegno, una Mostra e la proiezione di alcuni film) nell'ambito della manifestazione il «Fotogramma d'oro», presieduto da Francesco Cogliatore. Inoltre – cosa ancora più importante per la sua continuità – da tre anni a questa parte viene ricordato dalla sezione messinese del CIRS (Comitato Italiano per il Reinserimento Sociale), che ha istituito il «Memorial Adolfo Celi» ed anche quest'anno ha ricordato degnamente il celebre attore.

Cosa che, invece, nonostante la vicinanza geografica alla città nativa di Celi, non ha fatto il «Taormina Film Fest». Il quale ha ricordato il 150° anniversario del celebre attore catanese Angelo Musco (con la presentazione del libro *Càspeta! Il Cinema di Angelo Musco*, pubblicato



Adolfo Celi (1960)

dall'editore Jacobelli per conto del C.S.C. / Cineteca Nazionale di Roma, e la proiezione del film di montaggio restaurato dalla stessa Cineteca *C'era una volta Angelo Musco* del 1953): ed ha fatto bene, *chapeau!*... Ha anche ricordato due grandissimi attori, formidabili interpreti della cosiddetta «commedia all'italiana» (e non solo), come Vittorio Gassman e Ugo Tognazzi, di cui ricorreva il centenario, essendo nati entrambi nel 1922: molto bene, e ancora una volta *chapeau!*... Ma si è completamente dimenticato del nostro grande attore

internazionale (all'estero anche più conosciuto degli stessi Gassman e Tognazzi), e quindi, in questo caso: molto male!...

Per fortuna, a colmare questa chiara ed evidente lacuna, ci ha pensato – come si diceva sopra – il CIRS, che ha organizzato la terza edizione del «Memorial Adolfo Celi», quest'anno diviso in due giornate; la prima (29 giugno) con un Convegno dal titolo *Adolfo Celi: un mito messinese da riscoprire*, organizzato presso il Museo Regionale, che – coordinato da Lucio Di Mauro – ha visto la partecipazione di Christian Bisceglia, Giovanna Messina, Nino Genovese e dei figli Alexandra e Leonardo; di quest'ultimo è stato anche presentato, a seguire, il documentario sulla vita del padre, *Adolfo Celi, un uomo per due culture*. Nella seconda giornata (30 giugno) si è svolta, sempre presso il Museo Regionale, una pregevole e seguitissima «Serata di Gala» (presentata e condotta da Marika Micalizzi, con Massimo Rusotti e Alfredo Catarsini), durante la quale – dopo il messaggio introduttivo della Presidente del CIRS Maria Celeste Celi, che ha evidenziato, fra l'altro, le finalità sociali dell'Ente e dopo il messaggio registrato dell'Ambasciatore del Brasile Helio Ramos e il collegamento video in diretta con la Console italiana a San Paolo, la messinese Lucia Satullo (che hanno ricordato il lungo periodo brasiliano dell'attore) – sono stati consegnati i «Premi Adolfo Celi» all'attrice Katia Greco, ad Emanuele Salce (figlio di Luciano, che ha ricordato il suo rapporto con Celi, molto amico del padre), allo sceneggiatore e scrittore Mario Falcone, al produttore Antonio Chiaromonte, al Presidente della «Associazione Antimafia e Legalità» Enzo Guarnera, e a Nino Frassica (che, essendo assente, l'ha ritirato in un secondo momento, durante un suo spettacolo a Messina). I cosiddetti «Premi Solidarietà - Cirs»



Adolfo Celi interpreta il Grande Concho in «Yankee» (1966) di Tinto Brass



«Piripicchio è figlio di Uragano ed Apocalisse e basta! O faccio sgombrare l'aula...» citazione cinematografica di Adolfo Celi nella parte del Giudice in «Febbre da Cavallo» (1976) di Steno



il cinico e geniale Professor Alfeo Sassaroli in «Amici miei» (1975)

(riconoscimenti speciali che l'Ente attribuisce a persone che si sono particolarmente distinte per spirito di servizio e attenzione al sociale) sono stati assegnati a Francesco Certo (Associazione «Terra di Gesù»), Giacomo De Francesco (Direttore del «Centro per l'impiego»), Orazio Micali (Direttore del Museo Regionale), Maurizia Longo Verzera (volontaria del Cirs), Rosario Duca (Presidente dell'«Arcigay»).

Durante la serata, inoltre, sono stati proclamati i vincitori del Concorso di Cortometraggi sul tema della «violenza di genere» bandito dal Cirs; la Giuria (presieduta dallo scrivente e composta da Alexandra e Leonardo Celi, Christian Bisceglia, Francesco Cannavà, Fabio Schifilliti, Lucio Di Mauro, Rosa Angela Fabio, Anna Maria Fiorenza) per la sezione «Scuole» ha decretato la vittoria de *L'ultima pagina del diario*, regia di Maurizio Di Cola per l'I.I.S. «Nostro – Repaci» di Villa San Giovanni, e per quella «Registi» *Bertie mi ha scritto una poesia* della veronese Vittoria Rizzardi Penalosa.

La serata, inoltre, è stata allietata da un ricco programma musicale, che ha visto la presenza dell'«Orchestra Filarmonica» di Giostra (quartiere di Messina), diretta dal suo fondatore Giuseppe Lo Presti e, per l'occasione, anche dal Maestro internazionale Francesco Attardi; il cantautore Tony Canto (anche con canzoni legate al Brasile); il quartetto delle bravissime «Glorious4»; i «Quarto canale»; la Compagnia dell'Ordine degli Avvocati «Salvis Iuribus», ecc. Infine, sempre nell'intento di ricordare degnamente Adolfo Celi, il Cineforum Orione di

Messina e l'Orto Botanico (diretto da Rosella Picone) hanno realizzato quattro serate presso la cavea dell'Orto Botanico stesso, in cui sono stati proiettati – con le schede critiche e le presentazioni dello scrivente – i suoi primi quattro film, tanto significativi ed interessanti quanto sconosciuti ed «invisibili»: *Un americano in vacanza* (1945) di Luigi Zampa, *Natale al Campo 119* (1947) di Pietro Francisci, *Proibito rubare* (1948) di Luigi Comencini ed *Emigrantes* (1948) di Luigi Zampa.

Nino Genovese

## Liberare le idee – Confronti letterari

*Chi è la persona che ha scritto questo libro? Non lo so bene. Comunque essa è stata certamente guidata da una mezza dozzina di «principi» dettati da chissà che istinto.*

*(P. Pasolini, in appendice a raccolta «Trasumanar e organizzar» (1971), Garzanti, Milano, 2014, p. 220)*



Carmen De Stasio

Questo scriveva Pier Paolo Pasolini nel 1971. Una realtà di letteratura, innanzitutto, all'interno della quale il cosiddetto tempo civico sembra vincolarsi a un perenne esaurimento, pure nell'impegno a sollecitare l'ingegnosa e coinvolgente ristrutturazione di un'attitudine che qualche anno

fa definivo come *saper vedere*. Un vedere, in altri termini, inteso ad opporsi a qualsiasi intorpidimento della logica; assimilabile a una stereotipica convergenza di sensibilità nella schiettezza di un contesto basato su imprescindibili principi, piuttosto che su ego-centriche formule irrimediabilmente intrise di univoca interpretazione.

A risaltare è, pertanto, il vivere la realtà in un confronto letterario affrontato in piena voce, avendo cura di evitare il logorio di quella che si mantiene – oltre il tempo civico scandito da mode passeggiere e declinate nel momento dimenticabile – quale cultura di fatti nella tensione incessante e, oltretutto, scandita con l'imprevedibilità visuale di una destinazione ineliminabile e che non necessita di ulteriori e inconsistenti spiegazioni.

Così si raggiunge un'idea del significato del *dire tutto* pasoliniano: un dire che sconvolge per la duttilità della visione intraprendente, epperò altresì claustrofobica; una visione che con Pasolini diventa iniziatico momento da riportare in un equilibrio che riempia di versatilità lo schermo mentale. Nel 1961 la visualizzazione della semantica pasoliniana si realizza con *Accattone*. Opera prima da regista, *Accattone* è punto significativo di un processo di vedere-saper vedere-ricomporre in immagini un movimento accumulato in anni di scrittura analitica, e che si concentra sullo spartito di una realtà frammentaria ricomposta, infine, con la voce e le sembianze dei fatti, nell'evidenza improvvisa di una verità semplice e incontestabile<sup>1</sup>. Alla verità incontestabile – e assai semplice – dei fatti si affida l'immagine esaustiva di quel che *Accattone* rappresenta ancor oggi: non già semplicemente una vezzosa svolta artistica, quanto, piuttosto, la misura che coglie l'integrazione congrua della scrittura pasoliniana, vale a dire, autorale risvolto nel clima del tempo sociale e, insieme,

espressività di una visualizzata oralità che di null'altro ha bisogno per esplicitarsi; che vede, inoltre, stagliare la rima poetica insieme all'esplorazione sociale delle microstrutture che compongono gli accadimenti nelle loro scientifiche evidenze e dai quali il soggetto non si distanzia mai, neanche quando dalla frontalità sembra scomparire.

Al centro è l'individuo, come sempre avviene nell'opera pasoliniana. Tuttavia, riguardo all'uomo inserito in un tempo sovente coniugato nell'aspettativa di progresso, il Pasolini poeta e regista di immagini verificabili non manifesta alcuna propensione a ipotizzare un qualsiasi possibile dialogo che comporti la rinascita, anzi: collaudata nell'esclusività del

relativizzato all'interno di precipue cadenze che riprendono fedelmente l'anonimato del luogo, agendo mediante una fermezza di tipo fotografico che rende immobile finanche il movimento della telecamera, che investiga e diffonde – senza mai apporre il sigillo del giudizio – una condizione incomprensibile per il fatto di essere altro e che pure esiste, è realtà solida e, al contempo, è denuncia di una vita fondata su propri principi, assai lontana dal trastullo vorticoso della città nella sua simbologia di tempo nuovo.

Per certi risvolti, la scrittura visuale di *Accattone* recupera l'attitudine alla denuncia sociale osata nel secolo precedente nell'Inghilterra della Rivoluzione Industriale da C. Dickens.

Epperò, diversamente dall'autore inglese, Pasolini non concepisce il riscatto e forse potrebbe delinearci anche in questo l'integrazione di un linguaggio che non solo si manifesta in forma dialettale, ma che nel dialetto concepisce la congruità con il proprio nucleo semantico. Parimenti, le scene disegnano le linee vettoriali di personaggi appartenenti a quel contesto nell'esclusività non solo apparente di volti e vicende senza eroismo, senza colore, accelerati – e altresì sospesi – in una corrente estranea a qualsiasi proiezione nel lungo termine.

Agli occhi dello spettatore, quella realtà intrisa di spavalderia e noncuranza, come anche di imperscrutabile sospensione, appare fin da subito

come un bassorilievo schiacciato su se stesso nel vortice di una predestinazione; punto di convergenza di situazioni che, oltre lo schermo, rilasciano la sensazione di una memoria sterile. In tal senso, alla permanenza di una marginalità senza flessioni si allinea una sintassi epistemica, in grado di defluire oltre qualsiasi retorica ridondante attraverso l'uso di una *parola intelligibile e razionale*<sup>2</sup>, estranea a qualsiasi consuetudine e che, viepiù, stigmatizza la simultaneità iconica nel fatale legame con i fatti.

In quello spazio minimo si delinea una nuova forma di arte letterario-cinematografica che, fondata su un'inattesa alfabetizzazione alla coscienza, va a riordinare il punto di vista logico di una parola-scrittura di scuotimento, tendente non tanto a recidere *tutti i dubbi e le incertezze*, quanto a farne sorgere di nuovi<sup>3</sup>.

Carmen De Stasio

\* Prossimo numero:

Il cinema di Pasolini oltre le certezze

<sup>2</sup> Cfr. T. H. Huxley, *Il Posto dell'uomo nella Natura* (1863) Milano, Garzanti, I Ed., 1976

<sup>3</sup> M. Melchionda, *Introduzione a The Waste Land* (1922) di T. S. Eliot, Milano, Mursia, 1976, p. 63



Franco Citti in "Accattone" (1961) di Pier Paolo Pasolini



La borgata di "Accattone"

contesto (nello specifico, il contesto della borgata – contesto e concetto di marginalità), la destinazione dà visione di un vivere

<sup>1</sup> H. Arendt, *Pensiero, azione e critica nell'epoca dei totalitarismi* (1930 - 1954), Feltrinelli, Milano, 2011, p. 26

## Mamma Roma di Pier Paolo Pasolini: la prima constatazione dell'avvio del genocidio culturale



Roberto Baldassarre

Pier Paolo Pasolini regista, atto secondo. Dopo il fulminante e "scandaloso" esordio nel lungometraggio con *Accattone* (1961), che fu accolto al Festival di Venezia tra scrosci d'applausi ma altrettanti fischi di denigrazione – e successivamente, con la distribuzione in sala, da attacchi fascisti molto più vili (il lancio della vernice sullo schermo)

–, Pasolini si accingeva a realizzare la sua seconda prova da regista. Esattamente un anno dopo la precedente premiere, sempre svoltasi il 31 agosto, fu presentata al XXIII Festival Internazionale del Cinema di Venezia la pellicola *Mamma Roma*. L'attesa per questo nuovo lungometraggio era maggiore, e se da un lato è per verificare le reali qualità registiche di Pasolini, dall'altro è per la presenza di Anna Magnani come protagonista, "diva" del cinema italiano. Anche in questo caso il regista fu acclamato, però patì diverse critiche al film e finanche attacchi personali; e, anzi, furono maggiori rispetto alla precedente opera. Alle usuali disapprovazioni di mettere in primo piano il sottoproletariato, si aggiunsero quelle di aver realizzato un film più accademico, stilisticamente meno sincero, e quello di aver collaborato con una vera attrice, e quindi contraddirsi su quanto aveva sempre sostenuto: voler utilizzare soltanto attori non professionisti. Questi due ultimi giudizi fanno comprendere come per molti anni il cinema pasoliniano non sia stato pienamente compreso a dovere. Chiaramente la sua filmografia non è perfetta, ha realizzato anche film imperfetti, e si possono ravvisare delle contraddizioni nei suoi discorsi, ma su quei due punti c'è una coerenza che va dall'esordio con *Accattone* fino a *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). Lo stile è cambiato di film in film, poiché Pasolini cercava ogni volta la forma di scrittura più adatta alla visualizzazione della storia, e il cambio di forma avveniva anche nei romanzi, come può ben sintetizzare la raccolta *Ali dagli occhi azzurri* (1965).

### Mamma Roma

Prendendo spunto da un "fattaccio" realmente accaduto pochi anni prima, ovvero la tragica fine del diciannovenne Marcello Elisei, deceduto

su un letto di contenzione nel carcere di Regina Coeli il 29 novembre 1959, con questo lungometraggio Pasolini voleva realizzare un altro tassello che ampliasse quelle sue "analisi antropologiche" sul mondo storico dei sottoproletari romani. Un'opera che, come le precedenti indagini borgatere, letterarie e filmiche, faceva leva sui personaggi e i luoghi urbani. In questo caso una prostituta che ha ambizioni piccolo borghesi, e dall'altro i nuovi quartieri rispettabili, situati sempre nella periferia di Roma; edifici sorti velocemente ed eccessivamente attraverso il boom urbanistico cominciato dalla seconda metà degli anni

Cinquanta. Partendo da questi due poli, inscindibili, Pasolini constata un cambio sia della Città Eterna e sia del popolo romano. Si potrebbe considerare *Mamma Roma* come il primo accenno a quel "genocidio culturale" su cui Pasolini, negli anni Settanta, dibatterà con rabbia a lungo: «Oggi l'Italia sta vivendo in maniera drammatica per la prima volta questo fenomeno: larghi strati, che erano rimasti per così dire fuori dalla storia — la storia del dominio borghese e della rivoluzione borghese — hanno subito questo genocidio, ossia questa assimilazione al modo e alla qualità di vita della borghesia»<sup>1</sup>

Però *Mamma Roma* è anche sintesi perfetta della distinzione che Pasolini fa tra progresso e sviluppo. La protagonista e l'urbanizzazione esprimono al meglio come la presunta evoluzione, dell'individuo e della nuova città, sia soltanto una conseguenza economica, scaturita dal capitalismo e quindi non fondata su un reale miglioramento sociale. *Mamma Roma* è certamente rimasta abbagliata – e abbindolata – dal primo consumismo, propagandato dai giornaletti, dalla televisione o dai maxi cartelloni sulle strade, sebbene Pasolini non faccia mai vedere la protagonista intenta a guardare queste "finestre pubblicitarie". Il tenace desiderio di Mamma Roma di voler instradare a tutti i costi il proprio figlio Ettore (Ettore Garofalo), cresciuto per anni lontano da lei, in una concezione di vita piccolo borghese, dimostra come la protagonista sia stata assorbita dallo sviluppo. È una donna che vuole per Ettore il meglio e subito, anche se precedentemente non ha costruito nessun progresso per il figlio, come gli rimprovera anche il prete (Paolo Volponi): «Sul nulla non si costruisce niente».

### Cecafumo

Pasolini, sin dal suo primo romanzo borgatario, ha posto molta attenzione ai luoghi. In *Ragazzi di vita* (1955) erano le borgate intorno a Ponte Mammolo; in *Una vita violenta* (1959) Pietralata; in *La notte brava* (1959) di Mauro Bolognini, i primi piccoli accenni al Pigneto; in *Morte di un amico* (1960) di Franco Rossi Roma nord, in particolare Corso Francia, tra i più noti posteggi di prostitute; in *La giornata balorda* (1960) di Mauro Bolognini il quartiere Alessandrino; e in *Accattone* le borgate di Villa Gordiani e Pigneto.

segue a pag. successiva



Anna Magnani in "Mamma Roma" mentre percorre via Sagunto al Quadraro INACasa



La bancarella d'ortofrutta di "Mamma Roma" in Via Lucio Sestio quartiere Quadraro - Cecafumo a Roma



Mamma Roma al banchetto nuziale di Carmine (Franco Citti) suo ex "protettore"

<sup>1</sup> PIER PAOLO PASOLINI, stralcio dell'intervento al Festival Provinciale dell'Unità, 7 settembre 1974.

segue da pag. precedente

È proprio con il suo esordio cinematografico che Pasolini può esprimere al meglio, attraverso le immagini e senza mediazioni di altri autori, l'importanza di quei luoghi che identificano (o meglio marchiano) gli individui. Immagini cinematografiche vivide, che poi diverranno poco dopo fondamentali documenti storici, come afferma lo stesso Pasolini: «Tra il 1961 e il 1975 qualcosa di essenziale è cambiato: si è avuto il genocidio. Si è distrutta culturalmente una popolazione. E si tratta precisamente di uno di quei genocidi culturali che avevano preceduto i genocidi fisici di Hitler. Il genocidio ha cancellato per sempre dalla faccia della terra quei personaggi. Ecco perché dicevo che Accattone, visto come un reperto sociologico, non può che essere un fenomeno tragico»<sup>2</sup>

Per *Mamma Roma* scelse Cecafumo, una delle quattro suddivisioni del quartiere Quadraro. Ampia zona costruita con il piano edilizio INA-Casa, varato dal Ministro del Lavoro Amintore Fanfani nel 1949 (e vigente fino al 1963), è una valida esemplificazione di un'edilizia residenziale pubblica che, costruendo edifici uguali, completi di tutti i servizi, omologa il popolo a un determinato stile di vita. Nuovi palazzi, che si estendono uno di seguito all'altro, in cui proletari, oppure sottoproletari a cui è stato concesso il beneficio di poter lasciare le baracche per un appartamento, cominciano a costruirsi un'ideale vita piccolo borghese, con i suoi ritmi e i piccoli confort. Fondamentale è lo stacco urbanistico che Pasolini attua nel film: *Mamma Roma* viveva in un palazzone quasi logoro di fascista architettura a Casal Bertone, che marcava il suo retroterra, e il trasferimento a Cecafumo contrassegna, oltre al suo atteso cambio di vita, la sua – bramata – entrata nel rispettabile mondo borghese.

*Anna Magnani*

Per dare volto, corpo e voce alla popolana *Mamma Roma*, Pasolini scelse l'attrice Anna Magnani (1908-1973). Sebbene fosse un'attrice con studi accademici, la Magnani aveva un volto e un magnetismo cinematografico di stampo prettamente popolare<sup>3</sup>. Per Pier Paolo Pasolini Anna Magnani era un mito, e così la descrisse nella poesia *Proiezione al «Nuovo» di «Roma città aperta»*:

Quasi emblema, ormai, l'urlo della Magnani

<sup>2</sup> Pier Paolo Pasolini, *Il mio Accattone in TV dopo il genocidio*, in «Corriere della Sera», 8 ottobre 1975.

<sup>3</sup> Anna Magnani (1908-1973) interpretò prevalentemente personaggi di stampo popolare. Tra le molte pellicole in cui veste i panni di una proletaria romana, è necessario almeno citare: *Campo de' fiori* (1943) di Mario Bonnard; *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini; *Abbasso la ricchezza* (1946) di Gennaro Righelli; *L'onorevole Angelina* (1947) di Luigi Zampa; *Assunta Spina* (1948) di Mario Mattoli; *Bellissima* (1951) di Luchino Visconti.



La morte di Ettore e l'accostamento con il Caravaggio, e la "contaminazione" tra Masaccio, "Cristo morto" di Mantegna e la luce caravaggesca



sotto le ciocche disordinatamente assolute, risuona nelle disperate panoramiche, e nelle occhiaie vive e mute si addensa il senso della tragedia. E' lì che si dissolve e si mutila il presente, e assorda il canto degli aedi.<sup>4</sup>

La scelta della Magnani fu molto criticata, poiché venne percepita come una sconfessione di Pasolini riguardo gli attori di strada, e un "compromesso" per rendere più vendibile

<sup>4</sup> PIER PAOLO PASOLINI, *Proiezione al «Nuovo» di «Roma città aperta»*, in *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 20 maggio 1961, pp. 53-54.

la pellicola. In verità Pasolini sceglieva gli interpreti per quello che essi rappresentavano, e le seguenti star che sono apparse nei successivi film confermano questa sua visione, e tranne rare eccezioni, sono state sempre scelte eccellenti. La Magnani giunta a *Mamma Roma*, aveva alle spalle già personaggi di estrazione povera ma con ambizioni benestanti, come possono attestare alcune delle sue più note interpretazioni: *Abbasso la ricchezza!* (1946) di Gennaro Righelli, in cui è una ex fruttivendola arricchitasi in tempo di guerra con la borsa nera e lanciata in modo fallimentare – nel mondo aristocratico (ci sono diversi punti di contatto con il personaggio di *Mamma Roma*); e *Bellissima* (1951) di Luchino Visconti, in cui è Maddalena Cecconi, che prova a tutti i costi (finanche pagando) a far diventare la sua figliuola un'attrice (parabola che ricorda la cocciuta e cieca volontà di *Mamma Roma* nei confronti di Ettore).

Però va anche notato che Franco Citti, borgataro scoperto da Pasolini e rivelatosi perfetto nel dare corpo e tragicità ad Accattone, già con *Mamma Roma*, in cui interpreta il torvo pappone Carmine, si può definire attore, poiché ha una lodata esperienza cinematografica alle spalle, e la sua recitazione è in certi punti meno istintiva e "grezza" della precedente.

*La scena tagliata*

Come capita spesso, tra sceneggiatura e film finale ci sono molte differenze. In questo caso, al montaggio venne tagliata un'interessante sequenza, al momento visionabile solamente attraverso la serie di fotogrammi presenti nel volume curato da Franco Zabaghi. Nella sceneggiatura originale questa sequenza, inserita nella numero 23 con l'intestazione *Prato Cecafumo*<sup>5</sup>, vede Ettore avvicinarsi a una fontanella per pulirsi il viso, dopo che era stato picchiato dai suoi coetanei perché si stava imboscando con Bruna (Silvana Corsini). Alla fontanella incontra un vecchio omosessuale, intento a lavare la sua scarpa sporca di escrementi di cane, che comincia a parlargli con fare affabile per provare ad abbordarlo. Ettore, schifato, lo aggredisce. Una sequenza che certamente non andava ad aggiungere nulla alla narrazione, e aveva quasi la funzione di frammento colorito, però rientra in quelle preziose amputazioni di scene e/o sequenze di altri film, al momento non ancora visionabili.

Roberto Baldassarre

<sup>5</sup> FRANCO ZABAGLI (a cura di), *Mamma Roma*, Bologna, Cineteca di Bologna, febbraio 2019, pp. 122-123.

<sup>6</sup> PIER PAOLO PASOLINI, *La prima sceneggiatura*, in CARLO DI CARLO (a cura di), *Mamma Roma* di Pier Paolo Pasolini, Milano, Rizzoli, 30 luglio 1962, pp. 64-66.

## 17 more per la poesia giapponese: gli haiku



Maria Rosaria Perilli

Liriche particolari, uso diverso della lingua e immagini concentrate, dense. Le origini degli haiku (俳句), che risalgono al XVII secolo, non sono certe ma prevale la tesi secondo cui, almeno inizialmente, questi costituivano la prima strofa di un renga (連歌) o "poesia a catena", una poesia scritta a più mani in cui ogni cantore che vi partecipa prosegue la composizione, completando i versi precedenti. Il renga è uno stile poetico nato nel XV secolo e alterna due tipi di strofe: la prima è composta da tre versi costituiti in totale da 17 more (una mora, nella metrica classica, era l'unità di misura della durata delle sillabe ma, anche se spesso, ed erroneamente, viene equiparata ad essa, non è una sillaba perché la stessa può contenere anche due more) secondo lo schema 5-7-5, ed è da questa che deriverebbero gli haiku; l'altra, da due versi da 7 sillabe. A conferma della tesi di tale origine vi è il fatto che, in principio, gli haiku vennero chiamati hokku (発句), letteralmente "strofa d'esordio" – del renga, naturalmente – e fu solo verso la fine del XIX secolo che il poeta, critico letterario e giornalista Masaoka Shiki (Matsuyama, 14 ottobre 1867 – Tokyo, 19 settembre 1902) con il nome di "haiku" quale forma contratta dell'espressione haikai no ku (俳諧の句), letteralmente "verso di un poema a carattere scherzoso". Spesso, nella struttura degli haiku c'è sempre almeno un kireji (切れ字, parola che taglia), una sorta di interruzione, che può essere decifrata come una virgola, un punto o anche un trattino. In giapponese, queste interruzioni sono parole speciali non traducibili in italiano che possono essere ya や, kana カナ e keri けり ma quel che conta comprendere è che siamo di fronte a un rovesciamento, un ribaltamento semantico o concettuale, uno stravolgimento del significato da potersi inserire in qualsiasi posizione nel testo del componimento, anche se, in quelli tradizionali risalenti agli hokku, questo stacco (kiru 切る) deve preferibilmente essere messo alla fine del primo o del secondo verso ed è utilizzato per collegare due concetti che visivamente proiettano immagini apparentemente distanti fra loro e non collegabili in maniera semplice ma che riescono poi a unirsi tra loro nel verseggio completando la scena. Alcuni elementi fondanti dell'haiku possono essere rintracciati nella presenza massiccia della natura – in particolar modo di certi soggetti ricorrenti indicanti la stagione (kigo 季語) – nella sua immediatezza, nella sua qualità figurativa, capace di fermare il tempo e lo spazio in un ritratto, ma soprattutto nell'andare oltre la capacità rappresentativa attingendo a un senso più profondo che travalica quell'immagine e che spesso, in alcuni capolavori, è connesso a

una tensione fra l'eterno e l'effimero. Ma vediamo subito qualcuno del massimo maestro giapponese di questo genere: Matsuo Bashō (松尾 芭蕉; Ueno, 1644 – Ōsaka, 28 novembre 1694), monaco in un monastero zen, che divenne famoso con una propria scuola e allievi, col passare del tempo, sempre più numerosi. I suoi haiku sono intramontabili, caratterizzandosi per la ricerca del vuoto, la semplicità, le rappresentazioni bucoliche, fino ai lineari quanto nitidi ritratti della vita popolare: *La campana del tempio tace, / ma il suono continua / ad uscire dai fiori.* E ancora: *Sotto l'albero tutto si copre / di petali di ciliegio, / pure la zuppa e il pesce sottoaceto.* Ma sono bellissimi anche quelli di Ikenishi Gonsui, poeta molto vicino a Matsuo Bashō e che così ci dice: *C'è una meta / per il vento dell'inverno: / il rumore del mare. O quelli del poeta e samurai Mizuta Masahide: Il tetto si è bruciato: / ora / posso vedere la luna.* Da quando sono state fatte le prime traduzioni di haiku in Occidente, a questo genere poetico "dell'anima", capace di raccontare in spettacolari sintesi le emozioni delle stagioni, la precarietà dell'uomo e l'incantesimo della quotidianità, si sono affezionati diversi scrittori del Novecento, da Rainer Maria Rilke a Paul Eluard, mentre in Italia si avvicinano agli haiku alcuni fra i grandi che hanno abbracciato la corrente dell'Ermetismo, come Ungaretti e Quasimodo. Di quest'ultimo, la lirica più famosa che si paragona all'haiku giapponese è "Ed è subito sera" – *Ognuno sta solo sul cuore della terra / trafitto da un raggio di sole: / ed è subito sera* – in quanto l'autore vi ha inserito le percezioni proprie dell'essere umano: il senso della solitudine, l'alternarsi tra momenti di felicità e dolore, mettendo in rilievo il significato profondo della parola che, nel suo raccoglimento, intreccia una corposa rete di rimandi analogici, quali il dualismo tra la vita e la morte, tra il fugace e il permanente. Su di Ungaretti gli esempi si sprecano e molti critici italiani hanno cercato di sondare un possibile influsso degli haiku nello stile formale del "Porto sepolto". L'ipotesi è credibilissima in quanto esattamente nel 1916 Ungaretti collaborava con la rivista napoletana "La Diana" che proprio in quegli anni aveva cominciato



una collaborazione con il giapponese Harukihi Shimoi, poeta amico di D'Annunzio, volta a far scoprire al pubblico la brevità e la levità della lirica del Sol Levante. A questo punto bisogna però precisare come lo stesso Ungaretti fosse ben riluttante nel confermare detta influenza, ed è dunque necessario esser molto cauti nel trattare il tema. Non di meno, è qui però importante ricordare di lui almeno la poesia più famosa in cui molti hanno visto una somiglianza, strutturale e tematica, con gli haiku giapponesi, ovvero "Stasera" – *Balastrata di brezza / per appoggiare stasera / la mia malinconia* – lirica che rappresenta un tutt'uno fra il poeta e la natura: questa malinconia che non nasce dalla brezza, ma è dentro, nell'anima di chi verseggia, rappresentando egli una sorta di immobilismo del tempo, una vaga tristezza ferma, "statica", potremmo dire, che dà quasi l'idea di una condizione intima immutabile. Naturalmente non è da sminuire il periodo in cui l'opera è stata scritta. Essa appartiene alla silloge "L'allegria", dove sono raccolte le liriche del periodo in cui Ungaretti era in trincea, e ciò può naturalmente fornire elementi interessanti sullo stato d'animo descritto così bene dal poeta, in pochi ma potenti versi pronti a lasciare il segno. Non solo. Molti concordano su come sia indicativo il fatto che a generare questo cambiamento stilistico sia stata, principalmente, la guerra: in tali circostanze, le occasioni per poter comporre sono poche, il tempo della riflessione è limitato. Tutto deve essere rapido, il pensiero quanto l'azione. E allora la forma dell'haiku può tornare perfetta, dando corpo alla profondità attraverso la brevità. Jean Cocteau, infatti, proprio riguardo i suoi versi di guerra scrisse, significativamente: «Il n'y a une minute à perdre».

Maria Rosaria Perilli

## Il sorpasso (1962)



Antonio Falcone

Roma, anni '60, Ferragosto. Per le strade assolate e pressoché deserte sfreccia una Lancia Aurelia B24 Spider, guidata in modo irruento da un uomo alla disperata ricerca di un telefono. Constatato come non vi sia alcun bar aperto, fermatosi a bere ad una fontanella, scorge alla finestra di un palazzo un giovane, al quale chiede il favore di telefonare ad una sua amica. Ricevuto l'invito a salire nell'appartamento, così da chiamare lui stesso, il nostro si presenta, Bruno Cortona (Vittorio Gassman), rivelando un carattere fin troppo estroverso, al contrario del ragazzo, Roberto Mariani (Jean-Louis Trintignant), timido studente di Giurisprudenza al quarto anno, insicuro e impacciato, incline ad essere oltremodo accomodante, mettendo solitamente in atto nei confronti delle persone tutto il contrario di quanto invece pensa, come accade ora, soverchiato dalla straripante personalità di Bruno, che, per sdebitarsi della cortesia, lo invita a mangiare fuori. Sarà l'inizio di un lungo viaggio lungo le arterie stradali di un'Italia in pieno boom economico, fra spensieratezza vacanziera al ritmo di *twist* e inedite modalità esistenziali, per lo più volte all'individualismo, andando a toccare diverse mete, come la tenuta in campagna degli zii di Roberto. Qui Bruno darà il meglio di sé nel contribuire a far svanire nel nulla l'arcadica ricostruzione perpetrata da Roberto riguardo la propria giovinezza, fino ad arrivare, sempre all'insegna del *carpe diem*, a Castiglioncello, dove lo smargiasso 40enne esternerà la consueta faccia di tola nel farsi ospitare dalla consorte, dalla quale è separato ormai da anni. Apprenderà poi, perpetrando un'apprensione paterna d'accatto, che la figlia Lilli (Catherine Spaak), 15 anni, è fidanzata con un industriale meneghino avanti negli anni, Bibì (Claudio Gora), col quale scatterà l'inevitabile confronto/scontro fra scafata imprenditoria e l'arte di coltivare espedienti ed inseguire affarucci vari. Dopo due giorni da quel casuale incontro, Roberto, pur consapevole dell'inaffidabilità di Bruno, ne è comunque affascinato, tanto da provare ad imitarne il vivere alla giornata, quel saper cogliere al volo ogni opportunità, smarcandosi quindi dalla rigida razionalità che gli è propria, che spesso lo porta a porsi in secondo piano nei confronti degli eventi in cui va ad imbattersi... eccoli di nuovo in auto, clacson bitonale in azione e un sorpasso dietro l'altro, sempre più euforici e spensierati, fino a quando, nei pressi di una curva... Da quanto può apprendersi dalla lettura del libro *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975* (Masolino d'Amico, *Il Saggiatore Tascabili*, 2008), Alberto Sordi sosteneva che l'idea di base de *Il sorpasso*, prossimo a festeggiare il 60mo genetliaco, fosse sua e del sodale Rodolfo Sonogo: l'incontro col diavolo, nei panni di un intrigante sconosciuto,

che con i suoi modi di fare riesce a prendere possesso della nostra anima, svuotarla del suo abituale "credo" fino a condurci alla dissoluzione annientatrice. Tale spunto venne poi ripreso e sviluppato da Dino Risi, regista del film, insieme ad Ettore Scola e Ruggero Maccari, che già in fase di scrittura diedero corpo ad un ulteriore sviluppo, oramai avviato verso la maturità, della commedia all'italiana propriamente detta, esaltandone la capacità di delineare una rappresentazione lucida e realistica di ambienti, situazioni e personaggi, alla luce dei vari accadimenti inclini alla mutazione dei costumi, permeata da un'ironia amara e beffarda, *Ridentem dicere verum: quid vetat?* (Orazio, *Sermones*, Libro I, 1, 24). Con una narrazione in stile *road movie* (la pellicola, distribuita in America col titolo *Easy Life*, ispirò Dennis Hopper nello scrivere il soggetto di *Easy Rider*) ma anche, come credo già notato da molti, romanzo di formazione, in virtù dell'inedito risalto offerto all'io narrante di Roberto nell'esprimere attraverso il pensiero, riprendendo quanto già scritto, esattamente il contrario di quanto metterà in pratica, per timidezza o convenienza, nel relazionarsi con Bruno così come nei riguardi di quanti andrà ad incontrare nel corso dell'inedita avventura, *Il sorpasso* è mosso, nel morbido intercalare dei piani sequenza (memorabile l'apertura sullo scorrere dei titoli di testa, con l'insinuante motivo sonoro di Riz Ortolani) dallo sguardo autoriale ed antropologico proprio di Risi, il quale con accorte inquadrature dal taglio prossimo al documentario si sofferma sull'euforia ferragostana del "bel paese", rimarcandone il ritrovato clima di serenità, suscitata quest'ultima dall'idea di un benessere illusoriamente alla portata di tutti, oramai insinuatasi tanto nell'ambito dell'agiata imprenditoria quanto in quello della media borghesia e che da lì a poco andrà anche a contaminare la purezza di quel sottoproletariato urbano esaltato da Pasolini, il quale nel 1975 in *Lettere Luterane* scriveva: "L'Italia - e non solo l'Italia del Palazzo e del potere - è un Paese ridicolo e sinistro: i suoi potenti sono delle maschere comiche, vagamente imbrattate di sangue: "contaminazioni" tra Molière e il Grand Guignol. Ma i cittadini italiani non sono da meno. Li ho visti, li ho visti in folla a Ferragosto. Erano l'immagine della frenesia più insolente. Ponevano un tale impegno nel divertirsi a tutti i costi, che parevano in uno stato di "raptus": era difficile non considerarli spregevoli o comunque colpevolmente incoscienti". Una riflessione, quella espressa dall'intellettuale friulano, che credo possa felicemente accostarsi alla visualizzazione offerta dal film di un'Italia che, metaforicamente, appare abbacinata costantemente dalla luce solare (esemplare il lavoro sulla fotografia in bianco e nero di Alfio Contini), dove qualsiasi avvenimento o comportamento porta con sé le stimate del repentino mutamento sociale in atto, vedi ad esempio la figura della giovane Lilli felicemente resa da Catherine Spaak nel suo fascino realisticamente acerbo, la sua voglia di smarcarsi non solo dal modello genitoriale quale esempio

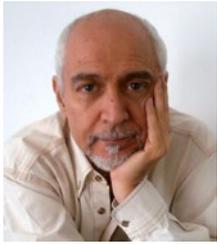


da seguire, ma anche da quello avanzato dai coetanei, rendendosi congrua cartina di tornasole nello svelare determinate contraddizioni e "sbalzi umorali" del maschio italico. Ovviamente a fare da filtro alle vicende narrate sono le due figure contrapposte di Bruno, Gassman al naturale, senza trucchi intesi ad alterarne i lineamenti come ne *I soliti ignoti* (Mario Monicelli, 1958), fanfarone e maneggione dagli echi sordiani (e in effetti il ruolo fu inizialmente pensato per l'Albertone nazionale), archetipo di tanti odierni cialtroni, eterno Peter Pan, smargiasso, esibizionista ed irresponsabile, e Roberto, Trintignant, doppiato da Paolo Ferrari, che con la sua presenza scenica naturalmente schiva ed elegante offre congruo proscenio alle tentazioni profuse nei confronti della classe sociale cui appartiene, la media borghesia, la possibilità di smarcarsi dai tradizionali valori e sporgersi verso "il nuovo che avanza", all'insegna del "bel vivere", lasciandosi irretire dal canto delle sirene di una società che già punta sull'apparenza e guarda con diffidenza chi appare "diverso". In realtà, a ben considerare le loro caratteristiche psicologiche, rimarcate anche dai bei dialoghi, ambedue appaiono in fuga da qualcosa o da qualcuno, una realtà a loro non confacente, un confronto con la sicumera danarosa propria del vincente per antonomasia, nella congiunzione perfetta di vita sociale e vita lavorativa, insieme sulla stessa strada, a bordo della stessa auto, nell'euforia incosciente di non avere nessuno di fronte a sé ad ostacolare la loro libera condotta, fino al sorpasso fatale comportante tragiche conseguenze per uno dei due, mentre per chi vi è scampato rimarrà, forse, il peso di una angosciosa responsabilità, nell'impossibilità comune di mutare, se non per un breve attimo, un percorso già segnato. Se quindi, andando a concludere citando un altro bel film di Risi, in *Una vita difficile* (1961), la sberla elargita dal giornalista Silvio Magnozzi (Sordi) al commendatore Bracci (Gora), diviene allegoria "di quell'Italia che sarebbe potuta essere e non è stata", come scrive Fernando Di Giammatteo in *Dizionario del cinema italiano* (Editori Riuniti, 1995) e che ancora, a tutt'oggi, non è, egualmente qui il sorpasso funesto si rende simbolo di un paese alla continua ricerca di un'identità, al bivio fra la strada conducente alla concretezza dei valori e quella dominata da un progresso fine a se stesso, orfano di una concreta evoluzione, che, un po' come il povero Stracci (Mario Cipriani) de *La ricotta pasoliniana*, probabilmente deve crepare per poter dimostrare di essere vivo.

Antonio Falcone

I dimenticati # 89

## Paul Henreid



Virgilio Zanolla

Paul Henreid, il personaggio che propongo questo mese, ha avuto davvero un destino curioso: perché, pur se gratificato da un'esistenza piuttosto lunga e una carriera d'attore costellata di film di successo, molti dei quali nel ruolo di protagonista, per gli spettatori italiani il suo nome resta paradossalmente legato a una sola parte (peraltro, da lui molto sentita) in un film tra i più amati della storia del cinema: quello del leader della resistenza antinazista cecoslovacca Victor Laszlo in *Casablanca* di Michael Curtiz (1942).

Paul Georg Julius Freiherr von Hernreid Ritter von Wassel-Waldingau nacque il 10 gennaio 1908 a Trieste, all'epoca territorio dell'impero austro-ungarico, primogenito di Maria-Louise Lendecke e del barone Karl Alphons Hernried, un facoltoso banchiere viennese d'origini ebraiche il cui nome originario era Carl Hirsch, che per quieto vivere nel 1904 si era convertito al cattolicesimo; qualche anno dopo nacque il fratello Robert. Karl Alphons morì in piena prima guerra mondiale, il 21 aprile 1916 a Praga, dove dirigeva la Banca Agricola Tedesca, precedendo di sette mesi l'ultraottuagenario imperatore Francesco Giuseppe. Paul fu mandato a studiare nell'esclusiva Theresianische Akademie di Vienna, un collegio fondato dall'imperatrice Maria Teresa e giudicato tra le migliori scuole austriache, dove nel 1927 conseguì il diploma. Nel frattempo, con la morte del padre e a seguito della guerra, il patrimonio di famiglia si era notevolmente ridotto. Ragazzo dai molto talenti, amando il disegno Paul s'iscrisse all'Accademia Grafica di Vienna, quindi passò all'Accademia Strobl,

lavorando quattro anni come disegnatore e traduttore presso una casa editrice e frequentando i corsi serali della nuova accademia drammatica al Conservatorio della capitale austriaca. Fin da bambino si era sentito attratto dal teatro, e sebbene i familiari esprimessero riserve circa un suo futuro come attore, egli non si lasciò intimidire: alto 191 cm., fisico snello, viso dai tratti regolari intenso e romantico, pareva predestinato al successo.

Nel '33, ventiquattrenne, esordì nel cinema in un piccolo ruolo ne *L'inferno dei mari* (Morgenrot) di Vernon Sewell e Gustav Ucicky, un film



a colori sulla guerra sottomarina. Ebbe anche fortuna: perché il direttore della casa editrice presso cui lavorava era l'attore e regista Otto Preminger, come lui d'origine ebraica e all'epoca amministratore delegato del Teatro della Josefstadt; Preminger lo presentò all'allora direttore del Teatro, egli pure ebreo, il grandissimo regista teatrale Max Reinhardt: il quale chiamò Paul a lavorare nella sua compagnia facendogli sottoscrivere un accordo privato, e nell'estate 1933 al Reinhardt Theater, lo fece esordire nel suo nuovo allestimento del *Faust* di Goethe: la prova del giovane attore bastò a fare di lui uno dei più ricercati giovani amorosi del teatro tedesco.

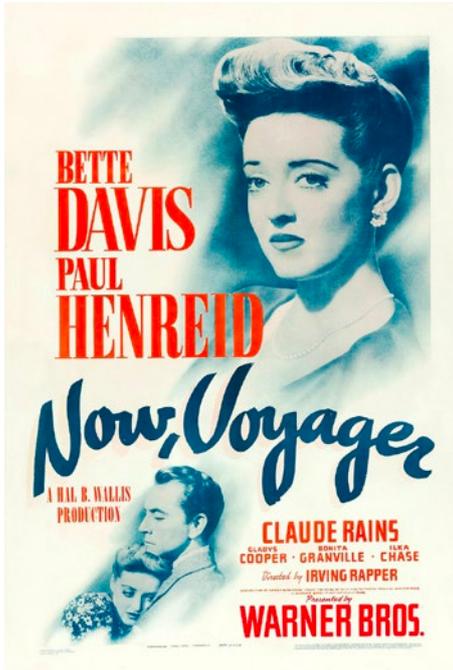
Naturalmente, lo richiese anche il cinema. Nello stesso '33 Paul, che parlava perfettamente inglese, apparve come comparsa negli avventurosi e sentimentali *Love in Morocco* e *Baroud* della coppia Rex Ingram e Alice Terry. Seguirono nel '34 il drammatico *Alta scuola* (Hohe Schule) di Erich Engel, e nel '35 la commedia musicale *Eva* di Johannes Riemann e l'avventuroso *Il re dei commedianti* (...nur ein Komödiant) di Engel, tutte pellicole dove rimediò parti di fianco. Paul non aveva mai nascosto il suo fermo antinazismo, motivato senza dubbio anche dalla sua origine ebraica: nel 1935, con l'allora fidanzata Elizabeth Camilla Julia (detta Lisl) Glück, che avrebbe sposato l'anno seguente, si trasferì in Inghilterra. Fu una mossa lungimirante, non solo perché

l'avvantaggiò nella carriera: tre anni dopo infatti, quando con l'Anschluss l'Austria venne annessa alla Germania nazista, alla stregua di altri oppositori egli venne designato «nemico ufficiale del Terzo Reich germanico» e tutti i suoi beni rimasti in patria gli vennero sequestrati.

A Londra, Paul trovò presto lavoro, in teatro e davanti alla macchina da presa, dove nel '37 apparve in una modestissima parte non accreditata ne *La grande imperatrice* (Victoria the Great) di Herbert Wilcox, una biografia della regina Vittoria interpretata da Anna Neagle, moglie del regista. Quell'anno egli prese pure parte con successo all'omonimo spettacolo teatrale, figurando come principe Alberto, ruolo che nel film aveva ricoperto Anton Walbrook. Quando deflagrò la seconda guerra mondiale, per la sua nazionalità tedesca Henreid rischiò seriamente d'essere deportato o internato come nemico: ma l'attore Conrad Veidt - tedesco ma naturalizzato cittadino britannico, sposato a un'ebrea e dichiaratamente antinazista (nel '42, in *Casablanca*, avrebbe interpretato da par suo il bieco maggiore nazista Strasser) - si spese molto per lui, riuscendo a persuadere della sua buona fede, sicché il nostro poté continuare a prodursi nella terra d'Albione. Nel '39 Paul colse un buon successo col personaggio di Max Staefel nel fortunatissimo dramma sentimentale *Addio, Mr. Chips!* (Goodbye, Mr. Chips) di Sam Wood, produzione MGM sull'isola, accanto a Robert Donat e alla debuttante Greer Garson. L'anno successivo, fu Victor Brandt nel drammatico *An Englishman's Home* (conosciuto anche quale *Mad Men of Europe*) di Albert de Courteville, il capitano Karl Marsen nel thriller bellico *Night Train to Munich* di Carol Reed, e apparve in una piccola parte nella commedia musical-spionistica *Under Your Hat* di Maurice Every.

Nel frattempo, con l'incalzare degli eventi bellici la vita in Inghilterra si faceva sempre più difficile e precaria. Sicché nel 1940 Paul, la moglie e le due figlie adottive Monika e Mimì si trasferirono negli Stati Uniti. Qui egli riscosse subito grande successo interpretando a Broadway, tra il dicembre '40 e l'aprile '41, il console nazista nel dramma *Flight to the West* di Elmer Rice. La sua convincente prestazione gli aprì le porte di Hollywood. Nel 1941 divenne cittadino statunitense, firmò un contratto con la RKO e cambiò il nome d'arte da Paul von Hernried al meno teutonico Paul Henreid. Per fortuna, in grazia della sua figura attraente, lo studio intuì subito che Paul sarebbe stato altrettanto efficace interpretando ruoli positivi. Il suo film d'esordio fu il dramma bellico *L'ora del destino* (Joan of Paris, 1942) di Robert Stevenson, dove fu protagonista accanto a Michèle Morgan. Seguì, sotto l'egida Warner Bros., il coraggioso dramma sentimentale *Perdutamente tua* (Now, Voyager, id.)

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

di Irving Rapper, accanto a Bette Davis: nei panni dell'architetto Jerry Durrance, sposato a una donna che non lo ama e padre d'una figlia cresciuta solitaria e infelice, il quale s'innamora, rimato, della giovane Charlotte (la Davis), nubile e anch'ella vittima di una madre dispotica, Paul disegnò un personaggio sensibile e combattuto; il gesto, ripetuto più volte, in cui accende contemporaneamente due sigarette per poi porgerne una a Charlotte, è rimasto tra i più celebri del cinema hollywoodiano.

I suoi due primi film americani avevano riscosso notevole successo; il terzo, *Casablanca* (id.) di Michael Curtiz, con Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, benché lo vedesse deuteragonista, portò ai vertici della considerazione la sua figura d'attore; a vestire i panni dell'antiazista Victor Laszlo egli non fece alcuna fatica, visto la sua storia personale. Nel dramma romantico *Bombe su Varsavia* (In Our Time, '44) di Vincent Sherman, dove interpretò il conte Stefan Orwid, ebbe quale partner Ida Lupino. Un altro dramma, *Tra due mondi* (Between two Worlds, id.) di Edward Blatt, lo vide nei panni d'un profugo austriaco, Henry Bergner, che assieme alla moglie Ann (Eleanor Parker) affronta la tragedia dei bombardamenti aerei su Londra durante l'ultima guerra. Ne *I cospiratori* (The Conspirators, id.) di Jean Negulesco, un melò a tratti ricalcato su *Casablanca*, dov'era l'antiazista olandese Van Der Lyn, chiamato a individuare una spia, Paul ebbe quale partner la bellissima compatriota Hedy Lamarr. La guerra era presente solo di sfondo anche nella commedia musicale *Ho baciato una stella* (Hollywood Canteen, id.) di Delmer Daves, ambientata in un club hollywoodiano realmente esistente, fondato da Bette Davis e John Garfield, dove i soldati in licenza dal fronte venivano accolti gratuitamente e avevano l'opportunità di conoscere le star del cinema; nella pellicola, come moltissimi altri colleghi, Henred interpretò semplicemente se stesso.

Al vertice della popolarità, il nostro attore si permise il lusso di rifiutare due ruoli da protagonista maschile da interpretare accanto all'amica Bette Davis: uno dei quali - *Quando il giorno verrà* (Watch on the Rhine, '43) di Herman Shumlin



Paul Henreid e Hedy Lamarr "I cospiratori" (1944)



Paul Henreid con Maureen O'Hara "Nel mar dei Caraibi" (1945)

- portò all'Oscar l'attore Paul Lukas, che l'aveva sostituito.

Nel 1945, nell'avventuroso *Nel mar dei Caraibi* (The Spanish Main) di Frank Borzage, egli incarnò per la prima volta un eroe di cappa e spada: il capitano Laurent Van Horn, pirata destinato all'amore della contessa spagnola Francisca Alvarado (Maureen O'Hara). L'anno seguente, in *Appassionatamente* (Devotion) di Edmund Goulding, passò a vestire i panni del reverendo Arthur Nichols, marito della scrittrice Charlotte Brönte (Olivia De Havilland), quindi, in *Schiavo d'amore* (Of Human Bondage, id.) dello stesso Goulding, fu il protagonista Philip Carey, e ne *Il prezzo dell'inganno* (Deception, id.) di Irving Rapper, tornò a lavorare con la Davis, interpretando suo marito, il talentuoso violoncellista Karel Novak. Nel '47 venne prestato dalla Warner alla MGM per *Canto d'amore* (Song of Love) di Clarence Brown, dove impersonò il compositore Robert Schumann, accanto a Katharine Hepburn nel ruolo di sua moglie Clara. Divenuto una sorta di gallina dalle uova d'oro, l'anno seguente, per la somma di 75.000 dollari Henreid acquistò il suo contratto dalla Warner Bros.; la MGM gli offrì il doppio di quella somma affinché firmasse con essa un impegno a lungo termine, ma lui rifiutò. E quell'anno stesso produsse l'intrigante giallo-noir *Jim lo sfregiato* (Hollow Triumph) di Steve Sekely, che interpretò accanto a Joan Bennett, nel doppio ruolo del dottor Bartok e del suo sosia e assassino John Muller. Nel '49 apparve come villain nell'avventuroso *La corda di sabbia* (Rope of Sand) di William Dieterle, accanto a Burt Lancaster, Corinne Calvet, Claude Rains e Peter Lorre, nel '50 fu il dottor Jason in un altro film di ferma denuncia sociale, *Belle, giovani e perverse* (So Young So Bad) di Bernard Vorhaus, la storia di uno psichiatra che lotta per il benessere delle recluse di un riformatorio femminile. Dopo due film di cappa e spada e la deliziosa commedia *Pardon My French* di Vorhaus, in cui fu partner di Merle Oberon, nel '52 Henreid esordì come regista del film *For Men Only*, di cui era interprete accanto a Margaret Field e Kathleen Hughes, nonché coproduttore: la vicenda, ambientata in un campus universitario, affrontava il tema del nonnismo. Quell'anno stesso egli interpretò il noir *Volto rubato* (Stolen Face) di Terence Fisher, accanto a Elizabeth Scott, e ritrovò la Oberon nella commedia di Marcel Cravenne *Dans la vie tout s'arrange*. Per essersi recato a Washington con un gruppo di colleghi a protestare contro gli eccessi del Comitato della

Camera istituito dal senatore McCarthy per indagare sulle attività antiamericane, Paul ricordò nell'autobiografia *Ladies Man Henried* (1984) - fu inserito per un quinquennio nella lunga e famigerata «lista nera», per fortuna senza gravi conseguenze per la carriera, essendosi egli ormai reso indipendente dagli studios e recandosi spesso a lavorare in Europa.

Negli anni Cinquanta e Sessanta s'impegnò soprattutto in ruoli di fianco, diretto da registi di qualità e apparendo in film di spessore quali *Sacro e profano* (Never So Few, '59) di John Sturges, accanto a Frank Sinatra, Gina Lollobrigida, Steve McQueen e Charles Bronson, *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* (Four Horsemen of the Apocalypse, '62) di Vincente Minnelli, a fianco di Glenn Ford, Charles Boyer, Ingrid Thulin e Lee J. Cobb, *Operazione Crossbow* (Operation Crossbow, '65) di Michael Anderson, con Sophia Loren, George Peppard, Trevor Howard e Lilli Palmer. La sua ultima parte d'attore sul set fu quella dell'anziano cardinale ne *Lesorcista II - L'eretico* di John Borman (1977).

Tra le sue regie cinematografiche merita un cenno almeno il thriller *Chi giace nella mia bara?* (Dead Ringer, '64), nel quale diresse la sua



Paul Henreid e Olivia de Havilland "Appassionatamente" (1946)



Paul Henreid, Ingrid Bergman, Humphrey Bogart "Casablanca" (1942)

vecchia partner e amica Bette Davis, nonché, in un ruolo minore, sua figlia Monika. Henreid diresse anche alcuni episodi di celebri serie televisive, come *Alfred Hitchcock presenta* e *Bonanza*. Lui, che negli anni Quaranta aveva lavorato anche in radio, nel '73 tornò a Broadway per esibirsi nel ruolo del Comandante in *Don Juan in Hell* di George Bernard Shaw. Paul Henreid morì a Santa Monica (California) il 29 marzo 1992, per le conseguenze di un ictus, all'età di ottantaquattro anni. Riposa nella stessa città al Woodlawn Cemetery. Due stelle sulla Hollywood Walk of Fame ne ricordano l'attività come attore e regista nel cinema e nella televisione.

Virgilio Zanolla

## PPP100 | 2022 | DdC

Lo spazio espositivo web di Diari di Cineclub



Nel mese di marzo, nell'anniversario della nascita di Pier Paolo Pasolini (Quartiere Santo Stefano di Bologna, 5 marzo 1922), è stata inaugurata la nostra Mostra online PPP100 | 2022 | DdC sullo spazio espositivo web di **Diari di Cineclub** dedicato al poeta, scrittore, regista.

La Mostra sarà costantemente aggiornata nel corso di tutto l'anno, grazie alla collaborazione volontaria di operatori culturali, tecnici, artisti e di tutte le Associazioni culturali nazionali ed internazionali con le quali si è in contatto.

Per visitarla: <https://bit.ly/3LNhCeC>

*Questi i principali percorsi che saranno sviluppati nel corso del 2022:*

- Calendario Eventi e Mostre in Italia e nel mondo;
- Gli Orienti di Pasolini | Roberto Villa;
- Io sono una forza del passato | Valentina Restivo;
- Volumi pubblicati per il centenario;
- Pasolini 100 su DdCR:
  - . I podcast di Giorgia Bruni;
  - . Le voci di Pasolini;
- Articoli pubblicati su **Diari di Cineclub** in occasione del centenario;
- Ritratti: la rappresentazione artistica di Pier Paolo Pasolini (aa.vv.);
- Il cinema di PPP attraverso i manifesti;
- Fotogrammi d'autore (aa.vv.);
- Raccolta di foto di Pasolini;
- Documentazione varia

*\*Il logo è stato realizzato da Massimo Pellegrinotti*

**Diari**  
di Cineclub  
**le Mostre Virtuali Online**

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Rinascita, - ANNO XX/numero 22 - giugno 1963 - Mino Argentieri (pagg. 27-28)

## La scuola dell'odio

Un film di Stanley Kramer e Hubert Cornfield

Attraverso il ritratto di un personaggio psicopatico, passato al nazismo nel periodo della grande crisi americana, gli autori mirano a rappresentare le drammatiche lacerazioni di una società disarmonica che condanna alla solitudine



Mino Argentieri

Sebbene il fascismo abbia avuto i caratteri di un fenomeno prevalentemente europeo-continentale, anche i paesi anglosassoni, in diversa misura, non ne sono rimasti immuni. Alla vigilia della seconda guerra mondiale, negli Stati

Uniti esistevano settecento organizzazioni, che si ispiravano agli insegnamenti di Hitler e Mussolini e raccoglievano oltre duecentomila proseliti. Fra queste il Fronte cristiano del tristemente famoso padre Coughlin, la cosiddetta Lega americana della Libertà, la famigerata Legione Nera, adibita alla repressione del movimento sindacale e la German-American Bund diretta da agenti addestrati nel III Reich e a cui facevano capo 71 sezioni, quattro giornali, nonché reparti d'assalto e una rete d'informatori e spie. Che la piaga purulenta del fascismo preoccupasse i democratici americani è provato da una serie di testimonianze, che hanno fornito a storici, saggisti e romanzieri materia per indagini acute e ampiamente documentate. È altresì vero, tuttavia, che per quanto innestata artificialmente sul suolo statunitense, la malapianta nazista affondò le radici nelle fondamenta dell'intolleranza, del pregiudizio antisocialista, della discriminazione razziale: vale a dire che seppe sfruttare le contraddizioni di una democrazia la quale riposava sulle leggi dello sfruttamento e del profitto. Non a caso, il privilegio, minacciato dalla politica riformista rooseveltiana del «New Deal»,

fu l'artefice del fascismo americano e ne rinsanguò le fila, mercé l'erogazione di cospicui finanziamenti che provenivano da autorevoli gruppi industriali. E non a caso, infine, un magnate come William Hearst non si accontentò di caldeggiare, attraverso la catena dei suoi giornali, le piratesche imprese di Hitler e Mussolini ma, attorno agli anni '40, mise allo studio il progetto di un film sull'assedio dell'Alcazar, che avrebbe dovuto esaltare la figura del colonnello Moscardo e l'eroismo dei combattenti franchisti. Se quel disegno non ebbe seguito, il merito spetta alla coscienza antifascista dei cineasti hollywoodiani, che impedirono di trasformare la mecca del cinema in un feudo di Goebbels. Si può sostenere, anzi, che l'antifascismo, seppure fosse guardato con diffidenza, riuscì allora a preservare Hollywood dai disegni più reazionari e ne tramutò le basi in una piattaforma per la difesa e la propagazione degli ideali di libertà. A questo riguardo, non va dimenticato un film di Anatole Litvak, *Confessione di una spia nazista*, che invitava l'opinione pubblica a vigilare nei confronti delle quinte colonne operanti in America: così come non va tralasciato il contributo di un film, *La legione nera*, che verteva sulla denuncia dei crimini perpetrati ai danni delle istituzioni democratiche.

*Nel solco delle migliori tradizioni americane*

A distanza di un ventennio, la cinematografia americana riprende l'argomento con una pellicola frettolosamente scomparsa di circolazione, *La scuola dell'odio*, che reca la firma di un giovane e valente regista esperto in storie poliziesche, Hubert Cornfield, e di un produttore temerario, Stanley Kramer, il cui nome è associato a opere di chiara impronta civile, da *Uomini a Mezzogiorno di fuoco*, da *Il selvaggio a La parete di fango*, da *L'ultima spiaggia* a *E l'uomo credè Satana*, a *Vincitori e vinti*. Questo connubio non è casuale. Sia Kramer, sia Cornfield appartengono alle forze vive di una cinematografia che, per quanto compromessa dagli imperativi mercantili, tenta a volte di sottrarsi al soverchiante conformismo dei «clichés» commerciali e ideologici. L'uno e l'altro agiscono all'interno di strutture condizionanti; costretti, dunque, al rispetto di alcuni canoni inderogabili; nondimeno essi hanno la virtù di tenere desta, sul terreno della ricerca linguistica e su quello dei contenuti problematici, la fermentazione delle idee, indispensabile a qualsiasi parto creativo che non

esaurisca le sue funzioni nell'ammannire prodotti evasivi e culturalmente insignificanti. Si tratta, pertanto, di energie intellettuali che non vogliono né piegarsi alle regole del commercio più disonesto, né rinnegare la migliore tradizione culturale e democratica americana. L'azione di disturbo che svolgono, insieme con pochi altri e con la pattuglia dei registi schierati sul versante del «New american cinema», e salutare, anche se spesso il pubblico le lesina la solidarietà che meriterebbe. L'esempio di *La scuola dell'odio*, apparso qualche settimana fa sui nostri schermi, è a tale proposito sintomatico. Il film in questione, interpretato da Sidney Poitier e dall'esordiente Bobby Darin (un celebre cantante che denota persuasive doti di attore drammatico) s'impenna sul ritratto di un fascista, il quale viene rinchiuso in prigione per aver preso parte ad attività che si prefiggevano di sovvertire gli ordinamenti istituzionali della democrazia americana.

Il ribelle è un hitleriano infatuato; detesta la gente di colore; partecipa a spedizioni punitive; frequenta i comizi e i circoli nazisti; legge *Mein Kampf*; odia gli ebrei ritenendoli responsabili di tutte le ingiustizie sociali; identifica lo strapotere dei capitalisti e dei monopoli in una ipotetica e fantomatica congiura ordita dagli israeliti; canta gli inni fascisti nei campeggi della gioventù nazista; vede in Roosevelt la «longa manus» del Cremlino; vagheggia gesta eroiche. Alle teorie di Hitler e di Rosenberg si è convertito nel periodo della grande crisi, quando la disoccupazione gettava sul lastrico milioni di lavoratori e il decaduto sistema americano mostrava le sue discrepanze. Affidato alle cure di uno psichiatra, il nostro eroe svela il suo tallone d'Achille: ha una personalità psicopatica con tendenze paranoiche, che gli impediscono di dormire ed è ossessionato da ricorrenti presenze oniriche. Dapprima il paziente nega la confidenza al medico, che ai suoi occhi ha il torto di essere un negro, cioè di appartenere a una razza classificata inferiore. Superato lo stadio dell'incomunicabilità fra i due, il dottore ha modo di effettuare la diagnosi, frugando nella memoria e nei trascorsi del malato.

*Una vicenda privata di valore simbolico*

In tenera età, il prigioniero ha vissuto vicissitudini drammatiche: suo padre, un macellaio, lo maltrattava; sua madre, una donna debole, non era in grado di proteggerlo e aiutarlo. Di qui un moto di rivolta verso l'autorità paterna, che accentuava il suo desiderio d'indipendenza, ma di qui anche un senso di profonda instabilità che gli proveniva dalla mancata protezione materna e da un complesso di colpa discendente dall'astio feroce nutrito per il genitore. L'esemplificazione psicanalitica e calzante,

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

al di là dei riferimenti privati e patologici, coinvolge, implica e, per via mediata riflette, rapporti psicologici tipici di una società disarmonica che, mentre accresce nell'individuo aneliti all'autonomia, negando una integrazione che salvaguardi i diritti dell'individualità, provoca un sentimento d'irrelevanza, d'impotenza, di smarrimento e di paura, il quale favorisce deviazioni sadomasochistiche, individuabili in un processo caratterizzato e dal bisogno di soffocare la propria fragilità, conformandola e sottomettendola a una norma che sminuisca la responsabilità del singolo (delegandola a terzi o ad astratta entità) e da una bramosia di potere e distruttività, grazie a cui vincere la propria intima solitudine e angoscia.

Queste componenti sono riconoscibili nel personaggio ideato da Cornfield e forse non ne avremmo tenuto conto se *La scuola dell'odio* mirasse a una motivazione di comodo, socialmente eversiva. Regista e sceneggiatore, però, non chiedono lumi alla psicanalisi per restringere l'orizzonte della loro analisi; diversamente da molti cineasti hollywoodiani, anzi, si rifanno a certe acquisizioni della scienza psicanalitica e delle sue correnti più avanzate, allo scopo di accertare gli elementi sociali, storici e concreti che influiscono sul corso delle scelte quotidiane. In altre parole, il comportamento del protagonista della pellicola non è solo determinato soltanto da anomalie che risalgono alla sua situazione familiare, ma da un disagio che sconvolge e turba la società intera, contemplata nelle sue strutture e nelle sue sovrastrutture politiche.

Purtroppo nel film di Cornfield la disamina di queste determinazioni non la si porta alle ultime conseguenze; la si limita alla rapida elencazione di alcuni «*flashes back*», che puntualizzano e chiariscono i termini del conflitto in maniera troppo sommaria, a prezzo di enunciazioni sbrigative. Nondimeno siamo risparmiati dai pericoli dell'equivoco; prova ne sia che, alla fine del film, sebbene clinicamente guarito e diventato addirittura un recluso modello, il protagonista continua a professare la fede fascista. Circostanza questa che conferma la complessità di una chiave interpretativa, tesa non a spiegare il fascismo secondo certe discutibili formulazioni psicanalitiche, in voga negli Stati Uniti e non solo negli Stati Uniti, bensì ad acclarare gli aspetti psicologici del fenomeno fascista, senza con ciò confutarne le origini di altra natura. Lo sforzo compiuto da Cornfield e Kramer in questa direzione ci sembra che debba essere valutato nelle sue caratteristiche di novità e serietà culturale, tanto più apprezzabili in quanto scaturiscono in seno a una letteratura cinematografica, che della psicanalisi si è sempre avvalsa per incrementare ipocrisie e riluttanze. Non ne ricaveremmo, tuttavia, che il film di Gornfield risponda in pieno alle sue stimolanti premesse. L'ostinazione, con la quale la psicanalista pretende di risolvere

le vicende del fascista, protraendone il soggiorno nel penitenziario; la mozione patriottica cui si appella allorché replica alle accuse rivolte alla democrazia americana, incapace di sanare le sue più stridenti lacerazioni, tradiscono il ricorso a una vena retorica e l'astratto furore moralistico in cui restano impigliate talune istanze liberal-progressiste statunitensi. Ad onta della sua vocazione democratica, il dottore negro non riesce a persuadere nessuno, così come del resto, pur nella sua esemplare generosità, non vi riusciva il giudice di *Vincitori e vinti* che, nel confronto conclusivo con l'avvocato dei criminali nazisti, opponeva soltanto la stretta e inflessibile osservanza a principi sacrosanti. Con la differenza, però, che in *La scuola dell'odio*, proprio attraverso il personaggio del negro, cioè attraverso il personaggio di un discriminato, sarebbe stato possibile porre l'accento sull'unica valida alternativa che si apre a chi è vittima delle dissonanze sociali, e sulla lotta per una integrazione che non significhi accettazione dell'ordine costituito.

Tuttavia sono questi rilievi che non scalfiscono il risultato artistico di un film dagli innumerevoli pregi stilistici e linguistici, Cornfield non vi mette a profitto soltanto la sua perizia tecnica, la sua insofferenza per l'accademismo hollywoodiano e per le fossilizzate strettoie della narrativa cinematografica, ma, soprattutto nelle sequenze che rievocano il passato e l'infanzia del protagonista, con rara efficacia e una densa carica di suggestione, fonde una molteplicità di piani introspettivi, confidando essenzialmente nella forza eloquente delle immagini e in audaci e spericolate soluzioni visive, esenti dal sospetto del puro e semplice compiacimento calligrafico.

Mino Argentieri

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. *Rinascita*, ANNO XX/numero 4 - gennaio 1963 - Cesare Zavattini, (pag. 27)

## Diario di Zavattini: Tre bobine a sedici millimetri



Cesare Zavattini

Roma, 21-1-1963 — È arrivato uno da Napoli, sotto la pioggia, con tre bobine a sedici millimetri. Le ha proiettate su un muro di casa mia: ho visto un lustrascarpe di sessantaquattro anni, non succede altro

che questo vecchio lustra con vigorosa pazienza tante paia di scarpe ai piedi dei loro proprietari che si sentono sicuri di sé, rimettendo i piedi per terra, fino a quando durerà il lucido sulla punta; e poi una domestica con dei bambini (la macchina da presa era nascosta non so dove, mi pare in una valigetta). Il lavoro di questo regista della domenica sarebbe giustificato anche solo dal modo col quale la domestica in mezzo a un grigio faticare con la scopa e con i tigli dei padroni, improvvisamente vede un uomo e si illumina e si tira un po' su i capelli. Giorgio Consiglio fa l'elettrotecnico, ma pensa continuamente al cinema, ed è stato tra i primi a scrivere a *Rinascita* per il «Cinegiornale della pace».

Credo che il procurarsi la pellicola e il tempo gli costi duri sacrifici. Mi ha detto: «Ho incontrato un tale in osteria stamattina, racconta di avere sempre nell'orecchio il ronzio degli aeroplani che venivano a sganciare le bombe. Mi sarebbe piaciuto girarlo, con il gesto della mano intorno all'orecchio per far capire quanto è pieno di rumore». Non so quale sarà il destino di Consiglio, ma è capace di rintracciare una persona nel bosco più buio, fiuta da lontano che c'è una persona e la va a guardare.

Il giorno prima avevo parlato con due ragazzi sui ventitré anni (Consiglio ne ha trentasei) che cercavano soldi per fare un cortometraggio di settecento metri sulle case. Avevano idee abbastanza pungenti, sul fenomeno odierno di tante cose nuove, che non sono autorizzato a svelare. Li osservavo, e mi parevano tutto un perché. Mi parlavano rispettosamente, e mi misi in testa che volentieri mi avrebbero attaccato un pesce di carta dietro la giacca. Adesso esagero, tuttavia è vero che provo un certo malessere di fronte all'ossequio formale dei giovani, e anche a quello non formale in quanto mi sembra sempre impossibile che non sappiano di me quello che so io, cioè che le mie incertezze, contraddizioni, confusioni non sono minori delle loro: essi involontariamente mi ricordano subito che sto recitando la parte dell'età che ho. A un tratto ho detto: «Facciamo un film intitolato *Perché?* Con voi e con qualche altro, tutti dai venti ai venticinque anni». L'ispirazione (come chiamarla?) mi era venuta dai loro occhi che mi giudicavano. Ci sono continue inchieste sui giovani e poche sui vecchi, sugli anziani visti dai giovani.

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

Come ci vedono, come ci odono, come ci pensano; ma noi rifiutiamo di sapere le loro imputazioni per paura. Il mondo è nelle nostre mani, lo governiamo. Perché lo governiamo così, con il tono dei ministri davanti al microfono appena scesi dall'aereo? Perché abbiamo lasciato che il mondo arrivi sull'orlo del niente e amiamo | un paio di calze con la tenerezza che non si nutre per B., per C.? Perché, perché, perché. Consunti perché, ma ecco che ne divampano dei nuovi se nascono dai giovani, e io mi guarderò bene dal suggerirgliene uno solo. Non gli daremo però un metro di pellicola, se prima non avranno raccolto dei sacchi di perché tra i coetanei e ce li avranno rovesciati davanti con fragore di noci. Noi staremo ad ascoltarli alternando la disperazione con il lampo del piacere che dà sempre una vera scoperta, anche quando ci viene addosso come un masso. Potrà perfino succedere che, alla fine della operazione, essi diventeranno vecchi e noi giovani. Mi piacerebbe metterne insieme una trentina in un grande stanzone e udirli di nascosto. Se fossi presente ai loro discorsi, i discorsi muterebbero.

Con una matita abbiamo provato a fare dei conti. Maulini e Griffi dicevano: «Mangeremo in una bettola, dormiremo nei prati». Ma otto o nove milioni ci vogliono. Forse riusciremo a battere il record dei film a basso costo. C'è un pazzo che voglia arrischiare?

I due se ne erano appena andati che arriva A.T. Gli accenno ai martellanti interrogativi che dovrebbero spietatamente sprigionarsi dai giovani, un clamore, un processo, un assalto. Passano nemmeno due giorni e Renato Nicolai mi telefona da Bologna (non ci sono più gli squilli lunghi delle interurbane. È una emozione di meno). Nicolai dice una cosa straordinaria: «Ho saputo da A.T. ieri, a Roma, del progetto del film *Perché*». Nicolai è nel cuore di un'organizzazione cinematografica nata a Torretta Terme, nel clima libero di quel festival. Una volta volevamo fare insieme i *Fratelli Cervi*, sui quali lui ha scritto un aureo libretto. In quell'epoca a Reggio Emilia fui ospite del Lyons Club; alla fine del pranzo tra i brindisi dissi che avremmo fatto in cinema i *Fratelli Cervi*. Dopo un silenzio di tre o quattro secondi, qualcuno disse che era un modo di mantenere vivo l'odio mentre c'era bisogno di pace. Cercai di spiegare a quei gentili signori, fra i quali c'erano anche alte autorità, che l'odio deriva dalla ignoranza delle cose, ma sono un pessimo argomentatore e non convinsi nessuno; però insistei che il film sarebbe stato fatto. Invece non si è fatto. Nicolai, dunque, verrà giovedì e studieremo a fondo il progetto. Il fatto che siano dei soldi emiliani a mettere in moto la ruota aumenta la mia gioia, devo confessarlo. Quei due giovani sono già diventati cinque, e mentre scrivo essi sono in un caffè a discutere, ad accusarci.



Cesare Zavattini

Teatro

## Al festival Mad(r)e in Italy il debutto di Telenovela e il premio di drammaturgia Bepo Maffioli



Giuseppe Barbanti

A Treviso nell'ambito del festival di teatro contemporaneo "Mad(r)e in Italy" al Teatro Comunale Mario Del Monaco ha debuttato *Telenovela*, il primo spettacolo del Comitato Teatro Treviso prodotto insieme al Teatro Stabile del Veneto Teatro Nazionale.

La messa in scena prende le mosse da una riflessione sul rapporto fra i generi: la drammaturgia è di Riccardo Favaro. La pièce immagina, come in uno specchio deformato, un mondo in cui le donne all'improvviso smettono di parlare, costringendo la società a mettere a nudo le proprie violente contraddizioni. La stessa questione viene posta separatamente nelle due parti in cui si svolge la commedia: la prima è collocata in un contesto familiare e vede al centro della vicenda, ambientata in un salotto bene degli anni '50 del secolo scorso, una coppia in cui il coniuge medico con toni di stucchevole ovvietà tiene la consorte in una sorta di sudditanza cui quest'ultima, dopo aver subito umiliazioni quotidiane, tenta di sottrarsi con un rabbioso silenzio; nella seconda, invece, il contesto è lavorativo, a confrontarsi sono la perentoria sceneggiatrice di una telenovela e gli attori che debbono recitarla. Sin dalle prime battute della seconda parte ci si rende conto che l'animato confronto cui stiamo assistendo, costruito in un crescendo dai toni rossiniani, altro non è che il lavoro preparatorio della messa in scena della puntata di telenovela "andata in onda" per così dire nella prima parte della serata. Anche qui l'attrice, che deve vestire i panni della moglie, fa una sorta di boicottaggio al modo in cui la sceneggiatrice vuole costruire il suo personaggio chiudendosi in ostinati e, sulle prime, incomprensibili mutismi. Nel finale registriamo una sorta di resa dei conti con l'attore maschile ad invocare, di fronte agli atteggiamenti prevaricatori della sceneggiatrice, l'intervento della polizia che in maniera poco festosa e in forze chiude lo spettacolo. La questione dei rapporti fra generi, portata in palcoscenico alle estreme conseguenze, si scopre essere anzitutto una questione di potere: se all'interno della famiglia nella prima parte abbiamo assistito agli strascichi odierni di quella gerarchia tra uomo e donna che ha le sue origini nel patriarcato, nella seconda da un lato a prevaricare è una rappresentante del genere femminile, dall'altro viene evocato l'atteggiamento negativo di tante madri che diseducano i propri figli, ponendo le premesse per incentivare il ricorso alla violenza per risolvere, spesso in modo discutibile, contrasti a volte quasi ancestrali. Ad interpretare un testo impegnativo, una scommessa



sulla sensibilità del pubblico per tematiche sempre fonti di attriti, una compagnia numerosa, giovane e motivata formata da Miriam Russo, Alex Cendron, Angelo Callegarin, Ruggero Franceschini, Laura Serena, Samantha Silvestri, Giacomo Martini, Irene Curto Elio Cecere, Christofer Cogo, Siy Coulibaly, Enrico Frisoni, Stefano Nascimben e Alessandro Poli. Lo spettacolo è diretto da tre registi che si coordinano: Ruggero Franceschini, Francesca Merli e Davide Strava. I costumi sono di Francesca De Santis, il disegno luci di Paolo Pollo Rodighiero, il disegno del suono di Giacomo Benvenuto e Marco Paporotto. Altra novità del festival l'assegnazione di un Premio alla drammaturgia intitolato alla memoria di Giuseppe (Bepo) Maffioli, autore di teatro, attore (risale a 53 anni fa il suo debutto sul grande schermo ne *Il commissario Pepe* nei panni dell'invalide Nicola Parigi che scorrazza in carrozzina gridando provocatorie verità) e regista prestato all'enogastronomia dove riscosse notorietà e successo. Tra i 41 testi pervenuti, la giuria, formata in parte da esperti e in parte da semplici lettori e spettatori, ha attribuito il premio alla commedia *È arrivato Cupido* dell'autrice e attrice triestina Diana Höbel, cui è andato un riconoscimento di mille euro. Ben cinque poi sono state le menzioni speciali. La pièce ha come protagonista Nicola, un informatico che si è isolato dal mondo, complici il lockdown e una relazione finita male, la cui vita viene improvvisamente, e positivamente, sconvolta dall'arrivo di Cupido. La commedia ha toni ludici, met-



tendo in primo piano le difficoltà di molti a lasciarsi andare al piacere della relazione con l'altro e la conseguente aspirazione all'intervento di una sorta di deus ex machina che consenta di instaurare costruttive relazioni sentimentali.

Giuseppe Barbanti

## Audiovisivi, pace ed enogastronomia: torna l'Apulia Web Fest

La IV edizione del festival internazionale in Puglia dedicato al cinema digitale indipendente. Lecce, 2-4 settembre 2022



Tiziana Di Gravina

Taglio del nastro nel suggestivo cortile dell'ex convento dei Teatini, nel cuore del centro storico di Lecce, per la quarta edizione dell'Apulia Web Fest – Audiovisuals, Peace and Food, il primo festival internazionale in Puglia dedicato al cinema digitale indipendente, che si terrà a Lecce dal 2 al 4 settembre 2022, convogliando l'arte cinematografica da tutti i cinque continenti.

Unico festival italiano inserito nell'ampio circuito mondiale della "Webseries World Cup", la Coppa del mondo delle webserie, l'Apulia Web Fest – Audiovisuals, Peace and Food rappresenta, quindi, l'Italia nell'ambizioso settore della promozione e valorizzazione dell'eccellenza audiovisiva indipendente internazionale. Con la Direzione Artistica del regista pugliese Michele Pinto, è organizzato da Arcadia Kinema, in collaborazione con Morpheus Ego, Curiosity Studio di Francesco Pinto, il Polo Biblio-museale di Lecce e l'Accademia di Arti Visive "Stazione 47" e con il patrocinio del Comune di Lecce.

Dopo aver sottoscritto, con altri 97 festival italiani, il documento per la ripartenza del settore culturale post Covid ai primi Stati Generali del Cinema indetti dal Giffoni Film Festival nel 2021, l'Apulia Web Fest torna a trasformare la città di Lecce in un crogiolo di espressioni artistiche differenti e di culture diverse, distanti fra loro, ma unite nel nome del cinema indipendente.

Per l'edizione 2022 sono 193 opere filmiche multimediali iscritte al concorso, italiane ed internazionali, che trasformeranno la città di Lecce, capitale del barocco tipicamente seicentesco, in luogo di incontro, condivisione e conoscenza di artisti provenienti da 31 nazioni diverse, da ognuno dei cinque continenti, tra cui Iran, Siria, Afghanistan, Indonesia, Libano e Kazakistan. 40 i premi in palio per le 174 opere selezionate nelle sezioni webserie (75), cortometraggi (35), lungometraggi (8), corti scolastici (5), documentari (17), pilots (13), video 360° (3) e una nuova sezione dedicata ai podcast narrativi e d'attualità (20).

Nel segno dell'esaltazione dell'arte in ogni sua espressione e delle incantevoli meraviglie di Puglia, resta invariata la mission dell'Apulia Web Fest, che pone l'accento sulla produzione audiovisiva, cinematografica e per i media digitali indipendenti a livello internazionale (Audiovisuals); il principio della condivisione, intesa come incontro, conoscenza,

confronto e reciproca contaminazione fra diversi pensieri artistici e differenti culture, con la nascita di nuove sinergie (Peace); e la promozione del territorio e dell'eccellenza della tradizione gastronomica pugliese, ricchezza della cultura culinaria del bacino del Mediterraneo (Food).

Tre giorni, dal 2 al 4 settembre, di proiezioni e dibattiti con artisti italiani e internazionali e importanti ospiti internazionali come Joël Bassaget, direttore della Webseries World Cup, e Laverne Daley, vicedirettrice del Miami Web Fest.

Spazio anche alla formazione con Panel tenuti da esperti del settore cinematografico come



Lo staff al completo dell'Apulia Web Fest (ph. Gianluca Ciuccio)



Il direttore artistico Michele Pinto con i premiati dell'edizione 2021 (ph. Gianluca Ciuccio)



Inaugurazione dell'edizione 2021 (ph. Diego Magrone)

Tore Sansonetti, noto produttore cinematografico e televisivo che ha prodotto film come *Il Divo* di Paolo Sorrentino (2007), *La matassa* (2009) con Ficarra e Picone, primo al box office per 3 settimane, *Sangue vivo* (2000) di Edoardo Winspeare, regista molto legato alla terra del sud e del Salento. Per la televisione ha prodotto, fra gli altri, *Passeggeri notturni*, una serie fiction in 10 puntate da 12 minuti tratta dai racconti di Gianrico Carofiglio e sta attualmente girando un film documentario per la regia di Daniele Luchetti ispirato alla vita di Carla Fracci.

Torna all'Apulia Web Fest con una Masterclass Sergio Spaccavento, pubblicitario, autore televisivo, radiofonico, cinematografico, docente universitario e conferenziere internazionale. Co-soggetto e co-sceneggiatore dei film *Italiano Medio* e *Omicidio all'italiana*, delle serie tv *Mario e Mariottide* di Maccio Capatonda, e dello spettacolo teatrale *Il sesso e il segreto della felicità* di Franco Trentalance, è autore di sketch dello ZOO di 105.

Non mancheranno occasioni per degustazioni enogastronomiche delle prelibatezze della cucina pugliese e sapori tipici della tradizione culinaria salentina grazie alla collaborazione con attività ed aziende del territorio.

Dopo l'inaugurazione nell'ex convento dei Teatini, le proiezioni delle opere in concorso, con i dibattiti insieme agli artisti e i panel formativi saranno ospitati negli ampi spazi dell'Accademia di Arti Visive "Stazione 47", in via Mario Bernardini, 29.

La cerimonia di premiazione del 4 settembre sarà invece ospitata nell'incantevole cornice di Convitto Palmieri, Polo Biblio-museale di Lecce in piazzetta Giosuè Carducci.

Tiziana Di Gravina

[www.apuliawebfest.it](http://www.apuliawebfest.it)

Diari di Cineclub media partner

## Mario Scalesi, il Leopardi d'oltremare



Valeria Consoli

Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento non sono poche le comunità di Italiani, che risiedono all'estero. Fra questi ci sono quelli che, invece di spingersi alla volta delle Americhe o in territori più lontani ancora come l'Australia, preferiscono stabilirsi al di là del Mediterraneo, specialmente in Egitto, all'epoca sotto la dominazione inglese oppure sulle sponde della Libia e della Tunisia.

In quest'ultima e soprattutto nella capitale Tunisi, ad una comunità di estrazione borghese, cosmopolita ed evoluta, si affianca una moltitudine di diseredati in grado tuttavia di esprimere una loro multiculturalità attraverso la mescolanza di etnie e di idiomi. Nel testo *Un ragazzo di razza incerta*, da lei pubblicato nel 2013 per i tipi de La Meridiana, Beatrice Monroy<sup>1</sup> vuole rendere omaggio a Mario Scalesi (1892/1922), poeta e critico letterario di raffinata sensibilità e tuttavia fin dalla più tenera età perseguitato dalla sfortuna, che a buon diritto è stato definito 'il Leopardi d'oltremare'.

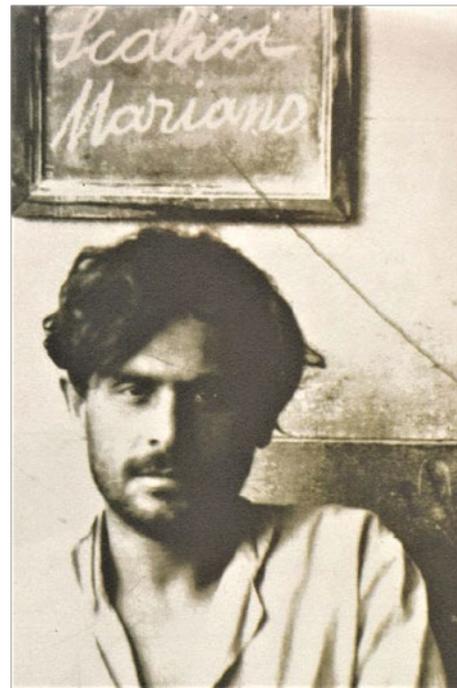
Rosi Candiani, che da anni si dedica ai legami culturali tra i Paesi, che si affacciano sul Mediterraneo, nonché alle affinità e identità peculiari di alcune forme artistiche performative, nell'articolo *Ricordare Mario Scalesi*<sup>2</sup> rende un omaggio a questo giovane e misconosciuto poeta, nato a Tunisi da madre maltese e padre italiano, che all'età di soli cinque anni una banale caduta in casa rende per sempre invalido. La sua angoscia e la conseguente emarginazione sociale si trasformano tuttavia nella sua poesia in 'fiori' ed 'ametisti'.

Ne *L'accident*, la poesia autobiografica per antonomasia e segno di una sua padronanza sia pur dapprima soltanto orale del francese, racchiude la circolarità della morte e della fine nel primo e nell'ultimo verso, quasi a testimoniare una vita - la sua - che si chiude.

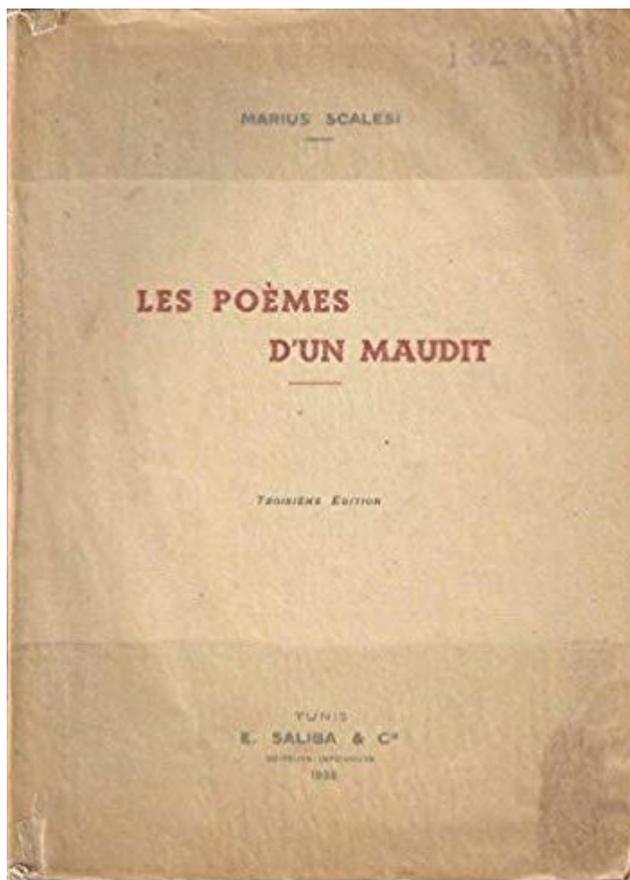
L'episodio della caduta a cinque anni (*"Mon pied glissa dans l'ombre"*), mentre vive la gioia del Natale in compagnia dei suoi famigliari e dei suoi giochi di bambino, contrasta con la condizione del morto - vivente, che la disabilità a vita gli provoca, *"fuyant le suaire (...) un trépassé hante sa chambre mortuaire pour y revivre le passé"* mentre fuori la luce nitida del mite inverno tunisino fa da contrappunto al buio dell'abitazione e della scala con il progressivo scivolamento verso il vuoto e verso l'in-

ferno della malattia.

Nella scelta linguistica del francese poi, questo non soltanto per lui ma anche per altri poeti italiani di Tunisia, si riflette una vicenda personale, che passa attraverso il malessere di un rapporto contrastato e contrastante con la terra d'origine loro e dei loro padri, il più delle volte sostanziata di misconoscimento e di rifiuto, che coglie la problematicità dell'appartenenza identitaria e che si fa strumento di denuncia dell'impossibilità di sanare questa drammaticità del vissuto. In *"Je suis deux"* di Scalesi<sup>3</sup>, il dualismo e l'antinomia non sono infatti soltanto degli strumenti letterari bensì rispecchiano cifre dell'esistenza. In particolare il contrasto fra l'umile attività di contabile, necessaria per la sua sopravvivenza, e l'*elan*, lo slancio che s'impone alla sua scrittura. Antinomia, questa, che risalta in ogni passo della sua unica raccolta, *Le poèmes d'un Maudit*, in cui la duplicità affiora nel paesaggio, come nelle delusioni d'amore, nonché nella consapevolezza di appartenere alla classe subalterna di una comunità numerosa ma non riconosciuta, che se non è quella dei colonizzati



Mario Scalesi (1892 - 1922)



Unica raccolta poetica - pubblicata peraltro post mortem: "Les Poèmes d'un Maudit", una dichiarazione d'intenti, una consapevole rivoluzionata all'angusto mondo letterario coloniale

particolare ma anche con Rimbaud e con alcuni degli Scapigliati italiani come Arrigo Boito ed Emilio Praga, quest'ultimo specie per quel *Preludio* contenente i versi

*"Noi siamo i figli dei padri malati"*.

Nell'arco di questi cent'anni dalla sua scomparsa<sup>4</sup>, la città di Tunisi ha voluto rendere omaggio alla travagliata vicenda artistica ed umana dello sfortunato poeta attraverso le voci più ragguardevoli non soltanto fra gli Italiani di Tunisia - fra questi Silvia Finzi, Marinette Pendola ed Alfonso Campisi - ma soprattutto attraverso l'omaggio di Yvonne Brondino, una fra le prime studiose del pensiero di Scalesi e che ne hanno divulgato l'opera, mentre Danielle Hentati e Gabriele Montalbano ne hanno ricostruito la complessa personalità nel suo contesto letterario e storico.

Niente tuttavia può meglio riassumerne la cifra stilistica ed esistenziale che i versi, a lui dedicati, di un altro grande poeta del Novecento tunisino, Ali Douagi<sup>5</sup>, che in *Ach yetmanna fi enba* - un indiretto omaggio a Scalesi - scrive di lui

*"Ha vissuto desiderando un acino d'uva/ è morto, gli hanno portato il grappolo"*

Valeria Consoli

1 - v. articolo di Diari di Cineclub, Giugno 2022 - Essere donna a Palermo di Valeria Consoli

2 - Pubblicato il 20 Gennaio 2020 dal comitato di Redazione di Dialoghi mediterranei, periodico bimestrale dell'Istituto Euroarabo di Mazara del Vallo (TP)

tunisini - non è nemmeno quella dei colonizzatori francesi.

In questa raccolta è evidente la sua sintonia con i poeti *maudit* delle sponde nord del Mediterraneo, Baudelaire con i suoi *Fleurs du mal* in

3 - in Judas

4 - Muore nel manicomio della Vignicella a Palermo, dove trascorre gli ultimi anni della sua vita e dove viene sepolto in una fossa comune.

5 - da Dialoghi mediterranei, n° 41, gennaio 2020

## Il cinema della Corea

Un cinema sperimentale in Asia orientale



Leonardo Dini

Un mondo lontano e complesso quello del cinema coreano. Talmente complesso che tuttora esistono ben due Coree, del nord e del sud, esattamente come accadeva per il cinema della Germania prima della unificazione tra est e ovest.

Un cinema che ha prodotto registi memorabili e capolavori, quello Coreano, che si può considerare come un unico mondo creativo; nonostante la dicotomia forzata fra le due Coree. Un cinema che risente dell'influsso del grande cinema orientale: cinese, giapponese, indonesiano. Un cinema dai toni forti, caratterizzato dalla sua *nouvelle vague* orientale. Park Chan Wook regista di *Old boy* e Kim Ki-duk regista di *Primavera estate autunno e ancora primavera* e di *Ferro 3*. In particolare, analizzando le differenze fra Nord e Sud Corea, il cinema nordcoreano ha la caratteristica di essere un vero cinema politico, cioè correlato alla politica del regime nord coreano e ha avuto il suo apogeo negli anni sessanta, così come il cinema vietnamita. Il cinema della Corea del Sud è invece un cinema d'arte, libero e sperimentale, paradossalmente, più libero di quello della Cina e del Giappone, perché ampiamente emancipato dai tabù, sessuali, religiosi e politici che condizionano pesantemente il cinema asiatico tuttora. Ricordo solo la celebre polemica sulle nuvole disegnate, imposte dalla censura nel cinema giapponese e che ha ispirato il titolo di *Al di là delle nuvole*, film di Michelangelo Antonioni. Come è noto la poesia visiva coreana è una specie a sè, proprio per questo particolarmente apprezzata nei festival dei cinema occidentali. In Italia i cineclub e *Fuori Orario*, il programma tv di Enrico Ghezzi, hanno divulgato, per molti anni, nel tempo, il cinema Coreano così come è accaduto in occasione di molte edizioni del Festival del cinema di Venezia.



Park Chan-wook (1963)



Kim Ki-duk (1960 – 2020)

In Corea il movimento cinematografica comincia la sua storia negli anni '20 del 1900, per poi trovare il suo pieno sviluppo, dopo un periodo positivo negli anni '60, soltanto negli anni '90, con la attuale *nouvelle vague* Coreana che coincide col successo internazionale dei nuovi registi coreani del sud. Kim Ki-duk in particolare si è rivelato il migliore dei registi coreani del Sud, affermando la sua poetica, in parte realista, in parte metafisica, ma di una metafisica del tutto orientale, quindi speculare e di segno opposto, rispetto al *nomos* occidentale.

Se in *Ferro 3* emergono elementi poetici molto bizzarri come il ferro da Golf numero 3, come la invisibilità alla Henry Potter appresa dal protagonista, come la occupazione di case e di vite, nel film *Primavera...* sono gli animali, presenti in ogni fase del film, a esserne il significante poetico visivo, tipicamente asiatico. Adirittura il protagonista dipinge con la coda di un gatto, in una scena. Monachesimo buddista medioevaleggiante e mondo laico contemporaneo, si sfidano durante l'intero film.

Nell'opera la apparizione *parousia* del sacro e della poesis dialoga con le crisi interiori dei protagonisti. Il film si traduce così in un racconto apologetico che si fa metafora delle contraddizioni, date dall'incontro tra il mondo orientale, legato al passato medioevale, e quello globale e moderno, aperto e libero.

Negli anni '90 la Corea del Sud è divenuta quindi punto di riferimento sperimentale, per tutto il movimento del cinema est asiatico. Resta tuttavia la incognita di come sarà il cinema coreano, una volta che presto o tardi le due Coree saranno riunite. È probabile che somiglierà all'attuale

arte filmica della Corea del Sud ma allo stesso tempo, aggiungendo temi e modi della odierna Corea del Nord.

Qualcosa del genere è già successo nella Storia del cinema: in Germania, dove il nuovo cinema tedesco risente, dopo la unificazione di trenta anni fa degli accenti e temi e stili dei film della Germania Est. Da chiarire anche se il cinema Coreano unito, in competizione diretta con quello Cinese e Giapponese e indiretta con Indonesia e India, sarà il più originale in assoluto del continente, come lo è spesso, oggi, rispetto a quello cinese o giapponese. Quella del regista, che in prima persona recita nel film, nella parte di un monaco coreano, è una originale idea, quasi situazionista, presente nel film.

Il cinema coreano dunque, sembra essere più creativo, rispetto a quello cinese e giapponese, tranne che per gli effetti tecnologici speciali. Se le Coree divengono un unico Stato, si avrà una ulteriore espansione della creatività. La Corea avrà quindi, anche in futuro, una grande cinematografia e la sua sperimentazione consiste proprio, in modo molto originale, nel combinare tecnologia e poesia.

Ma a ben ragionare, la poesia visiva coreana, ci ricorda anche altri film orientali, quelli dell'India e mediorientali, dell'Iran, o dell'Egitto, con le suggestioni degli eventi soprannaturali, dei personaggi invisibili, della metamorfosi del significante e del significato di oggetti, animali, paesaggi. La metafisica orientale, dell'estremo oriente, studiata già da Martin Heidegger, tra i filosofi occidentali e da Bertrand Russell, definisce e descrive bene la poetica per immagini del cinema coreano, che narra un mondo visivo, lontano e complementare, rispetto a quello europeo, ma che descrive gli stessi sentimenti umani e moti dell'animo, universali, perché gli umani, come ben evidenziava Albert Einstein, sono una unica razza, a dispetto di tanti inutili dissidi e conflitti che attraversano il mondo. Dalla Corea dunque, un messaggio di civiltà e di saggezza che indica nella poesia e nell'arte la via per interpretare il significato della Realtà.

Leonardo Dini



Un treno, un film, #36

## Nella morsa delle rotaie (1930)



Federico La Lonza

Per confezionare un buon film le scene d'azione possono servire, e così i finali a sorpresa e gli effetti speciali; ma alla base di tutto restano pur sempre la qualità della storia, l'occhio del regista e la prestazione degli attori:

quando questi tre aspetti funzionano, al minimo si ha la garanzia che il prodotto risulterà onesto e fruibile, ciò che nessuno potrà mai ritenere poco. *Nella morsa delle rotaie* (*Dangers Lights*, 1930) di George Brackett Seitz possiede tali caratteristiche: la vicenda che riporta è piuttosto lineare, fa il perno su un solo momento davvero drammatico; a girarlo è un artigiano di grande mestiere, a interpretarlo, accanto a uno stuolo di ottimi caratteristi, sono tre attori di personalità e grande professionalità.

Vediamo la trama. Nel Montana, un treno è rimasto bloccato dall'improvviso crollo di un tratto della parete rocciosa d'un monte; la frana ha causato l'interruzione di tutti i collegamenti ferroviari tra le principali città affacciate sul lago Michigan, Chicago e Milwaukee, e i rami ferroviari della costa del Pacifico. A Miles City, ovvero nello scalo ferroviario più vicino e importante al luogo del disastro, il sovrintendente Dan Thorn (Louis Wolheim), un uomo energico e un po' burbero ma a suo modo simpatico, per cercare di porre rimedio alla situazione è costretto a inviare subito sul posto, oltre ad alcuni mezzi pesanti come gru ed escavatori, anche una nutrita squadra di riparatori. La circostanza lo costringe ad arruolare sul momento pure un gruppo di *hobos* (vagabondi) che si erano rintanati in un vagone ferroviario. Uno di costoro è Larry Doyle (Robert Armstrong), un ingegnere già al servizio dello scalo di Miles City, che tempo prima era stato licenziato per un atto d'insubordinazione; questi dapprima si rifiuta di collaborare, ma Dan, che è buon conoscitore delle persone, alla fine riesce a persuaderlo affidandogli il compito di vigile del fuoco.

Dan è innamorato di Mary (Jean Arthur), la graziosa figlia di Ed Ryan (Frank Sheridan),



Robert Armstrong e Jean Arthur



Jean Arthur e Robert Armstrong



Frank Sheridan, Robert Armstrong, Louis Wolheim



Jean Arthur e Robert Armstrong

un ferroviere in pensione, e alla prima occasione le domanda di sposarlo; pure stimandolo moltissimo, Mary non ricambia il suo amore, ma accetta lo stesso la sua proposta, anche per un sentimento di gratitudine nei suoi confronti, giacché Dan si è sempre mostrato molto sollecito verso suo padre. Smantellata la frana e ripristinati i collegamenti ferroviari, Larry torna a Miles City, dove conosce Mary: tra

loro c'è subito immediata attrazione reciproca, ma pur con la morte nel cuore, lealmente lei rifiuta di mandare a monte le nozze.

Quando mancano pochi giorni al matrimonio, un'ennesima grana ferroviaria obbliga Dan a recarsi fuori città. In lacrime, Mary ritorna a casa per ultimare i preparativi delle nozze: Larry, che l'ha seguita, d'un tratto si manifesta, e dopo un dialogo particolarmente concitato riesce a persuaderla a fuggire con lui. I due innamorati lasciano l'abitazione, e sferzati da una fitta pioggia battente si recano

in stazione, decisi a salire su qualche treno. Mentre camminano lungo i binari, Larry resta però intrappolato con un piede in uno scambio, e per quanti sforzi faccia non riesce a liberarsi. La situazione si fa disperata nel momento in cui si avverte imminente l'arrivo d'un convoglio. Nel frattempo, rientrato in città, Dan si è accorto dell'inspiegabile assenza di Mary, ed è corso a cercarla in stazione, dove infine la scorge con la valigia, disperata, accanto a Larry, che attende solo d'essere travolto. Non rendendosi subito conto della situazione, Dan vorrebbe prendere a pugni Larry; ma la disperata reazione di Mary gli fa aprire gli occhi sul dramma che tra pochi secondi rischia di mutarsi in tragedia; e onesto fino al midollo, decide di salvare il suo rivale in amore: chinatosi per caricarlo sulle spalle, con un formidabile strattone riesce a liberarlo sbloccando lo scambio, allontanandolo dal treno proprio nel momento in cui il convoglio gli sfilava accanto; egli tuttavia non riesce a scansarsi, e in modo sia pur parziale subisce l'urto col mezzo. Portato subito in ospedale, il responso del medico è categorico: Dan ha subito un grave trauma cranico, e morirà se entro poche ore non verrà operato a Chicago, dove è in funzione un ospedale specializzato. A quel punto Larry riesce a persuadere i responsabili

*segue a pag. successiva*

segue da pag. precedente  
ferroviari di Miles City a concedergli un treno speciale composto da un solo vagone, dove assistito da Mary, dal dottore e pochi altri viene portato Dan. Alla guida del convoglio, Larry infrange ogni limite di velocità, non fermandosi in alcuna stazione finché non raggiunge Chicago: qui Dan viene prontamente assistito dal personale specializzato, che preavvertito, è pronto a condurlo nell'ospedale dove verrà operato.

È trascorsa qualche settimana dall'intervento chirurgico quando Dan, ancora a letto, viene riportato a Miles City. Sul vagone che lo trasporta salgono Mary e Larry, che hanno seguito la sua lunga degenza in ospedale. Dan pare pacificato col mondo: difatti stringe la mano a Larry e approva il suo fidanzamento con Mary. Quando i due innamorati si allontanano dal vagone tuttavia appaiono preoccupati: perché Dan, che si è espresso a fatica, durante il dialogo con loro d'un tratto ha reclinato il capo come se avesse perso i sensi. Ma non appena essi raggiungono il marciapiede del binario, ecco che la sua voce torna improvvisamente a tuonare con l'energia di un tempo, contro il personale ferroviario che, a suo dire, fuori pare rispondere ai propri compiti in modo troppo rilassato.

Girato a partire dai primi di maggio del '30 tra Miles City, altre località del Montana come il Sixteen Mile Canyon e la stazione di Chicago nell'Illinois, dove fino alla cessazione dell'attività nel 1986 ebbe sede la Milwaukee Road, compagnia che raccordava con gli States centro-orientali le linee sul Pacifico, il film è stato prodotto dalla Radio Pictures sulla sceneggiatura di James Ashmore Creelman. A dirigerlo il bostoniano George Brackett Seitz, regista, attore, sceneggiatore, produttore e commediografo, autore di sicuro mestiere al quale si devono alcune interessanti pellicole sia dell'epoca muta che nei primi quindici anni del sonoro. Nella colonna sonora del film si trovano due pregevoli canzoni composte da Oscar Levant su parole di Sydney Clare, *My Dream Memory* e *With You With Me*. Quanto ai tre interpreti, il newyorchese Louis Wolheim, attore, regista e sceneggiatore dall'incisiva figura fisica, che sarebbe morto cinquantenne solo pochi mesi dopo l'uscita della pellicola, ha legato il suo ricordo soprattutto alla parte del caporale Stanislaw Katczinsky in *All'ovest niente di nuovo* di Lewis Milestone, anch'esso del 1930; Robert Montgomery è invece conosciuto per il ruolo di Carl Denham nel *King Kong* di Merian Cooper ed Ernest Schoedsack (1933); mentre Jean Arthur, benché allora apparisse davanti alla macchina da presa già da sette anni, non era ancora un'immagine nota: a renderla tale ci avrebbero pensato prima John Ford (*Tutta la città ne parla*, 1935), poi, nei secondi anni Trenta, in particolare Frank Capra, del quale divenne l'attrice-feticcio (*È arrivata la felicità*, *L'eterna illusione*, *Mr. Smith va a Washington*).

In quel periodo di grande sperimentazione nell'ambito dei formati cinematografici a schermo largo, vennero approntate due versioni del film: la prima utilizzava una pellicola da 35 mm dal formato Academy Standard,

l'altra impiegava un formato widescreen da 65 mm con un rapporto d'aspetto 2:1, il Natural Vision brevettato nel 1921 da George Kirke Spoor e P. John Berggren: *Nella morsa delle rotaie* è stato il primo e unico film girato con l'adozione di questa loro camera stereoscopica che consentiva una visione binoculare con effetti di tridimensionalità. La versione in Natural Vision venne programmata solo nello State Lake Theatre di Chicago e nel Mayfair Theatre di New York, le uniche sale dotate dell'attrezzatura necessaria per la proiezione del film. Quest'interessante risultato, al culmine di anni di costante sperimentazione, non ebbe riprese né ulteriori sviluppi, perché l'aumento contemporaneo dei costi di produzione e di presentazione costrinse i promotori a interrompere l'iniziativa, sicché la ricerca nel settore subì un arresto per svariati decenni; e di tale versione della pellicola, a quanto pare, purtroppo non restano copie.

Il film ha un altro merito storico, quello di includere nel montaggio spezzoni di filmati che documentano il rarissimo traino di una locomotiva a vapore mediante una fune da parte di un'altra locomotiva a vapore, tratto senza dubbio da un perduto archivio cinematografico della stazione ferroviaria di Myles City, nonché le uniche riprese esistenti di un'auto dinamica dell'epoca della ferrovia a vapore negli Stati Uniti; l'unica altra pellicola dove forse si potevano scorgere scene simili, *Thunder* di William Night (1929), con Lon Chaney, oggi purtroppo sopravvive solo in pochi spezzoni.

Tra i pregi del film, c'è quello delle sequenze di viaggio, tutte molto belle: come quella iniziale, in cui la visione quasi centrale del muso della locomotiva a vapore a tutta velocità, con le bandierine che garriscono al vento, accompagna la lettura dei titoli di testa. È difficile dimenticare la magnifica corsa del breve



Robert Edeson, Louis Wolheim



Frank Sheridan



Jean Arthur



Jean Arthur e Robert Armstrong



Louis Wolheim, Jean Arthur, Robert Armstrong



Robert Armstrong, Jean Arthur, Louis Wolheim.

convoglio guidato da Larry, prima attraverso il paesaggio del Montana, poi superando piccole stazioni e arditi ponti ferroviari, mentre l'immagine delle implacabili lancette dell'orologio si alterna a quella dei binari che scorrono... C'è addirittura una scena in cui, per maggiore realismo, mentre il treno procede a piena andatura Robert Armstrong mette addirittura a repentaglio la vita: è quella in cui Larry, accortosi che qualcosa rischia di rallentare la manovra, uscito dal finestrino della cabina scende fino al praticabile, e aggranciandosi saldamente con la mano e la gamba sinistra alla trave del telaio, si china col resto del corpo e allunga la destra, che impugna un'asticciola di legno, fino a liberare il ceppo del freno, quindi si tira su e ritorna nella cabina di guida.

Quando venne girato il film, la compagnia Milwaukee Road era reduce da due anni dal suo primo fallimento, causato, oltretutto dalla Grande Depressione, da un errore di valutazione sul prezzo d'acquisto e di elettrificazione della Pacific Extension, stimato in 60 milioni di dollari e venuto a costare 257 milioni. Nel 1935 la compagnia tornava in bancarotta, venendo posta sotto amministrazione fiduciaria: finché uscita dal fallimento nel '45, falliva per la terza volta nel 1977, e nell'86 veniva venduta alla Soo Line Railroad.

Uscito nelle sale cinematografiche statunitensi il 21 agosto 1930, presentato alla stampa londinese il 22 ottobre dello stesso anno, apparso nei cinema irlandesi il 9 gennaio del '31 e in quelli britannici l'11 maggio, nella versione originale il film dura 74 minuti, che vennero ridotti a 55 quando ne fu apprestata una versione televisiva. Dal 1958 esso è entrato nel dominio pubblico negli Stati Uniti, in quanto nel 28° anno dopo la pubblicazione non è stata rinnovata la registrazione del copyright.

Federico La Lonza

## Esce Cabiria 201

EDITORIALE

A naso..., p. 2

Questa volta in «Cabiria» non c'è un Laboratorio, ma diverse Analisi che aspettavano da tempo di trovare una collocazione. Si tratta di saggi di grande spessore raccolti nel presente numero, anche senza un filo conduttore.

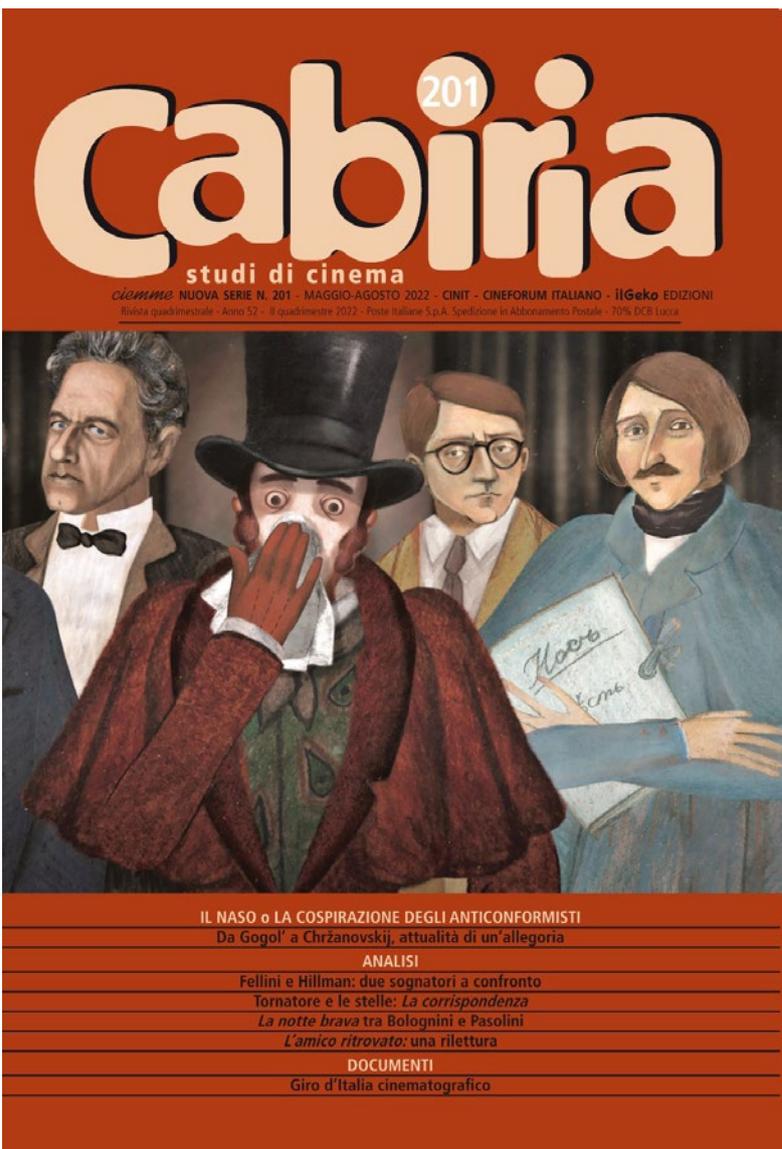
Di Fellini ci siamo occupati abbondantemente nel recente passato, ma non potevo rinunciare al contributo – scritto direttamente in italiano – di Frank Burke, il maggior esperto felliniano in America, incentrato sul confronto tra il mondo onirico del regista e gli studi del grande psicoanalista James Hillman. Qui, forse per la prima volta, si sposta l'attenzione dal rapporto con Jung e Bernhard verso un altro approccio all'anima individuale e collettiva. E la dimensione del sogno ne è la chiave d'accesso.

L'amico Vittorio Giacci si muove su un territorio non dissimile nell'affrontare un film di Giuseppe Tornatore, *La corrispondenza*, passato un po' sottotono dalla critica e che si rivela, invece, incredibilmente ricco di rimandi spirituali, letterari, figurativi e cinematografici: un *conte philosophique* da riscoprire.

Accogliamo, poi, il primo scritto per la nostra rivista di un giovane ricercatore, Steven Stergar, che cerca di fare chiarezza sull'apporto creativo di Pasolini al film di Bolognini *La notte brava*, all'interno di una collaborazione tra i due che è stata una palestra formativa per il poeta di Casarsa e l'occasione per un confronto con una realtà meno raffinata per il regista pistoiense (di cui ricorre quest'anno il centenario).

Ed è alla triste attualità storica che ci richiama un altro *conte philosophique* uscito da poco in sala, *Il naso o La cospirazione degli anticonformisti*, ultimo impegno del maestro dell'animazione Andrej Khrzhanovsky, tratto dal racconto di Gogol e dall'opera di Šostakovič. Massimo Tria e Marco Bellano, esperti in tanti campi tra cui la lingua e la letteratura russe, il cinema d'animazione, la storia della Russia recente e passata, la musica classica e contemporanea, con i loro interventi ci aiutano ad addentarci ancor meglio in piccolo capolavoro.

Buona lettura



**Cabiria** 201  
studi di cinema

CINEMA NUOVA SERIE N. 201 - MAGGIO-AGOSTO 2022 - CINIT - CINEFORUM ITALIANO - IIGeko EDIZIONI  
Rivista quadrimestrale - Anno 52 - Il quadrimestre 2022 - Poste Italiane S.p.A. Spedizione in Abbonamento Postale - 70% DCB Lucia

**IL NASO O LA COSPIRAZIONE DEGLI ANTICONFORMISTI**  
Da Gogol' a Chrzhanovskij, attualità di un'allegoria

**ANALISI**  
Fellini e Hillman: due sognatori a confronto  
Tornatore e le stelle: *La corrispondenza*  
*La notte brava* tra Bolognini e Pasolini  
*L'amico ritrovato*: una rilettura

**DOCUMENTI**  
Giro d'Italia cinematografico

p. 3

le

p. 118

ANALISI

«Vivere il sogno»: l'onirismo di Fellini alla luce della psicologia onirica di James Hillman, di Frank Burke p. 5

E le stelle stanno a guardare: la conversazione irreversibile.

A proposito di *La corrispondenza* di Giuseppe Tornatore, di Vittorio Giacci p. 35

*La notte brava*: volontà e discordie di un'occasione propizia, di Steven Stergar p. 59

*L'amico ritrovato*: viaggio agli inferi e ritorno, di Marco Vanelli p. 69

DOCUMENTI

Giro d'Italia cinematografico p. 85

CINEFORUM

Il naso o La cospirazione degli anticonformisti

Il naso animato: una tradizione anticonformista, di Marco Bellano p. 105

*Il naso* di Andrej Chrzhanovskij: un triplo sogno sull'incubo totalitario, di Massimo Tria p. 111

GROOVY MOVIES – IL CINEMA DENTRO LE CANZONI

*Ritagli di film*, di Alberto Ani-

DOCUMENTI

*La Romanza dei ricordi*, di Augusto Paci-Perini

Centro Studi di Cinema – periodico quadrimestrale di Studi Cinematografici edito dal Cinit – Cineforum Italiano, Anno 51°/52°, n. 201, III Quadrimestre 2021/ II Quadrimestre 2022.

Direttore Marco Vanelli

Pubblicazione realizzata con il contributo DGC - MiC

Cinit - Cineforum Italiano, Associazione laica, ispirata ad un umanesimo cristiano, democratica e apartitica, che fonda i suoi principi metodologici sulla visione e lettura del film (cine) e sul dibattito (forum), al fine di far comprendere ed apprezzare la cultura cinematografica allo spettatore

30174 Mestre Via Manin 33/1 Tel. 041-962225 - e-mail [info@cinit.it](mailto:info@cinit.it)

# Cabiria

## Storia di una monaca che si smonacò



Stefano Beccastrini

Le eleganti e solide case, molte di origine medievale, d'una antica città europea vanno a specchiarsi nelle acque cupe dei molti canali che la solcano. E' Bruges, città di nobili tradizioni così commerciali come spirituali. Par quasi che quel

diuturno rispecchiamento induca gli abitanti della città a un incessante scrutarsi, rimirarsi, giudicarsi come se quelle acque fossero metafora dello sguardo di Dio. Su tali severe immagini di profondi, implacabili specchi d'acqua scorrono lenti i titoli di testa del film che mi ha intrattenuto, trasmesso da Rete 4, per l'intero pomeriggio di venerdì 10 ottobre dello scorso 2021. Un film che amo molto e che, quel pomeriggio, rivedevo dopo vari anni (ne parlo ormai, sulla nostra rivista, dopo qualche mese ma il testo dell'articolo risale proprio a quell'ottobre): *Storia di una monaca-The Nun's Story*, 1959, regia di Fred Zinnemann, un cineasta viennese presto fattosi americano e che si dette al cinema, nel quale esordì quale valente documentarista cresciuto alla scuola di Robert Flaherty, dopo aver studiato il violino ed essersi laureato in giurisprudenza nella capitale austriaca (si tratta di un cineasta la cui valutazione critica ha conosciuto, negli anni, notevoli oscillazioni: personalmente lo apprezzo e dunque, sul finire dell'articolo, gli dedicherò alcune, più generali, considerazioni). Tornando ai titoli di testa del film, va detto che essi – scorrendo appunto su toccanti vedute di Bruges – ci dicono anche, tra varie altre cose, che esso è interpretato da Audrey Hepburn (per la prima volta in un ruolo drammatico inizialmente destinato a Ingrid Bergmann: la Hepburn - belga di nascita e ormai celebre, nel 1959, essendo già stata la principessa Anna di *Vacanze romane*, 1953, per la regia di William Wyler nonché la Sabrina e l'Arianna degli omonimi film, del 1954 e del 1957, entrambi con la regia di Billy Wilder - credo abbia impersonato con molta commozione un film ambientato nella propria patria a suo



tempo invasa dai nazisti); da Peter Finch (interprete teatrale e cinematografico di notevole intelligenza ed energia); da Dean Jagger (una "spalla" hollywoodiana di sicuro composto mestiere). La sceneggiatura era di Robert Anderson (il quale, oltre a varie sceneggiature, scrisse anche per il teatro *Tè e simpatia*, portata sullo schermo da Vincente Minnelli nel 1956). Nelle vesti di una suora, che compare sullo schermo per poche inquadrature, è riconoscibile anche – ma nei titoli di testa non compare – la nostra Ave Ninchi. Il film, infatti, oltre che in Belgio e in Congo, fu girato per gli



interni a Cinecittà, assumendo per tali scene qualche comparsa italiana.

La vicenda cinematograficamente narrata inizia mostrando la giovane Gabrielle Van Der Mal – figlia poco più che ventenne di uno stimato e savio patologo (interpretato dal già citato Dean Jagger) – la quale, lasciato un fidanzato, ha deciso di farsi suora e sta preparando la valigia per recarsi, accompagnata dal padre, in convento. Il dottor Van Der Mal, pur rispettoso della scelta esistenziale di Gabrielle, le manifesta, strada facendo, una perplessità che lo turba e che deriva dalla sua conoscenza dell'indole della figlia: "Credo tu sia capacissima – le dice più o meno – di vivere con impegno e coerenza in povertà e in castità ma sono altresì convinto che non riuscirai mai a ubbidire al suono di una campana". Effettivamente, durante il tempo nel quale la sua Gabrielle tenterà di diventare suor Lucia (questo sarà, infatti, il suo nome da monaca) i suoi tormenti consisteranno proprio in una continua lotta interiore tra la ricerca dell'ideale monastico della "perfetta ubbidienza" alle regole della vita conventuale e l'ansia di libertà, di iniziativa, di creatività personale (tutte manifestazioni di presunzione e vanità, agli occhi delle sue superiori e della loro concezione della suora quale creatura umana unicamente e totalmente votata a Dio) che si agitano nella sua mente e nel suo cuore. I mesi del noviziato e gli anni di perfezionamento come infermiera rappresentano un periodo assai faticoso e dolente per Gabrielle/Suor Lucia: il rispetto passivo delle regole, la cieca ubbidienza richiestale, l'annullamento dell'intima personalità (caratteri essenziali di una "monaca perfetta" secondo l'orientamento conventuale) non diventano, com'ella sperava, una norma di vita serenamente accettata e praticata bensì la cagione di atroci dubbi e sofferenze. Due diverse concezioni antropologiche e teologiche si sfidano dentro il suo animo: da una parte, la propria fiducia in se stessa e il proprio desiderio di primeggiare, con impegno e competenza, nello studio della medicina e nel portare cura e conforto al prossimo sofferente; dall'altra, l'accettare la propria nullità ontologica, l'annichilire qualunque personale volontà e, dunque, l'abbandonarsi totale nel seno della disciplina, dell'ubbidienza, della negazione d'ogni spinta all'autonomia personale. Gabrielle/Suor Lucia spera in cuor suo, per esempio di essere destinata quale missionaria in

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Congo, per prendersi cura degli ammalati di quella remota terra colma di sofferenza. A tale scopo si diploma presso la Scuola di Medicina Tropicale di Anversa ma anche il desiderio di recarsi in Congo viene interpretato quale manifestazione di un esagerato, presuntuoso senso del sé dalle sue superiori: le viene dunque ordinato di andare quale infermiera in una clinica psichiatrica belga, ove un'alienata le fa passare un brutto momento. Due anni dopo la fine del noviziato, inviata finalmente nel Congo, si dedica instancabilmente e con competenza alla propria missione di infermiera, continuamente combattuta fra l'obbligi-



go di adempiere i doveri religiosi e l'ansia di dedicarsi senza limitazioni alla cura degli ammalati. In Congo è chiamata a collaborare con un medico, il dottor Fortunati (l'attore è un ottimo Peter Finch): uomo di scienza di sicuro valore ma alquanto rude e sincero nella sua capacità, assolutamente laica, di comprendere il prossimo. Si affeziona alla suora, le dona consigli e giudizi, l'assiste quand'ella cade in depressione eppoi si ammala di tubercolosi. Tale malattia segna la fine del soggiorno africano di Suor Lucia e il suo ritorno in Europa, ove nel frattempo è scoppiata la guerra. Nell'ospedale, presso il confine olandese, in cui viene mandata a svolgere il proprio compito di capo-infermiera, ella viene a conoscere la crudeltà dell'invasione nazista del suo Paese, l'impegno nella Resistenza di una delle infermiere del gruppo da lei diretto, l'uccisione da parte dei nazisti del suo amatissimo padre. Tutto ciò, infine, le risulta insopportabile: in un intimo, estremo colloquio con il Crocifisso, gli confessa di non farcela a ubbidire a una regola che le impone di rimanere equidistante di fronte all'andamento della guerra (per parafrasare Don Lorenzo Milani, per lei l'obbedienza ha cessato di essere una virtù). Sceglie di lasciare il convento, di tornare al mondo ferito e ai suoi storici travagli, di entrare nella Resistenza. In un'ultima scena, solennemente triste e silente d'ogni colonna sonora, ella, ormai smesso l'abito monastico e indossato un semplice cappotto, filmata di spalle con una valigia in mano, si allontana dal convento e s'inoltra nelle strade deserte della città. Suor Lucia non esiste più. Ma, in fondo, neppure la Gabrielle di un tempo. Non ha scelto, infatti, di tornare a essere la giovane benestante un po' ribelle ma di buona famiglia borghese che era prima di farsi monaca. Ha scelto l'ignoto e rischioso orizzonte di diventare una resistente antinazista. Chissà se la forza di farlo non l'abbia trovata anche nella propria, sofferta, esperienza monacale.

Credo che *Storia di una monaca*, film sottovalutato in Italia, resti uno dei più belli tra quelli realizzati da Fred Zinnemann. Egli è un cineasta dalla strana carriera, praticamente divisa in due fasi. Nella prima, che si può far durare dal 1944 de *La settima croce* al 1959 di, appunto, *Storia di una monaca*, fu considerato un regista di grande valore: colto, progressista (il sopravalutato *Mezzogiorno di fuoco* del 1952 era chiaramente, più che un vero e proprio western, una metafora del maccartismo), pluripremiato, gran scopritore e direttore di attori e attrici (da Marlon Brando e Montgomery Clift, da Deborah Kerr all'Audrey Hepburn drammatica), la cui produzione registica non era particolarmente prolifica ma sempre capace di sfornare opere di elevato contenuto morale. La seconda iniziò con gli anni Sessanta e fu dovuta a quella che è stata chiamata, in modo spiritoso ma efficace, "la rivoluzione francese del pensiero critico", quella (dalla quale anch'io ho ricevuto, adolescente, la mia formazione di *cinophile*) di André Bazin e dei suoi *Cahiers du Cinema*. Essa, nel giro di poco tempo, finì con l'influenzare anche la più innovativa critica americana: per esempio, quella della rivista *Film Culture* fondata dai fratelli Jonas e Adolfo Mekas. In particolare, su tale rivista, scriveva il critico cinematografico Andrew Sarris, promotore della *auteur theory* e perciò orientato a una totale revisione delle scelte valoriali, relative al cinema hollywoodiano, in base al criterio dell'*autorialità*. Tale criterio segnò l'ascesa trionfale di nomi quali quelli di John Ford o di Alfred Hitchcock (Sarris li definì "cineasti da Pantheon") e condannò a una radicale svalutazione nomi quali quelli (definiti da Sarris "idoli infranti") di George Stevens o, appunto, di Fred Zinnemann. Quest'ultimo, insomma, cominciò a essere giudicato cineasta fortemente dipendente da sceneggiature altrui, irrimediabilmente di impronta letteraria, alla fine scarsamente personale (*autoriale*, appunto). Probabilmente è tutto vero però, fermo restando che un film di John Ford o di Alfred Hitchcock lo preferisco sempre, continuo anche a veder volentieri, ogni tanto, anche un'opera del buon Fred Zinnemann. Vi troverò di sicuro, e non mi spiacerà affatto, una storia ben raccontata, un sincero



e convinto antifascismo, una immancabile commozione. Vi par poco, di questi tempi mal raccontati, deturpati da nostalgie di regime e stupidamente ridanciani?

Stefano Beccastrini



Fred Zinnemann (1907 - 1997)



## Malle a la Vague. Il cinema secondo Louis Malle

(1932/1995)

Per me la vera educazione sta nell'insegnarvi a fare buon uso della libertà!

L.Malle



Patrizia Salvatori

Il nome di Louis Malle nella Storia del Cinema tout court non è stato mai così idolatrato come quello dei grandi registi fondatori della Nouvelle Vague e suoi coetanei, da Truffaut a Rohmer, da Godard a Chabrol e Rivette.

Malle è sempre rimasto ai margini del Nuovo Corso, spinto da un eclettismo a tal punto variegato e curioso da poter essere definito lui stesso, con il suo cinema dai mille percorsi, un movimento autonomo per la ricchezza di temi proposti e la varietà di soluzioni adottate nell'affrontarne ognuno.

Il piacere per l'innovazione estetica, l'orizzonte espanso dal punto di vista letterario, la passione per la libertà espressiva, la decisa propensione per la musica, l'indiscusso amore per il cinema sin da bambino, unito al desiderio impaziente della sperimentazione poetica indispensabile per superare l'empasse di una mai sopita instabilità formale e prima ancora esistenziale fanno di Malle lo sperimentatore principe di un cinema versatile/formale davvero unico e per certi versi del tutto irripetibile. Maestro di stile della settima arte, ma anche appassionato cultore di lettere e musica jazz, ha attraversato l'immagine in movimento con tale varietà di temi e forme da disorientare il critico più attento, incapace di trovare in tale ricchezza di contenuti e soluzioni quel fil rouge che spesso identifica e caratterizza il binomio Cinema/vita dei grandi autori, da Bergman ad Hitchcock ai suoi compagni di Nouvelle Vague e che ne permette una identità netta e riconoscibile.

Tuttavia Louis, presentando a suo tempo *Zazie dans le metro* (1960), ha identificato un sicuro denominatore principale del suo incredibile mood cinematografico nell'attenzione per l'adolescenza e per il suo inevitabile incontro con la corruzione e il blob ingovernabile del mondo adulto.

Figlio dell'alta borghesia, discendente dalla nobiltà francese, rampollo di una dinastia di commercianti di zucchero sin dal periodo napoleonico, il giovane Louis si appassiona alla ripresa già a 14 anni iniziando a girare filmmini acerbi con la 8mm presa in prestito dal padre. La famiglia prova a distoglierlo da questa passione troppo focosa e lontana dalle loro aspettative iscrivendolo ai corsi di Scienze Politiche della Sorbona, ma lui presto molla tutto per seguire le lezioni di cameraman della Scuola di Parigi.

Allievo del grande documentarista oceanografico Jacques Costeau, partecipa alle riprese del film subacqueo *Il mondo del silenzio* (1955), vincitore della Palma d'oro a Cannes e si appassiona

profondamente alle immersioni e al racconto in immagine delle profondità marine.

La rottura del timpano durante le riprese però gli impedisce di proseguire questa passione per i documentari tra le onde; in brevissimo tempo Malle collabora con Robert Bresson, si converte in regista terrestre e già nel 1957 esce *Ascensore per il patibolo*, un noir doc che alterna scene poliziesche a peripezie notturne in forma di passeggio sui tacchi e nel cuore della protagonista Jeanne Moreau, accompagnata dal Jazz conturbante firmato Miles Davis. Sol tanto un anno dopo è la volta di *Les amants*, dramma borghese tra una signora (Ancora la Moreau, poi musa di Truffaut nell'iconico e successivo *Jules e Jim*) a la page ed un giovane curioso di vita. Entrambe le pellicole anticipa-



Louis Malle



L'affascinante Jeanne Moreau in "Ascensore per il patibolo" (1958) di Louis Malle

no temi e atmosfere che saranno poi centrali non solo per il nuovo cinema francese, ma anche per il successivo cinema d'autore italiano della metà degli anni '60. Nel 1960 esce poi *Zazie dans le metro* dal romanzo di Raymond Queneau, comicità surreale allo stato puro dedicata alla scoperta del mondo attraverso gli occhi frizzanti e spiritosi della giovane e provinciale protagonista, declinazione iniziale sul tema dell'età piccola da sempre e per sempre cara a Louis.

E dunque, prima ancora dell'inizio della Nouvelle Vague, Malle ha intrapreso il suo personale nuovo corso del Cinema, dimostrandosi di volta in volta all'altezza degli altri giovani registi del periodo.

La densa filmografia di Malle alterna sin dall'inizio commedie a drammi glaciali (*Fuoco fatto*, 1963), opere documentaristiche (*Place de la République, Vive le tour, Bon baisers de Bangkok, Alamo bay...*) a mediometraggi onirici (*Storie straordinarie*, 1968), cinema diretto (*Humain trop humain*, 1974) a narrazioni sociologiche (*Calcutta*, per esempio), divertissement (*Viva Maria*, 1965, parodia del genere western) a pellicole trasgressive e pure in parte autobiografiche (*Soffio al cuore*, con la nostra convincente ed ironica Lea Massari) e drammi intimisti su sfondi di guerra (*Cognome e nome: Lacombe Lucien*, 1974).

Il trasferimento in America, avvenuto nel 1977, dilata ulteriormente la visione di Malle

che apre le sue esperienze ed il suo cinema agli impulsi della società multietnica e policulturale propria degli States. Sono di quel periodo la commedia-scandalo *Pretty baby* (1978) con una piccolissima Brooke Shields, il noir rivisitato *Atlantic city*, affidato al talento gangsteristico di Burt Lancaster (1980), il cult movie verité *La mia cena con André* (1981), il film remake de *I soliti ignoti* *Crackers*. Del ritorno in Francia sono le pellicole più intense della maturità artistica, dallo straziante e pluripremiato *Arrivederci ragazzi* (1987) all'ormai davvero iconico *Il danno* (1992), da *Milou a maggio* (1990) per parlare dei giorni del '68 con la delicatezza di Michel Piccoli a *Vania sulla 42° Strada* (1994), tragicommedia in stato di grazia in collaborazione magnifica con David Mamet. Il cinema di Malle è un vortice di finzione e realtà, dramma e commedia, documento e sogno; è pure un percorso non sempre ordinato, a volte frammentario, spesso nuovo e più spesso classico. Ma è un cinema vivo, aperto ad ogni esperienza visiva e concettuale, pieno di domande e non sempre di risposte, riflesso dell'uomo e del suo farsi adulto tra angosce e sorrisi.

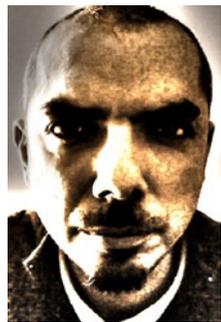
Un cinema provocato e provocatorio, insomma.

il cinema del movimentatore vaguista Malle, Louis Malle!

Patrizia Salvatori

**Host**

**Un esperimento cinematografico che viene elevato al rango di capolavoro**



Giacomo Napoli

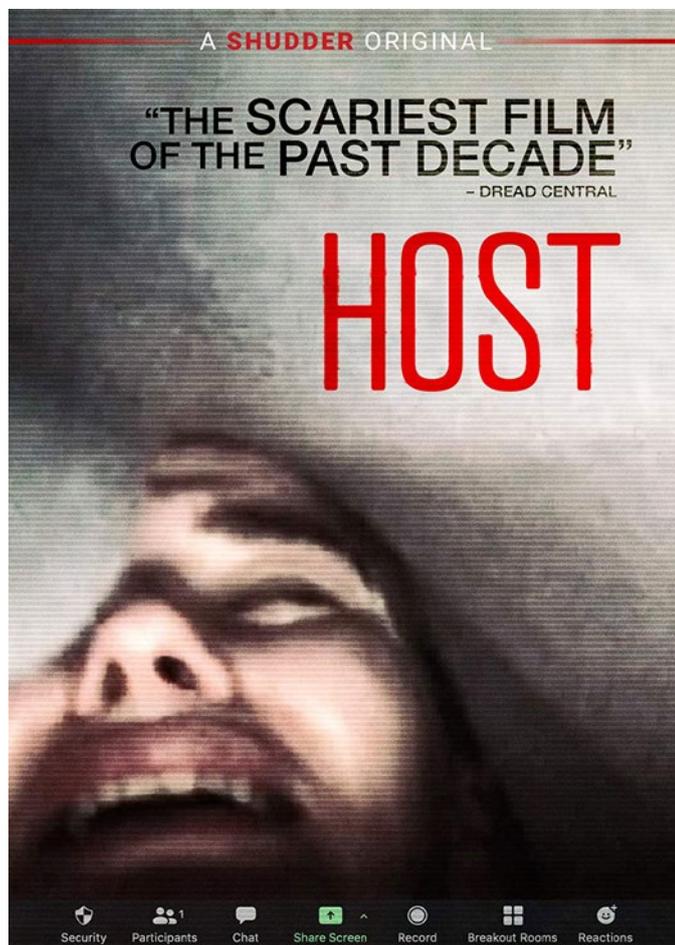
*Host*, letteralmente “l’ospite”, tradotto in italiano con “chiamata mortale” (sic), è una pellicola britannica del 2020, girata nel pieno dell’isteria collettiva del lockdown internazionale ad opera di Rob Savage, mediocre regista di basso profilo. L’aspetto veramente originale e divertente

di questo film horror creato a bassissimo budget è il mezzo scelto per realizzare quello che vorrebbe quasi apparire come un mockumentary: la videoconferenza sull’applicazione Zoom, divenuta celebre proprio grazie al lockdown e alla conseguente necessità di comunicare a distanza. Il film, da non confondere con l’altro *The Host* di Andy Newbery di appena un anno prima e del tutto diverso, partendo dal presupposto forzato della separazione e della reclusione in casa propria, imbastisce una videocall (evento più che quotidiano per moltissime persone durante il 2020) nella quale un gruppo di sfaccendate e annoiate giovincelle, con l’aggiunta di un noioso ragazzone di contorno, si fanno guidare da una medium assolutamente e rigorosamente new-age all’interno di una seduta spiritica on-line. Ovviamente la medium toglie il disturbo quasi subito (era comunque inutile) e le partecipanti finiscono per evocare un’orda di demoni inferociti che regaleranno alle malcapitate e agli spettatori una vera ordalia di fenomeni paranormali ai limiti di qualsiasi credibilità, confezionando così un horror classico e dal gusto banale, un prodotto prevedibile ma che si trova all’interno di una originalissima confezione e che, in base proprio al suo contenitore (Zoom) finisce per diventare un documento unico (o quasi) di una fase storica mondiale, quella relativa alla pandemia, che si spera non si ripeta mai più. Tra connessioni che non funzionano, battute sceme tra ragazze (assai stereotipate) e prese in giro l’atmosfera si infittisce rapidamente quando la connessione internet della medium ci lascia e qualcosa si unisce alla riunione con intenzioni palesemente super-bellicose e assassine; tutto ciò che accade successivamente viene raccontato al pubblico tramite la videochiamata, con tanto di brusca interruzione finale e di ricco cameo ormai storico dei famosi “40 minuti massimi” delle prime videochat su Zoom. La cosa interessante appunto, scusate l’insistenza, è proprio il punto di vista e di

ripresa forzato dato dalle webcam dei portatili e degli smartphone utilizzati dalle protagoniste; questa rigidità registica è la vera forza del film, sia perché consente una visione di insieme assolutamente ristretta e marginale (con tanto di androni, porte socchiuse e coni d’ombra alle spalle dei personaggi), sia perché, al tempo stesso, la pellicola è stata concepita proprio per essere vista attraverso lo schermo di un computer o di un telefono, cattapuntando lo spettatore all’interno del web e rendendolo automaticamente più partecipe del normale. Una storia nata e creata nel mezzo di una pandemia mondiale che, oltre alle specifiche paure della società contemporanea, aggiunge un nuovo elemento impossibile prima dell’era digitale: l’esperienza immediata. Attenendosi risolutamente e realistica-

qualificarsi come opera brillante e interessante, oltretutto realizzata in breve tempo e ad un costo molto contenuto (in tutto leggiamo 46 persone nei “titoli di coda”); da qui ad elevarla a rango di capolavoro del terrore con tanto di titoli eclatanti e di false testimonianze di gente che sviene e muore di paura nel seguirlo ci pensa certa critica di parte che non condividiamo minimamente e che farebbe bene a cercarsi un lavoro nel campo dello smaltimento rifiuti organici. Concentriamoci piuttosto su un ultimo aspetto che fornisce a nostro avviso uno spessore decisivo all’opera la quale altrimenti resterebbe in piedi solo come idea tecnica, e mi sto riferendo ovviamente al panorama umano rappresentato nel film, attraverso le varie webcam. Sorvolando sulle esagerazioni sovranaturali e sulla ferocia eccessiva

delle entità mostruose che prendono il controllo rapidamente dell’intero tessuto del reale grazie all’idea, affatto astrusa, della facilità di diffusione attraverso la rete (i fantasmi come il virus stesso che, prima di diffondersi attraverso l’aria, si moltiplica attraverso le idee ossessive e le paure fomentate dalle informazioni on-line), vediamo qui un pugno di individui di media levatura sociale in tutta la loro squalida mediocrità che finiscono per venire distrutti proprio grazie al loro atteggiamento superficiale e ai loro limiti autoimposti pur di restare fedeli ad una società immaginaria che non è mai esistita, ad una idea di civiltà decadente e perversa che fagocita i suoi membri, ad un modo di vivere privo di trascendenza e quindi destinato ad una fine entropica e crudele. I vari personaggi, dal ragazzo pieno di carne con poco cervello alla intellettuale, dalla cinesina un po’ cattiva alla povera svampita, dalla medium deficiente e stralunata alla renitente che finisce per diventare prima vittima privilegiata dei demoni, sono tutti specchi della nostra società; individui vuoti, piatti come monitor, autodeterminati all’estinzione senza speranza proprio perché intimamente incatenati a questa mondanità sadica che con la scusa



del progresso medico e tecnocratico utilizza i propri cittadini e cittadine come cibo e li consuma a piacimento. Non a caso il film è rappresentato nel contesto inglese, uno dei topos sociali umanamente peggiori degli ultimi anni. Un’opera per riflettere e in parte anche per ricordare; da salvare sicuramente anche se da considerare un riuscito esperimento e non certo un capolavoro del cinema.

Giacomo Napoli

## Media Partner Festival - Diari di Cineclub 2022



[www.edinburghshortfilmfestival.com](http://www.edinburghshortfilmfestival.com)



[www.valdarnocinemafilmfestival.it](http://www.valdarnocinemafilmfestival.it)



[internationalpoliceawardartsfestival.it](http://internationalpoliceawardartsfestival.it)



[www.premiozavattini.it](http://www.premiozavattini.it)



[www.cinecircoloromano.it](http://www.cinecircoloromano.it)



APULIAWEBFEST  
AUDIOVISUALS, PEACE & FOOD

[www.apuliawebfest.it/](http://www.apuliawebfest.it/)



[www.firenze archeofilm.it](http://www.firenze archeofilm.it)



ALBANIA SI GIRA  
3° Festival del Cinema Albanese  
1 - 4 luglio 2021

[festivaldelcinemalbanese.it](http://festivaldelcinemalbanese.it)



[www.sardiniarcheofestival.it](http://www.sardiniarcheofestival.it)



[www.festivalcinemasicilia.org](http://www.festivalcinemasicilia.org)



LUNIGIANA CINEMA FESTIVAL

[lunigianacinemafestival.movie.blog](http://lunigianacinemafestival.movie.blog)



[www.rassegnalicodia.it](http://www.rassegnalicodia.it)



Festival del Cinema  
dei Diritti Umani  
di Napoli

[www.cinenapolidiritti.it](http://www.cinenapolidiritti.it)



[www.sentierofilm.com](http://www.sentierofilm.com)

## Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - Podcast dal 29 giugno 2022 al 4 agosto 2022

Poesia del '900 (XCIV) | Pierfranco Bruni legge "Di tanto in tanto" di Marilyn Monroe, da "Fragments", Feltrinelli 2010. | 04.08.2022 | 01:17 | <https://bit.ly/3BCbp2B>

Schegge di cinema russo e sovietico | Undicesima Puntata - Herz Frank a Procida. Conduce Antonio Vladimir Marino. | 03.08.2022 | 11:01 | <https://bit.ly/3brVFEB>

Nobel per la letteratura | Novantottesima Puntata - Saul Bellow, premiato nel 1976. Dal romanzo "Herzog", pubblicato in Italia da Mondadori nel 2017, l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. | 03.08.2022 | 06:12 | <https://bit.ly/3QeFWr9>

Le persecuzioni razziali e la Shoah | LVI Puntata - Il negazionismo della Shoah. Conduce Giorgio Ajò. | 29.07.2022 | 12:41 | <https://bit.ly/3PMsNWf>

Daniela Murru legge Gramsci (CXII) | Lettura delle lettere scritte da Antonio Gramsci a sua madre Giuseppina Marcias ed a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 22 settembre 1930. | 29.07.2022 | 05:39 | <https://bit.ly/3Ji53qL>

I dimenticati # 45 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Quarantacinquesima puntata: Lars Hanson. Conduce Virgilio Zanolli. | 28.07.2022 | 13:23 | <https://bit.ly/3PGt653>

Nobel per la letteratura | Novantasettesima Puntata - Pearl Sydenstricker Buck, premiata nel 1938. Da "L'amore di Ai-Uan" (Mondadori, 1940), l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. | 27.07.2022 | 05:18 | <https://bit.ly/30E9W3P>

Poesia del '900 (XCIII) | Pierfranco Bruni legge "Ma il peso di un'età" di Pier Paolo Pasolini, da "L'usignolo della chiesa cattolica". | 26.07.2022 | 01:18 | <https://bit.ly/3Bgm4jh>

Le persecuzioni razziali e la Shoah | LV Puntata - Nedo Fiano, testimone di Auschwitz. Conduce Giorgio Ajò. | 22.07.2022 | 10:58 | <https://bit.ly/3zqZzH5>

Daniela Murru legge Gramsci (CXI) | Lettura lettera scritta da Antonio Gramsci a suo fratello Carlo dalla casa penale speciale di Turi: 25 agosto 1930. | 22.07.2022 | 07:50 | <https://bit.ly/3OsAJLc>

I dimenticati # 44 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Quarantaquattresima puntata: Mireille Balin. Conduce Virgilio Zanolli. | 21.07.2022 | 13:28 | <https://bit.ly/3aRH8St>

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XXV)

| Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata a Mauro Bolognini e al suo film "Arrangiatevi" del 1959. | 21.07.2022 | 11:49 | <https://bit.ly/3znWkjm>

Nobel per la letteratura | Novantaseiesima Puntata - Vicente Aleixandre, premiato nel 1977. Dalla silloge "Poesie della consumazione" (Rizzoli, 1972), la poesia "Non inganni felicità". Conduce Maria Rosaria Perilli. | 20.07.2022 | 04:55 | <https://bit.ly/3yVATEW>

Le persecuzioni razziali e la Shoah | LIV Puntata - Alberto Sed, vittima della Shoah. La sua testimonianza. Conduce Giorgio Ajò. | 15.07.2022 | 14:41 | <https://bit.ly/3ObnoXi>

Daniela Murru legge Gramsci (CX) | Lettura lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht ed a sua moglie Giulia Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 11 agosto 1930. | 15.07.2022 | 05:11 | <https://bit.ly/3RzwWYk>

I dimenticati # 43 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Quarantatreesima puntata: Roscoe Arbuckle. Conduce Virgilio Zanolli. | 14.07.2022 | 12:38 | <https://bit.ly/3nZatxc>

La terra è di chi...la "gira" | Ventinovesima Puntata - Conversazioni su cinema e dintorni. Bosnia Express il film di Massimo D'Orzi nelle terre sarde. Gerardo Ferrara si accomoda in terza classe, con i sedili di legno per seguire il viaggio e raccogliere le testimonianze dei due in un luogo di pace, di pietra e cortecia. | 14.07.2022 | 39:56 | <https://bit.ly/3Iz59tT>

Nobel per la letteratura | Novantacinquesima Puntata - Roger Martin du Gard, premiato nel 1937. Dal primo volume de "Les Thibault" (bouquineux.com), l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. | 13.07.2022 | 05:26 | <https://bit.ly/3Pm24zj>

Poesia del '900 (XCII) | Pierfranco Bruni legge "Per assenza d'uomo" di Manuz Zarateo, da "Per assenza d'uomo", Passerino, | 2022.12.07.2022 | 01:26 | <https://bit.ly/30-Vj3ZD>

Le persecuzioni razziali e la Shoah | LIII Puntata - Edith Bruck, (1931) testimone della Shoah ungherese naturalizzata italiana. Conduce Giorgio Ajò. | 08.07.2022 | 12:50 | <https://bit.ly/3OSpTiz>

Daniela Murru legge Gramsci (CIX) | Lettura lettera scritta da Antonio Gramsci a sua madre Giuseppina Marcias dalla casa penale

speciale di Turi: 28 luglio 1930. | 08.07.2022 | 03:12 | <https://bit.ly/3RjwMed>

I dimenticati # 42 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Quarantaduesima puntata: Jiah Khan. Conduce Virgilio Zanolli. | 07.07.2022 | 11:28 | <https://bit.ly/3nLiNQV>

La terra è di chi...la "gira" | Ventottesima Puntata - Conversazioni su cinema e dintorni. "Ho trovato il vestito più bello" di Claudia Crabuzza e Fabio Sanna. Gerardo Ferrara raccoglie le testimonianze degli autori, portatori di linguaggi fragili e potenti, autentici. | 07.07.2022 | 37:32 | <https://bit.ly/3ymp6iS>

Schegge di cinema russo e sovietico | Decima Puntata - Herz Frank, "Ten minutes older". Conduce Antonio Vladimir Marino. | 06.07.2022 | 09:34 | <https://bit.ly/3utnXF4>

Nobel per la letteratura | Novantaquattresima Puntata - Isaac Bashevis Singer, premiato nel 1978. Dal libro di memorie autobiografiche "Nuove storie dalla corte di mio padre" (Longanesi, 2001), l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. | 06.07.2022 | 05:10 | <https://bit.ly/3ynjp44>

Le persecuzioni razziali e la Shoah | LII Puntata - Shlomo Venezia, la sua testimonianza. Conduce Giorgio Ajò. | 01.07.2022 | 06:31 | <https://bit.ly/3bLeqmo>

Daniela Murru legge Gramsci (CVIII) | Lettura lettera scritta da Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 14 luglio 1930. | 01.07.2022 | 06:42 | <https://bit.ly/3nsMMgo>

I dimenticati # 41 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Quarantunesima puntata: Wallace Reid. Conduce Virgilio Zanolli. | 30.06.2022 | 12:37 | <https://bit.ly/3bFznmY>

Nobel per la letteratura | Novantatreesima Puntata - Eugene O'Neill, premiato nel 1936. Dall'opera "Lungo viaggio verso la notte", l'incipit della scenografia preceduta dalla lettera alla moglie di O'Neill, cui il dramma è dedicato. Conduce Maria Rosaria Perilli. | 29.06.2022 | 06:42 | <https://bit.ly/3NtSysN>

Poesia del '900 (XCI) | Pierfranco Bruni legge "Ricordo le lunghe sofferenze" di Aleksandr Aleksandrovič Blok, da "Poesie", SE, | 2016.28.06.2022 | 02:23 | <https://bit.ly/3QW-gckH>

A cura di Nicola De Carlo

## Diari di Cineclub | YouTube

[www.youtube.com/diaridicineclub](http://www.youtube.com/diaridicineclub)

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito



Nicola De Carlo

Intervista a Mino Argentieri - 23 maggio 2006

Intervista nella sua casa romana a Mino Argentieri sul cinema di propaganda del PCI tra il 1945 e 1975 | Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico | <https://youtu.be/G87w4rddDek>

I dimenticati #42 | Jiah Khan

Nishabd (inglese: Speechless) è un film drammatico del 2007 in lingua hindi indiana diretto da Ram Gopal Varma, con Amitabh Bachchan e il debuttante Jiah Khan. La storia del film si è ispirata al film americano del 1999 American Beauty e al film indiano del 1986 Anokha Rishta. | <https://youtu.be/e7kVivT4XEo>

Ghajini è un film thriller d'azione in lingua hindi indiana del 2008 scritto e diretto da AR Murugadoss, prodotto congiuntamente da Allu Aravind, Tagore Madhu e Madhu Mantena. Un remake dell'omonimo film tamil del 2005 di Murugadoss, che a sua volta è ispirato al film del 2000 Memento | <https://youtu.be/ZbYUq3n2xA8>

Housefull è una commedia drammatica in lingua hindi indiana del 2010 diretta da Sajid Khan e prodotta da Sajid Nadiadwala. Il film è in parte adattato dal dramma tamil del 1998 Kaathala Kaathala. I dialoghi sono stati

scritti da Anvita Dutt, mentre Nadiadwala ha scritto la trama e Rameshwar S. Bhagat è stato l'editore. | <https://youtu.be/wFtF1zedwbw>

I dimenticati #43 | Roscoe Arbuckle

La sua notte di nozze (His Wedding Night) è un cortometraggio del 1917, diretto ed interpretato da Roscoe Arbuckle. | <https://youtu.be/5wlcldIOZLV4>

Il cuoco (The Cook) è un cortometraggio muto del 1918, diretto da Roscoe Arbuckle che lo interpreta insieme a Buster Keaton. | <https://youtu.be/aSTq10qm9cE>

Retrosena (Back Stage) è un cortometraggio muto del 1919, diretto da Roscoe 'Fatty' Arbuckle. | <https://youtu.be/oN58f7yu9EI>

His Prehistoric Past (1914) - Charlie Chaplin | <https://youtu.be/8inZh3QBKeA>

Roscoe Arbuckle - The Garage (Laurel & Hardy) | <https://youtu.be/ciES2vZiSSY>

I dimenticati #44 | Mireille Balin

Don Chisciotte (Don Quichotte) è un film del 1933 diretto da Georg Wilhelm Pabst. È la

versione francese di Don Chisciotte. Il film è stato girato con parte del cast della versione britannica. | <https://youtu.be/174VYvFA9Ns>

Il bandito della Casbah (Pépé le Moko) è un film del 1937 diretto da Julien Duvivier, tratto da un romanzo di Ashelbé (pseudonimo di Henri La Barthe). | <https://youtu.be/cbtIN51-r5Oc>

L'assedio dell'Alcazar è un film di Augusto Genina del 1940. | <https://youtu.be/xWHc5S-s9qpw>

Vinse la Coppa Mussolini per il miglior film italiano alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. | <https://youtu.be/xWHc5S-s9qpw>

I dimenticati #45 | Lars Hanson

Vingarne è un film muto del 1916 diretto da Mauritz Stiller. Il soggetto è tratto dal roman-

go. | <https://youtu.be/Zjp7oSYhdC8>

Max in a Taxi è un cortometraggio muto del 1917 diretto da Max Linder e prodotto dalla Essanay di Chicago. | <https://youtu.be/4p-5Mjq-sg6Q>

Il dottor Jekyll e Mr. Hyde è un film muto del 1920 per la regia di John Stuart Robertson, tratto dal romanzo di Robert Louis Stevenson Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde del 1886 e interpretato da John Barrymore. | <https://youtu.be/At-TaTAi1IQ>

The Silent Command è un film muto del 1923 diretto da J. Gordon Edwards. Fu il primo film girato negli Stati Uniti da Bela Lugosi, qui nel ruolo di un sabotatore straniero che deve distruggere il Canale di Panama. La pellicola, un film di propaganda, venne prodotta in collaborazione con la Marina per sostenere il progetto di una flotta più grande. | <https://youtu.be/lwt55chafxl>

I dimenticati #47 | Sal Mineo

Dino, regia di Thomas Carr (1957) | <https://youtu.be/eLh0mn4q3Dw>

Ritmo diabolico (The Gene Krupa Story), regia di Don Weis (1959) | <https://youtu.be/XT1b3FfOsCM>

Il sadico (Who Killed Teddy Bear), regia di Joseph Cates (1965) | <https://youtu.be/RCT-NN46q8BM>

Krakatoa, est di Giava (Krakatoa, East of Java) è un film del 1968 diretto da Bernard L. Kowalski, con protagonisti Maximilian Schell e Diane Baker. | <https://youtu.be/-cb-N46T9Dks>

I dimenticati #48 | Lottie Lyell

The Romantic Story of Margaret Catchpole, generally referred to as Margaret Catchpole, is a 1911 Australian silent film directed by Raymond Longford and starring Lottie Lyell. It is based on the true story of Margaret Catchpole, an adventurer and convict. | <https://youtu.be/IU37xTZyAc>

The Sentimental Bloke is a 1918 Australian silent film based on the 1915 verse novel The Songs of a Sentimental Bloke by C. J. Dennis. Produced and directed by Raymond Longford, the film stars Arthur Tauchert, Gilbert Emery, and Lottie Lyell, who also co-wrote the film with Longford. | <https://youtu.be/4dn-nEyzGgeA>

I dimenticati #49 | Peg Entwistle

Thirteen Women, regia di George Archinbaud (1932) [clip] | [https://youtu.be/\\_3nTkbiq-FUM](https://youtu.be/_3nTkbiq-FUM)



zo Mikaël di Herman Bang. Nel 1924, ne verrà fatto un altro adattamento per lo schermo da Carl Theodor Dreyer. Il regista danese girerà in Germania il film Michael (o Mikaël) che in Italia prenderà il titolo Desiderio del cuore. | <https://youtu.be/xHyBX6Sg42o>

I cavalieri di Ekebù (Gösta Berlings saga) è un film muto del 1924 diretto da Mauritz Stiller. Il film rappresenta la prima apparizione di Greta Garbo in una pellicola di rilevanza cinematografica. | <https://youtu.be/K4xaZ4HRfSM>

Ingmarsarvet, regia di Gustaf Molander (1925) | <https://youtu.be/u89h3Lft2Po>

Synd è un film del 1928, diretto da Gustaf Molander, basato sull'opera teatrale Delitto e delitto di August Strindberg. | <https://youtu.be/o3rWAINIQDs>

I dimenticati #46 | Martha Mansfield

Max Wants a Divorce è un cortometraggio muto del 1917 scritto, interpretato e diretto da Max Linder e prodotto dalla Essanay di Chica-

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 (LXIII)

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)*



Massimo Cacciari



Piero Sansonetti



Paolo Del Debbio



Sandra Milo



Mauro Corona



Alessandro Cecchi Paone



Alessia Marcuzzi



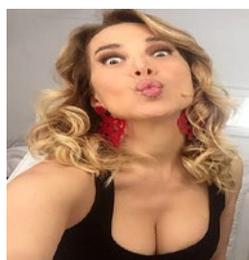
Alfonso Signorini



Antonella Clerici



Divino Otelma



Barbara D'Urso



Fabio Fazio



Gigi Marzullo



Flavio Insinna



Bruno Vespa



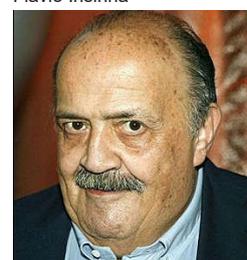
Maria De Filippi



Mario Giordano



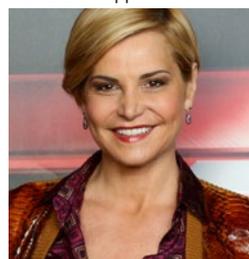
Massimo Giletti



Maurizio Costanzo



Vittorio Sgarbi



Simona Ventura



Teo Mammucari



Mara Venier



Mara Maionchi



Tina Cipollari

*segue a pag. successiva*

segue da pag. precedente



Gigi e Ross



Gialappàs Band



Tiziano Crudeli



Angela Troina (Favolosa cubista)



Luca Barbareschi



Cristiano Malgioglio



Platinette (M. Coruzzi)



Daniela Santachè



Rocco Siffredi



Iva Zanicchi



Emilio Fede



Valeria Marini



Alba Parietti



Vladimir Luxuria



Paola Perego



Morgan Marco Castoldi



Flavio Briatore



Antonino Cannavacciuolo



Alda D'Eusanio



Alessandro Sallustri



D. Parenzo e G. Cruciani



Lele Mora



Maurizio Belpietro



Federica Panicucci



Patrizia De Blank & f.



Vittorio Feltri



Mario Adinolfi



Piero Chiambretti



Loredana Lecciso



Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo



Omaggio

## Una gita scolastica (1983) di Pupi Avati

Io non mi farò fregare, come si è fatto fregare Lei, dalla vita

*Uno studente somaro al prof. di Lettere Carlo Balla (Carlo Delle Piane), già primo della classe ed ora ultimo nella vita*

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](mailto: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](http://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](mailto: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](http://www.cineclubroma.it)  
[www.ficc.it](http://www.ficc.it)  
[www.cinit.it](http://www.cinit.it)  
[www.pane-rose.it](http://www.pane-rose.it)  
[www.ilquadraro.it](http://www.ilquadraro.it)  
[www.cgsweb.it/edicola](http://www.cgsweb.it/edicola)  
[www.lacinetecasarda.it](http://www.lacinetecasarda.it)  
[www.valdarnocinemafilmfestival.it](http://www.valdarnocinemafilmfestival.it)  
[www.movementu.it](http://www.movementu.it)  
[www.cineclubalphaville.it](http://www.cineclubalphaville.it)  
[www.conseguenze.org](http://www.conseguenze.org)  
[www.cinematerritorio.wordpress.com](http://www.cinematerritorio.wordpress.com)  
[www.centofiori.de](http://www.centofiori.de)  
[www.circolozavattini.it](http://www.circolozavattini.it)  
[www.facebook.com/diaridicineclub](http://www.facebook.com/diaridicineclub)  
[www.facebook.com/diaridicineclub/groups](http://www.facebook.com/diaridicineclub/groups)  
[www.officinavialiibera.it](http://www.officinavialiibera.it)  
[www.ilpareredellingegnere.it](http://www.ilpareredellingegnere.it)

## Diari di Cineclub

[www.gravinacittaaperta.it](http://www.gravinacittaaperta.it)  
[www.aamod.it/link/](http://www.aamod.it/link/)  
[www.ilclub35mm.com](http://www.ilclub35mm.com)  
[www.suburbanacollegno.it](http://www.suburbanacollegno.it)  
[www.anac-autori.it](http://www.anac-autori.it)  
[www.asinc.it](http://www.asinc.it)  
[www.usexpo.it](http://www.usexpo.it)  
[www.officinakreativa.org](http://www.officinakreativa.org)  
[www.prolocosangiovanivaldarno.it](http://www.prolocosangiovanivaldarno.it)  
[www.cineclubgenova.net](http://www.cineclubgenova.net)  
[www.losquinchos.it](http://www.losquinchos.it)  
[www.associazionearc.eu](http://www.associazionearc.eu)  
[idruidi.wordpress.com](http://idruidi.wordpress.com)  
[www.upeurope.com](http://www.upeurope.com)  
[www.domusromavacanze.it](http://www.domusromavacanze.it)  
[www.isco-ferrara.com](http://www.isco-ferrara.com)  
[www.bookciakmagazine.it](http://www.bookciakmagazine.it)  
[www.bibliotecadelcinema.it](http://www.bibliotecadelcinema.it)  
[www.cagliarifilmfestival.it](http://www.cagliarifilmfestival.it)  
[www.retecinemaindipendente.wordpress.com](http://www.retecinemaindipendente.wordpress.com)  
[www.cineforum-fic.com](http://www.cineforum-fic.com)  
[www.senzafrontiereonlus.it](http://www.senzafrontiereonlus.it)  
[www.hotelmistralzoristano.it](http://www.hotelmistralzoristano.it)  
[www.ilgremiodelsardi.org](http://www.ilgremiodelsardi.org)  
[www.amicidellamente.org](http://www.amicidellamente.org)  
[www.teoremacinema.com](http://www.teoremacinema.com)  
[www.cinecoloromano.it](http://www.cinecoloromano.it)  
[www.davimedia.unisa.it](http://www.davimedia.unisa.it)  
[www.radiovenere.com/diari-di-cineclub](http://www.radiovenere.com/diari-di-cineclub)  
[www.teatrodellebambole.it/co](http://www.teatrodellebambole.it/co)  
[www.perseocentroartivisive.com/eventi](http://www.perseocentroartivisive.com/eventi)  
[www.romafilmcorto.it](http://www.romafilmcorto.it)  
[www.piccolocineclubtirreno.it](http://www.piccolocineclubtirreno.it)  
[www.greenwichdessai.it](http://www.greenwichdessai.it)  
[www.cineforumdonorione.com](http://www.cineforumdonorione.com)  
[www.laboratorio28.it](http://www.laboratorio28.it)  
[www.cinergiamatera.it](http://www.cinergiamatera.it)  
[www.cineconcordia.it/wordpress](http://www.cineconcordia.it/wordpress)  
[www.infoccc.wordpress.com](http://www.infoccc.wordpress.com)  
[www.plataformacinesud.wordpress.com](http://www.plataformacinesud.wordpress.com)  
[www.hermaea.eu/it/chi-siamo](http://www.hermaea.eu/it/chi-siamo)  
[www.alexian.it](http://www.alexian.it)  
[www.corosfigulinas.it](http://www.corosfigulinas.it)  
[www.cineclubpiacenza.it](http://www.cineclubpiacenza.it)  
[www.crcposse.org](http://www.crcposse.org)  
[www.cineclubinternazionale.eu](http://www.cineclubinternazionale.eu)  
[www.cinemanchio.it](http://www.cinemanchio.it)  
[www.cineclubclaudiozambelli.org](http://www.cineclubclaudiozambelli.org)  
[www.associazionebandapart.it/](http://www.associazionebandapart.it/)  
[www.laspeziashortmovie.wordpress.com](http://www.laspeziashortmovie.wordpress.com)  
[www.bibliotecaviterbo.it](http://www.bibliotecaviterbo.it)  
[www.cinalmese35.com](http://www.cinalmese35.com)

[www.cinenapolidiritti.it](http://www.cinenapolidiritti.it)  
[www.unicaradio.it/wp](http://www.unicaradio.it/wp)  
[www.cinelatinotrieste.org](http://www.cinelatinotrieste.org)  
<https://suonalandorcorasam.com>  
[www.cosedaintolleranti.it](http://www.cosedaintolleranti.it)  
[www.russiaprivet.org/ita](http://www.russiaprivet.org/ita)  
[www.lombardiaspettacolo.com](http://www.lombardiaspettacolo.com)  
[www.laspeziafilmfestival.it](http://www.laspeziafilmfestival.it)  
[www.tottusinpari.it](http://www.tottusinpari.it)  
[www.globalproject.info/it/resources](http://www.globalproject.info/it/resources)  
[www.anelloverde.it](http://www.anelloverde.it)  
[www.premiocentottanta.wixsite.com/contest](http://www.premiocentottanta.wixsite.com/contest)  
[www.scuoladycinemaindipendente.com](http://www.scuoladycinemaindipendente.com)  
[www.marxismo.libertario](http://www.marxismo.libertario)  
[www.armandobandini.it](http://www.armandobandini.it)  
[www.radiobrada.com](http://www.radiobrada.com)  
[www.officinastudiotempi.com](http://www.officinastudiotempi.com)  
[www.fotogrammadoro.com](http://www.fotogrammadoro.com)  
[www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com](http://www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com)  
[www.yesartitaly.it](http://www.yesartitaly.it)  
[www.teatriamocela.com](http://www.teatriamocela.com)  
[www.visionandonellastoria.net](http://www.visionandonellastoria.net)  
[www.raccontardycinema.it](http://www.raccontardycinema.it)  
[www.firenzearcheofilm.it/link](http://www.firenzearcheofilm.it/link)  
[www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub](http://www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub)  
[www.edinburghshortfilmfestival.com/contact](http://www.edinburghshortfilmfestival.com/contact)  
[www.lunigianacinemafestival.movie.blog](http://www.lunigianacinemafestival.movie.blog)  
[http://gamificationlab.uniroma1.it](http://http://gamificationlab.uniroma1.it)  
[www.artnove.org/wp](http://www.artnove.org/wp)  
[www.cinemaeutopia](http://www.cinemaeutopia)  
[www.tiranafilmfest.com](http://www.tiranafilmfest.com)  
[www.festivalcinemasicilia.org](http://www.festivalcinemasicilia.org)  
[www.cinemaesocietaschool.it](http://www.cinemaesocietaschool.it)  
[www.sudsigira.it](http://www.sudsigira.it)  
[www.culturalife.it](http://www.culturalife.it)  
[www.istitutocinematografico.org](http://www.istitutocinematografico.org)  
[www.rassegnalicondia.it](http://www.rassegnalicondia.it)  
[www.associazionecentrocelle.it/it](http://www.associazionecentrocelle.it/it)  
[www.festivaldelcinemalbanese.it](http://www.festivaldelcinemalbanese.it)  
[www.apuliawebfest.it](http://www.apuliawebfest.it)  
[www.carboniafilmfest.org](http://www.carboniafilmfest.org)  
[www.iodmagazine.it/partnership-2](http://www.iodmagazine.it/partnership-2)  
[www.festivalfike.com/apoios-e-parceiros](http://www.festivalfike.com/apoios-e-parceiros)  
[www.sentierofilm.com](http://www.sentierofilm.com)

